

Jogo de cena: memória(s), narrativa(s) e testemunho(s)

*Juliana Muylaert Mager*¹

Resumo: Neste artigo, pretende-se abordar as relações entre cinema e história, tendo como ponto de partida o documentário *Jogo de cena* (2007), do diretor brasileiro Eduardo Coutinho. Passando por reflexões do campo da historiografia e do documentário em torno dos conceitos de testemunho e narrativa, propõe-se uma leitura relacionando estes dois campos tanto ao lidar com os testemunhos e a memória, como na sua constituição enquanto formas narrativas. Dessa maneira, uma aproximação entre o cinema documentário e a história pode ser construída por meio de dilemas partilhados, especialmente de uma preocupação ética, em que a ideia de encontro parece ocupar lugar significativo.

Palavras-chave: Documentário. Narrativa. Testemunho. *Jogo de cena*. Historiografia.

Abstract: This article is an attempt to analyze relations among cinema and history, having as object Eduardo Coutinho's documentary movie *Jogo de cena* (2007). The proposal is, starting from debates on the concepts of testimony and narrative, and their importance to the fields in question, to relate documentary and historiography as narrative forms and in their ways to deal with testimony and memory. Given that, it seems possible to build an approach between documentary cinema and history as they share many dilemmas, mainly regarding ethical issues, in which the idea of encounter appears to be crucial.

Keywords: Documentary. Narrative. Testimony. *Jogo de cena*. Historiography.

¹Graduada em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

Fazer história através de rastros e restos é a tarefa ética que cabe ao historiador e ao narrador modernos segundo Jeanne Marie Gagnebin, em texto sobre a memória, no qual a autora retoma as reflexões de Benjamin sobre narração e memória na modernidade. Nas suas palavras:

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *apokatastasis*, essa reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas, segundo a doutrina teológica (julgada herética pela Igreja) de Orígenes, citado em mais de uma passagem por Benjamin.²

Os documentários de Eduardo Coutinho se voltam para a fala das pessoas comuns, mas, diferente do que se fazia no cinema brasileiro moderno (e se faz ainda hoje em muitos filmes), o diretor não busca essas falas para ilustrar um ponto de vista prévio nem enquadrar seus personagens em categorias sociais rígidas. As histórias ou falas é que são o elemento narrativo primeiro, a partir do qual os filmes são construídos. Como o narrador e o historiador citados por Gagnebin, Eduardo Coutinho realiza um trabalho de reunir e recolher histórias.

² GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: Idem. *Lembrar esquecer esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006

Consagrado no cenário nacional, o diretor construiu ao longo do tempo um estilo pautado pela predominância da fala/conversa como elemento cênico e por uma recusa da roteirização, alcançada por meio da ideia do documentário como encontro (entre equipe e personagens). Ao escolher a entrevista ou conversa como recurso estético primordial, os filmes de Coutinho se realizam no limite da fragilidade desses encontros.

Conforme comentário de Ismail Xavier, o método do documentarista é pautado por uma “filosofia do encontro que não é difícil formular em teoria, mas cuja realização é rara”³ e depende do que “a combinação de método e de acaso permitam”⁴. Os personagens de Coutinho são, assim, pessoas comuns, mas de quem “se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social”⁵. Dessa maneira, o diretor busca no aparentemente banal o que pode haver de inusitado, extraordinário.

É assim que, em seus filmes, Coutinho busca personagens, pessoas que consigam construir narrativas de si diante de uma câmera, um trabalho de pesquisa (realizado por sua equipe) a que se segue a filmagem em um único encontro⁶. Dessa forma, o diretor atua como

³ XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 67.

⁴ *Ibid.*, p.78.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ Coutinho encontra seus personagens uma única vez. A pesquisa é feita por uma equipe da qual o diretor não participa, por vezes esta pesquisa é filmada e o diretor escolhe os personagens através do vídeo. Para Coutinho, trata-se de manter uma

um narrador autêntico ou tradicional no sentido benjaminiano, ao menos na medida em que ainda é possível narrar na modernidade. Recolhendo restos de histórias e de imagens, fazendo da fala de pessoas comuns centro de força da sua narrativa, Coutinho vai no sentido contrário dos telejornais e da mídia (muito preocupada com a informação), concedendo tempo para que as pessoas se transformem em personagens.

Nesse sentido, ao diretor interessam justamente os momentos que são, nos outros documentários, considerados como refugio, resto, aquilo que deve ser apagado/escondido na montagem. Em entrevista a Valéria Macedo, o diretor afirma: “se eu mostro as circunstâncias de uma filmagem, estou mostrando que as ‘verdades’ são contingentes. A interferência do acaso e da circunstância para mim é fundamental. Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa”⁷.

Fazendo da fragilidade de suas histórias potência criativa para seus documentários e pautado por testemunhos de pessoas que narram suas vidas e (re) inventam a si próprias diante da câmera, o cinema de Coutinho lida, assim, com memórias, reúne fragmentos de passado e de histórias.

novidade do encontro, capaz de produzir acontecimentos e efeitos únicos. Sobre esse procedimento ver as entrevistas do diretor reunidas no livro: BRAGANÇA, Felipe (org.). *Encontros – Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

⁷ BRAGANÇA, 2008, p.71.

Jogo de cena

Jogo de cena, foi filmado no ano de 2006 e lançado em 2007, neste documentário Coutinho inova seu método misturando, pela primeira vez, depoimentos de mulheres (comuns em seus outros filmes) com interpretações de atrizes. Ao longo de 107 minutos, o diretor articula na montagem as falas de treze mulheres⁸, dentre as quais algumas são atrizes que interpretam histórias alheias.

O jogo é complexo articulando várias camadas, mulheres contam histórias de suas vidas, atrizes (conhecidas e desconhecidas) interpretam algumas destas histórias, algumas atrizes também contam histórias de suas vidas. O documentário traz duplas, a cada mulher corresponde uma atriz, no entanto, há três exceções, duas personagens sem atriz (uma delas é atriz) e uma atriz cuja personagem não está no filme. O diretor “brinca”, dessa forma, com as fronteiras, caminha por entre elas, apontando para além das dicotomias entre pessoa

⁸ Segundo informações do DVD e do próprio Coutinho em entrevistas – Ver BRAGANÇA, 2008, p.178-215 – 83 mulheres, atendendo a anúncio publicado nos jornais, participaram da fase da pesquisa do filme, dentre as quais 23 foram selecionadas e filmadas no teatro Glauce Rocha em junho de 2006. Após essa seleção das personagens foi feita também uma seleção de atrizes e divididas as personagens de cada uma. Em setembro de 2006 as atrizes foram filmadas no mesmo teatro. Ao final da montagem, treze mulheres, incluindo as atrizes, aparecem no filme, são elas por ordem de aparição: Mary Sheila, Gisele Alves Moura, Andréa Beltrão, Débora Almeida, Fernanda Torres, Sarita Houli Brumer, Marília Pêra, Lana Guelero, Jackie Brown, Maria de Fátima Barbosa, Aleta Gomes Vieira, Marina D’élia e Claudiléa Cerqueira de Lemos.

e personagem, verdade e mentira, real e ficção.

Os filmes de Coutinho são marcados por uma abertura para o mundo e pela recusa aos roteiros prévios. Assim, o diretor prefere trabalhar com dispositivos⁹ orientadores que atuam como limites para a filmagem, definindo normalmente o espaço, o tempo e o local do filme. A montagem ganha importância aqui, na medida em que, é nela que os sentidos serão, de fato, construídos e organizados numa espécie de texto ou roteiro, pois como nos mostra Puccini, todo filme tem um roteiro mesmo que este não seja escrito. Para este autor,

A etapa de montagem (ou edição) do filme documentário marca o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme. Aqui, já não importa o estilo do documentário, toda a montagem implica um trabalho de roteirização que orienta a ordenação das seqüências, define o texto do filme, dando forma final ao seu discurso¹⁰.

⁹ Dispositivo é um termo muito utilizado para descrever procedimentos presentes no documentário e que se opõem ao roteiro. Enquanto este visa um controle prévio das cenas, o dispositivo atua apenas como uma orientação, definindo princípios para o filme. No caso de Coutinho, normalmente os dispositivos definem um local e um tempo para realização das filmagens, podendo também trazer orientações temáticas ou que definam os personagens, como filmar apenas mulheres em um teatro do Rio de Janeiro, alternando depoimentos de mulheres e atrizes, no caso de *Jogo de cena*. Para um maior aprofundamento em torno do dispositivo ver: LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

¹⁰ PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário*: da pré-produção à pós-produção. Campinas, SP: Pa-

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

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

Muito embora o anúncio para o filme falasse apenas em histórias para contar, todas as mulheres relataram histórias de suas próprias vidas, narrativas de si. Nas personagens/atrizes escolhidas o conteúdo das narrativas se assemelha de forma marcante. Como aponta Fernanda Bruno, os temas são os conflitos familiares, a relação com os filhos, com o pai, com a vida e a morte, normalmente histórias difíceis de perda, separação, so-

pirus, 2009. p. 93.

frimento. Em se tratando de uma escolha do diretor, não parece ser fruto do acaso essa “sutil similitude entre as distintas histórias”¹¹.

A montagem contribui ainda mais para que esses significados sejam construídos de uma determinada maneira e não de outra, ou seja, mesmo nos trechos em que as atrizes (conhecidas) fazem comentários sobre o exercício do filme ou quando falam de si mesmas, os temas são os mesmos que se nota no discurso das personagens.

Segundo afirmação de Paul Ricoeur, a “estrutura estável da disposição a testemunhar faz do testemunho um fator de segurança no conjunto das relações constitutivas do vínculo social”¹². Coutinho consegue construir essa relação em seus filmes, através dos planos longos que captam a duração da fala, não interrompendo a conversa, deixando fluir os relatos. Em *Jogo de cena*, isso se mantém mesmo com as atrizes e a abertura para o diálogo se dá mesmo naquilo que parece já estar programado, as interpretações dessas atrizes¹³.

Assim, os relatos resultantes dos encontros entre Coutinho e suas personagens, como no caso de *Jogo de cena* (aqui incluídas tanto as falas das personagens como das atrizes), podem ser vistos como testemunhos no sentido descrito também por Paul Ricoeur:

A atividade de testemunhar, capturada aquém da bifurcação entre seu uso judiciário e seu uso historiográfico, revela então a mesma amplitude e o mesmo alcance que a de contar, em virtude do manifesto parentesco entre as duas atividades, às quais será preciso em breve acrescentar o ato de prometer, cujo parentesco com o testemunho permanece mais dissimulado. [...] O uso corrente na conservação comum preserva melhor os traços essenciais do ato de testemunhar que Dulong resume na seguinte definição: “Uma narrativa autobiográfica autenticada de um acontecimento passado, seja essa narrativa realizada em condições informais ou formais”¹⁴.

Ao refletir sobre a encenação no documentário colocando atrizes para interpretar histórias de personagens, Coutinho traz para o centro a questão do testemunho e da relação entre um personagem, uma equipe com uma câmera e o espectador. Como nos mostra Ricoeur, o testemunho se inscreve numa situação de diálogo, dessa maneira, “essa estrutura dialogal do testemunho ressalta de imediato sua dimensão fiduciária: a testemunha pede que lhe dêem crédito. Ela não se limita a dizer: ‘Eu estava lá’, ela acrescenta: ‘Acreditem em mim’.”¹⁵

¹¹ BRUNO, Fernanda. *Jogo de cena*. Disponível em: <<http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/11/jogo-de-cena.html>>. Acesso em: 28 jul. 2011.

¹² RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. p. 174.

¹³ Fernanda Torres entra em crise, durante sua atuação, após um comentário de Coutinho dirigido diretamente a ela Fernanda e não Aleta (sua personagem). O diretor mantém as cenas da crise de Fernanda, incorporando-as ao processo do filme e mantendo sua abertura para o acaso presente no momento da filmagem, aquilo que escapa a qualquer tentativa de controle da cena e que normalmente é “limpado” na montagem.

¹⁴ RICOEUR, 2007, p. 172.

¹⁵ *Ibid.*, p. 173.

A relação entre diretor e personagem é uma dessas formas de diálogo, o caráter fiduciário do relato da personagem do documentário aqui se estende não só ao diretor, mas ao espectador, lidando com uma relação de crença. Assim, no documentário há um terceiro elemento presente na cena, mesmo que de forma implícita, o espectador presentificado pela câmera. Dessa maneira, Ismail Xavier pode afirmar, a respeito da personagem no cinema de Coutinho, que “o sujeito fala para dois interlocutores: olha e reconhece o diretor (figura que sanciona um sentido de confiança possível), mas sabe da câmera e se exhibe, queira ou não”¹⁶

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

Enquanto o testemunho oral tem um destinatário específico, no caso do documentário estudado, as personagens/atrizes falam para Coutinho, após a passagem para o suporte escrito ou no caso fílmico, o testemunho se transforma

em arquivo, ou seja, seu acesso é público.

No caso do documentário, a presença da câmera gera algumas diferenças, pois o testemunho já é tomado no sentido de transmissão para o público, desde o início há uma consciência da presença desse terceiro elemento que são os espectadores. Ismail Xavier menciona, em texto sobre o cinema de Eduardo Coutinho, o caráter público da entrevista, posto que é construída para o olhar da câmera, assim, “é um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma personagem no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública)”¹⁷.

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

Em certo sentido, é exatamente assim: como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, diferentemente do testemunho oral, dirigido a um interlocutor preciso; além disso, o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que os “puseram no mundo”; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-los e assim defendê-los, prestar-lhes socorro e assistência¹⁸.

¹⁶ Ibid., p. 173.

¹⁷ RICOEUR, 2007, p.73.

¹⁸ Ibid., p.179.

Sendo os testemunhos do documentário de uma ordem particular, devido a seu caráter público colocado pela presença da câmera, já constituem, assim, um arquivo do qual Coutinho se utiliza para a construção de *Jogo de cena*, articulando estes testemunhos com as encenações das atrizes e enfatizando o desligamento entre as falas e suas autoras de que fala Ricoeur.

No caso de *Jogo de cena* esse desligamento do testemunho de suas autoras (mesmo que não seja completo, e ainda que as “donas” das falas não se separem totalmente de suas histórias) engendra uma fusão, fazendo com que o pessoal se torne de alguma forma coletivo¹⁹. De quem são as histórias que vemos e ouvimos? Coutinho parece conseguir alcançar um grau de unidade narrativa em *Jogo de cena*, sem perder totalmente a singularidade de cada história contada. Sem buscar verdades prontas, gerais, ele consegue ultrapassar o confessional e o biográfico, conforme afirmação de Fernanda Bruno:

Raras vezes vi o confessional e o biográfico escaparem com tanta força dos limites privados, pessoais, individuais e “ganhare mundo”, se tornarem coletivos. A fala feminina é um veículo privilegiado para esse devir coletivo da narrativa e o filme constrói essa passagem não apenas tornando indiscerníveis e equívocas as ‘donas’ das falas e histórias particulares ali narradas, criando uma “enunciação sem propriedade”, como diz Cezar Migliorin, mas também por criar uma

sutil similitude entre as distintas histórias contadas, cujos elementos retornam em vozes diversas – a concepção, a perda, o nascimento, a morte, o filho, o pai. Os sofrimentos ali são de cada um e de todos, as histórias são ao mesmo tempo muitas e uma só, diversas e a mesma.²⁰

Duas das personagens do filme são atrizes, uma delas, Jeckie Brown, sua história é contada pela atriz Mary Sheila, ambas (Sheila e Brown) fazem parte do mesmo grupo de teatro. Mary Sheila é a primeira mulher a aparecer no filme, ela interpreta a pedido de Coutinho uma cena da peça *Gota d’água*²¹ de Chico Buarque, a fala é da personagem Joana, que, como Medéia, personagem da tragédia grega, mata os filhos e a si, após ser traída pelo marido.

Os dramas familiares voltam em todas as histórias que, de fato, são muito semelhantes, numa espécie de partilha coletiva dos mesmos problemas, das mesmas histórias, a morte do filho, o abandono dos maridos, o conflito com o pai, com a filha, a gravidez desejada ou precoce, o universo feminino com uma dose de melodrama.

Faz-se presente no filme uma cultura do melodrama que é bastante forte. Ela está no cinema, na televisão, nos *reality shows*, até mesmo nos noticiários, é uma forma de se relacionar com as histórias, cuja força pode ser notada em outros filmes de Coutinho, além de *Jogo*

¹⁹ Ibid., p.179.

²⁰ Ibid.

²¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d’água: uma tragédia brasileira*. São Paulo: Civilização Brasileira, [199-].

de cena. O diretor comenta sobre o melodrama na cultura brasileira:

O melodrama é um troço que está mais vivo do que nunca e que aqui no Brasil tomou outro tamanho, virou algo espantoso. Não é mais um gênero clássico. E não é só na novela. Eu digo o seguinte: como as pessoas eram alimentadas pelo melodrama em 30 anos de novela e, como é o mesmo tema, ao falarem sobre a vida delas, cotidiana, íntima, elas acabam realimentando futuros melodramas. [...] Agora, aí que está o problema que eu acho. As pessoas vivem esse melodrama; o melodrama é vivido e ao mesmo tempo o problema é você conseguir tratar como Straub, sabe? [...] Você tem que respeitar, o que é o difícil. A presença dessa cultura, ali, na fala delas, isso é impressionante.²²

As personagens constroem imagens a partir de suas histórias calcadas nessa cultura do melodrama que tem a capacidade de criar papéis, estabelecer dualidades, com tom moralizante. Assim, as personagens/atrizes de *Jogo de cena* “vão construindo paradigmas nas falas, essas coisas de: o homem é predador, a mãe sofredora, o pai ausente”²³. Há também nessa cultura do melodrama uma exposição dos dramas íntimos e um grande apelo emocional.

Coutinho conta na faixa comentada que mesmo tendo escrito no anúncio²⁴ convidando pessoas para o filme, a frase “Se você é mulher, com mais de 18 anos,

moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário...”²⁵, nenhuma das 83 mulheres que participaram da pesquisa contaram histórias que não fossem de suas próprias vidas. Este fato mostra uma forte tendência na exploração dos dramas íntimos e privados. Ana Paula Spini lembra que:

Surgido no século XVIII, o melodrama atendia a uma demanda da sociedade burguesa por um tipo de ficção que cumpriria um papel regulador, oferecendo o conflito entre bem e mal para definir matrizes morais claras em um mundo instável. [...] Lidando com dramas que envolvem os sentimentos considerados universais o melodrama tornou-se o gênero dramático hegemônico da produção cinematográfica hollywoodiana, também hegemônica no mercado mundial de filmes no decorrer do século XX até os dias de hoje.²⁶

Uma cultura do melodrama ultrapassa, porém, tanto o momento do cinema clássico, permanecendo nos filmes hollywoodianos até hoje como forma narrativa predominante, como também ultrapassa a esfera do cinema criando uma “forma canônica de um tipo de ima-

²² BRAGANÇA, 2008, p.194.

²³ Ibid., p.194.

²⁴ Anúncio publicado em jornais do Rio de Janeiro para convidar mulheres a participar do filme.

²⁵ *Jogo de cena*. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Edição: Jordana Berg. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2007. 107 min, son., color., película, 35 mm. (1 DVD – distribuição Videofilmes).

²⁶ SPINI, Ana Paula. O cinema na pesquisa e no ensino da História: dos dilemas às possibilidades. In: LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto; PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. p. 170.

ginação própria da modernidade”²⁷.

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

Em *Jogo de cena*, Eduardo Coutinho está lidando com a própria relação de crença do espectador, não apenas com a crença²⁸ na palavra alheia, base da relação do testemunho, mas também com a relação do espectador de cinema com o filme a que assiste, no caso um documentário. Em *Jogo de cena*, todos esses elementos são mobilizados, ou seja, a relação do público com os testemunhos em geral, com o conceito de documentário (e sua relação com a ficção), com a relação entre ator e personagem e com os testemunhos de um documentário.

Um jogo é construído, nele todos esses elementos são os verdadeiros personagens e as expectativas do espectador devem ser reiteradamente frustradas e confundidas, a fim de suscitar uma reflexão sobre o ato de testemunhar diante de uma câmera, sobre o estatuto das

histórias contadas e sobre o próprio cinema documentário. Afinal a pergunta de *Jogo de cena* é, em última instância, qual a relação entre vida e arte, entre representação e realidade, entre ficção e documentário?

Perguntas difíceis às quais Coutinho se nega a dar respostas prontas e fáceis, construindo um imbricado jogo que na verdade quer muito mais colocar questões a respeito dessas relações do que defini-las. Questionado em uma entrevista sobre sua definição de documentário, Coutinho responde irritado: “Se eu definisse eu nem fazia, porra, eu não defino, não me interessa em definir.”²⁹. A recusa em definir o documentário é exacerbada em *Jogo de cena*. Assim, se para Coutinho o que está definido e/ou acabado não interessa, este filme é justamente sobre a produção da cena que é um processo, de forma que toda locação é um teatro quando se tem uma câmera, toda fala traz uma dimensão de encenação.

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

²⁷ Ibid. p.171.

²⁸ RICOEUR, Paul. História/Epistemologia. In: Idem., 2007. p.170-175.

²⁹ BRAGANÇA, 2008, p.136.

A narrativa em debate no cinema e na história

A relação entre cinema e narrativa foi discutida por diversos teóricos, levantando polêmicas diversas, a principal delas criando uma oposição entre o cinema clássico visto como narrativo e o cinema moderno como não-narrativo. Entretanto, André Parente, em seu livro *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*, contesta essa ideia mostrando como “a oposição narrativo/não-narrativo, tal como colocada pelos semiólogos e por seus críticos (natureza lingüística/natureza não-lingüística), é um falso problema.”³⁰

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

Dissemos que a narrativa é uma função pela qual é criado o que é contado. Seja ela fictícia ou não, a narrativa verídica é uma função que cria processos – ante-

riores, ao menos em direito, aos componentes que a constituem: as imagens, os enunciados etc. – pelos quais o que é contado torna-se uno. [...] Ao contrário da narrativa verídica, a narrativa não-verídica exprime um devir múltiplo do mundo, que afeta tudo o que se torna nele, mesmo aquele que a conta e aquele que a escuta ou vê. Na narrativa verídica sabemos quem somos, quem fala e quem conta, ao passo que, na narrativa não-verídica, essa comodidade, que se exprime pela forma de identidade eu = eu (= unidade sintética fundamental responsável pela totalidade temporal do mundo e de seu sentido), é profundamente transformada, pois eu torna-se um outro.³¹

O cinema direto ou “cinema-verdade”, correntes do documentário que surgiram nas décadas de 1950/60 e das quais Coutinho pode ser considerado um herdeiro, é incluído por Parente em uma das formas do cinema moderno. No interior deste conjunto que o autor reúne sob o signo do cinema moderno há tendências realistas voltadas para o estilo da reportagem e que buscam captar o real, mas há, também, cineastas que vão além dessa fórmula e produzem um cinema que, na verdade, poderia ser chamado de indireto. Assim: “o que diferencia o cinema direto do cinema indireto é que, neste último, o presente é fundado na imagem.”³²

O autor propõe, dessa maneira, uma separação, pois o termo cinema direto não seria adequado para explicar os

³⁰ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000. p. 14.

³¹ *Ibid.*, p. 37.

³² *Ibid.*, p. 120.

processos narrativos de cineastas como Jean Rouch. Este faria um cinema mais indireto, ou seja, voltado para a forma do discurso indireto livre e de uma narrativa não verídica ou falsificante.

Os filmes de Coutinho são herdeiros de Rouch e dessa tradição em que o verdadeiro acontecimento é o próprio documentário. Um tipo de cinema em que “os acontecimentos e as personagens não preexistem ao filme. O filme não consiste em mostrar ou em reportar o acontecimento, a situação etc. o filme torna-se o próprio acontecimento.”³³ Desse modo, toda essa reflexão sobre a narrativa no cinema buscada em André Parente nos serve para olhar o cinema de Coutinho, inclusive *Jogo de cena*, como um cinema narrativo, desde que a noção de narrativa seja considerada para além do realismo e das formas do cinema clássico.

A ideia do documentário como encontro, “no cinema indireto, o acontecimento é um encontro por meio do qual as personagens e o autor se intercedem”³⁴, é também utilizada por grande parte dos estudiosos do cinema de Coutinho. Assim, lendo a definição de cinema indireto proposta por Parente, parece em vários momentos estarmos diante de uma reflexão sobre os filmes do diretor.

Jogo de cena, mais ainda do que os outros filmes de Coutinho, potencializa a ideia do encontro, dos devires múltiplos do mundo e da instabilidade do eu que se transforma em outro. A relação tecida

entre as histórias das personagens e a indiscernibilidade entre as falas de atrizes e personagens faz com que os lugares normalmente estáveis do documentário, diretor, personagem, espectador se messem.

Assim, Coutinho é diretor, mas é também ator e personagem de seu próprio filme, isso porque com as atrizes ele teve de atuar fazendo as perguntas nos momentos certos, repetindo um roteiro de acordo com seu contato com as personagens. As atrizes são também personagens do filme contando suas próprias histórias ou falando da dificuldade de atuar.

Por vezes, como no caso de Fernanda Torres, sua fala e a da personagem se imiscuem de tal forma que é de fato impossível discernir quem está falando. As personagens são também atrizes interpretando a si mesmas, encenando suas histórias diante da câmera. O público é espectador de um documentário, mas também de um teatro e de uma ficção (ou ficções). Todos os lugares confortáveis são deslocados várias vezes e as certezas associadas ao documentário mobilizadas.

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

³³ Ibid., p.121.

³⁴ Ibid., p. 122.

A verdadeira improvisação é a do “jogo de máscara” e dos parâmetros que fazem do filme uma contestação dos modelos preestabelecidos, e a expressão de um devir. [...] É no jogo de máscara que o filme afirma a indiscernibilidade da autenticidade, qualquer que seja seu nível de organização do filme. É pelo jogo de máscara que a imagem fascinante da experiência presente é destruída, liberando o acontecimento de sua realização espaço-temporal, e as personagens da situação. É por meio do jogo de máscara (= potência do falso) que a fronteira entre real e imaginário se torna indiscernível. A verdadeira improvisação é a do teatro que afirma a vida.³⁵

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

Além do combate aos sujeitos sempre coletivos, engendrado principalmente pela micro-história, gerando uma preferência por recortes individuais e um olhar para a transformação na história, “uma segunda razão, mais profunda, abalou as antigas certezas: a tomada de consciência dos historiadores de que

seu discurso, seja qual for sua forma, é sempre uma narrativa.”³⁶ A história estrutural dos Annales, a “nova história” estava toda fundada em contraposição à história factual e positivista do século XIX, que era pensada como uma história narrativa. É o que nos diz Chartier:

A constatação [de que a o discurso histórico é sempre uma narrativa] não era evidente para aqueles que, rejeitando a história factual em proveito de uma história estrutural e quantificada, pensavam ter acabado com os simulacros da narração e com a demasiado longa e muito duvidosa proximidade entre a história e a fábula. [...] Em Temps et récit, Paul Ricoeur mostrou o quanto era ilusória essa cesura proclamada. Com efeito, toda história, mesmo a menos narrativa, mesmo a mais estrutural, é sempre construída a partir das fórmulas que governam a produção das narrativas³⁷.

Na historiografia a questão da história narrativa em oposição a uma história-problema (modelo proposto pela “nova história”) também é construída em torno de uma falsa questão, já que todo discurso histórico é necessariamente narrativo, assim a forma positivista/factual predominante no século XIX, especialmente na França, é apenas uma das formas narrativas assumidas pela história. A partir da constatação do caráter narrativo da historiografia, surgem desdobramentos,

³⁵ Ibid., p. 125.

³⁶ CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação Marin, o discurso e a imagem. In: Idem. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. p. 85.

³⁷ Ibid. p.86.

de acordo com Chartier e, o principal deles seria “a necessidade de determinar as propriedades específicas da narrativa de história em relação a todas as outras”³⁸.

Algumas correntes da historiografia acabaram por reduzir a história a seu aspecto narrativo, é o caso dos adeptos da corrente surgida nos Estados Unidos denominada *linguistic turn* – incluídas aqui as reflexões de Hayden White sobre a meta-história – “que, em estrita ortodoxia saussureana, considera a linguagem como um sistema fechado de signos. [...] A realidade não deve mais ser pensada como uma referência objetiva, externa ao discurso, mas como constituída pela e na linguagem.”³⁹.

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

Direi, portanto, primeiramente, o que não se deve esperar da narratividade: que ela preencha uma lacuna da explicação/compreensão. Nesta linha de combate que proponho ultrapassar estão curiosamente reunidos os historiadores de língua francesa que resumiram suas queixas na oposição provisória entre história-narrativa e história-problema e os autores de língua inglesa que elevaram o ato de configuração da composi-

ção da narrativa à posição de explicação exclusiva das explicações causais, ou até finais. Criou-se, assim, uma alternativa aparente que faz da narratividade ora um obstáculo, ora um substituto para a explicação⁴⁰.

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

A narrativa histórica traz, assim especificidades próprias, nos fala Chartier e Ricoeur. Este último propõe pensar a narrativa no interior da “operação historiográfica” dividida nas três fases acima citadas, a fase documental, a fase da explicação/compreensão e a fase da representação historiadora. A reflexão sobre a narrativa se coloca mais nesta última fase, mas Ricoeur lembra que a narrativa entra em relação com os procedimentos da explicação/compreensão.

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

³⁸ Ibid., p. 87

³⁹ Ibid., p.88.

⁴⁰ RICOEUR, 2007, p. 251.

busca a verdade e para isso se atém aos documentos do passado e a uma série de regras implícitas ao campo da historiografia, estas são apontadas e estudadas por Michel de Certeau em *A escrita da história*⁴¹. A ameaça diante da perda do estatuto da história em decorrência do reconhecimento do caráter narrativo do discurso do historiador é questionada por Albuquerque Jr.:

A dimensão poética e ficcional da história, seu caráter tropológico teria que ser negado sob pena desta perder a sua especificidade como conhecimento. Não partilho destes temores, porque o que garante a especificidade da história como discurso não é porque seja um discurso mais realista, ou seja, um discurso mais verdadeiro do que o da literatura, mas porque segue regras distintas das que presidem o discurso literário, e entre elas está, justamente, a de se buscar dizer a verdade e se ater àquilo que a documentação vinda do passado permite dizer. [...] A busca da verdade é um imperativo ético para o historiador, não uma garantia epistemológica. Creio que a compreensão da noção de ficção ou de poética ainda remete às formulações positivistas do século XIX, que procurou separar radicalmente fato e ficção, ciência e arte⁴².

Afirmar, assim, o caráter narrativo da história, não implica necessariamente

aderir às teses narrativistas ou, no extremo oposto, a um modelo de história acontecimental. Da mesma forma, dizer que o cinema é em praticamente todas as suas manifestações narrativo⁴³, não significa retirar a especificidade do suporte imagético ou aproximar de um modelo clássico de narrativa cinematográfica. Assim, *Jogo de cena* pode ser analisado a partir da ideia de narrativa, mesmo que esta adquira uma forma não clássica, “não verídica”. Será que as formas hoje utilizadas pela historiografia também não se encaixam nessa ideia de uma narrativa “não verídica”?

No lugar das estáveis narrativas factuais do século XIX e das também estáveis formas do estruturalismo do século XX, viu-se proliferar na historiografia das últimas décadas uma série de novas abordagens, objetos, formas de olhar, sujeitos. Não mais numa perspectiva totalizadora, historiadores abriram mão dos recortes macro e “quiseram restaurar o papel dos indivíduos na construção das relações sociais. De onde vários deslocamentos fundamentais: das estruturas às redes, dos sistemas de posições às situações vividas, das normas coletivas às estratégias singulares.”⁴⁴.

Este movimento em direção ao singular não se viu apenas na historiografia, ele se relaciona de forma ampla à queda do muro de Berlim (1889) e da URSS (1991), e a ideia de crise dos paradigmas ou das utopias também está relacionada aos debates

⁴¹ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

⁴² ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O historiador naif ou a análise historiográfica como prática de excomunhão*. 2006, p.17. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remissa/o_historiador_naif.pdf> Acesso em: 28 jul. 2011.

⁴³ PARENTE, 2000.

⁴⁴ CHARTIER, 2002, p. 83.

em torno da crise da modernidade e ao polêmico conceito de pós-modernidade.

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

O documentário constitui alternativas próprias e mecanismos específicos de lidar com o mundo e produzir imagens, mesmo em *Jogo de cena*, a permeabilidade pela ficção não implica na dissolução do filme como documentário. Coutinho vai, por outro lado, além das definições do cinema documentário como espelho do real, fortemente arraigadas a uma concepção realista que só foi predominante, em termos conceituais e de definição por parte dos pensadores do cinema, durante um período de 1930 a 1960.

Documentário e História: um compromisso ético?

João Moreira Salles⁴⁵ propõe tratar a relação entre documentário e ficção a partir de uma questão ética. Para o autor, que é também documentarista, a

diferença entre os dois campos estaria na relação travada com os personagens que, no documentário, seria composta por pessoas reais, cuja existência fora das telas implicaria num compromisso ético diverso do caso dos personagens no cinema de ficção. O mesmo raciocínio poderia ser aplicado à história, tendo em vista que sua especificidade se define principalmente por um compromisso ético definidor do olhar para o passado (e para a documentação).

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

A ideia de verdade, também deve ser assim pensada, afinal este é um conceito construído historicamente. É preciso lembrar que “a verdade não é o simples reflexo do objeto no espírito do sujeito”⁴⁶, a verdade é resultado de disputas e de convenções que se modificam ao longo do tempo. Coutinho nos mostra como é possível ser verdadeiro contando a história de outra pessoa, evidenciando como nossas crenças nas imagens de um documentário são fruto de pré-conceitos, concepções que desconhecem a própria história do gênero.

⁴⁵ SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvania Cauiby (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Baurur-SP: EDUSC, 2005. p. 57-71.

⁴⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 14.

Em “Mas afinal... o que é mesmo documentário?” Fernão Ramos⁴⁷ coloca uma série de perguntas comuns suscitadas diante dos filmes documentários, mostrando como o campo é muito mais amplo do que o concebemos no senso comum. O autor faz lembrar que a encenação e a manipulação não são estranhas ao documentário, assim, muitas vezes cristalizamos uma ou outra corrente como modelo para definir todo um conjunto de filmes que é na verdade heterogêneo. Ramos e Da-Rin⁴⁸ nos mostram que o documentário desde seu início faz uso dos recursos cinematográficos para emitir asserções sobre o mundo, portanto não se sustenta a ideia do documentário como espelho do real.

Bill Nichols aponta a importância da questão ética no documentário, e como diferentes posturas éticas geram variadas combinações das relações entre cineasta/diretor/equipe, tema/personagens e público/espectadores. Segundo Nichols, “um modo convincente de pensar essa interação consiste na formulação verbal dessa relação tripolar: Eu falo deles para você”⁴⁹, nessa forma os três pólos são distintos e se encontram separados, mas esta é apenas uma das configurações das relações entre os três principais elementos do documentário. Nichols aponta outras possibilidades

como “ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós” e “eu falo – ou nós falamos – de nós para vocês”⁵⁰.

Assim, da separação total dos elementos, diretor, personagem e público como elementos distintos, chega-se a duas outras configurações, a última delas traz, pela primeira vez, uma proximidade entre personagem e diretor, caracterizada pelo encontro.

A fórmula “eu falo – ou nós falamos – de nós para vocês” é a que se encontra nos documentários de Coutinho, em que o diretor, mesmo filmando pessoas de contextos sociais distintos dos seus, busca uma aproximação com as personagens, construindo uma espécie de unidade nesse “nós” provisório, só possível na ideia do documentário como encontro. Coutinho comenta a esse respeito: “a partir disso, você pode estabelecer uma igualdade – temporária, utópica, e nesse sentido não ilusório porque só é temporária –, e que gera um troço que se pode construir, porque a pessoa não vai ser julgada...”⁵¹.

Parte desses filmes são pautados por uma postura ética do encontro e de explicitação das condições da filmagem, exposição de seu próprio dispositivo, o que possibilita a construção de uma igualdade provisória como falava Coutinho. João Moreira Salles destaca estas tendências que o cinema documentário tem adquirido nos últimos anos de revelar seus próprios mistérios constituindo

⁴⁷ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.

⁴⁸ DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

⁴⁹ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005. p.40.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 44-46.

⁵¹ BRAGANÇA, 2008, p.108.

obras reflexivas, não que isso seja garantia de qualidade, mas quando há uma junção entre reflexividade e qualidade os filmes se mostram verdadeiros ensaios sobre a ética e a estética do documentário. Transcrevo aqui suas palavras:

Mas nesse ponto é preciso fazer uma observação importante: nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e ele falamos de nós para vocês*. Desse encontro nasce talvez uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo⁵².

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

Olhando para a história hoje, é possível falar de *glasnost*. A ordem hierárquica das disciplinas foi totalmente abalada em nosso século. Pela primeira vez em

sua longa vida, Clio está participando do jogo dos encontros em seus próprios termos. Ela perdeu a ilusão de ser rainha, monarca de tudo o que investiga na cena erudita. Não está mais submetida ao serviço da teologia ou do direito, nem está casada com a filosofia a fim de realizar com sua parceira projetos liberais burgueses do mundo da política. Agora ela escolhe seus parceiros com liberdade⁵³.

Também certa historiografia, em que se encontram as reflexões de Certeau, Ricoeur, Chartier, Ginzburg, para citar apenas alguns nomes, herdeira e contemporânea de Foucault, abriu mão da “ambição de conhecer tudo”⁵⁴, o que não implica abrir mão da capacidade ou da busca por conhecer (ou da referencialidade do conhecimento histórico em relação ao passado).

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

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um

⁵² SALLES, 2005, p.70.

⁵³ SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 254-255.

⁵⁴ SALLES, 2005, p. 70.

meio, uma profissão, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura)⁵⁵.

Os documentários de Eduardo Coutinho, principalmente a partir de *Jogo de cena*, marcam um momento reflexivo e poético do cinema documentário brasileiro. Parece interessante, assim, aproximar esta abordagem do exercício de alguns historiadores que buscam evidenciar o quanto há de construção e escolha em seu trabalho.

Longe de significar uma dissolução do campo historiográfico (ou documental) essa postura traz a possibilidade de uma história aberta. Uma abertura que pode dar-se em vários sentidos, como na direção de uma diversidade de objetos e de cruzamentos com o campo da cultura e das artes. O exercício desta historiografia de reconhecer seu aspecto criativo é, sobretudo, um reconhecimento da historicidade da própria historiografia, afinal, como nos lembra Benjamin, “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”⁵⁶.

Embora possa ser visto como um cinema do presente, pois voltado para o momento da filmagem e reunindo “pequenas histórias descentradas, que se comunicam através de frágeis ligações não-

-causais”⁵⁷, o documentário de Coutinho encontra o passado por meio das memórias narradas por suas personagens.

Como afirma Consuelo Lins, “é um cinema do presente, mas 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”⁵⁸. Dessa forma, temos nestes documentários uma imbricada relação de presente e passado que está além de uma separação dicotômica e acabada entre os dois tempos – estes se interpenetram por meio da memória.

Jeanne Marie Gagnebin, no texto *Memória, história, testemunho*, evoca o conceito de rememoração, proposto por Walter Benjamin, lembrando que:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas de agir sobre o presente.⁵⁹

⁵⁷ LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p.183.

⁵⁸ *Ibid.*, p.188.

⁵⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, história, testemunho*. In: *Idem. Lembrar, escrever, esquecer*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p.55.

⁵⁵ CERTEAU, 1982, p.57.

⁵⁶ LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005. p.65.

O movimento de abertura para o acaso do presente das filmagens é, assim, uma abertura também para o passado pelo exercício de rememoração. Gagnebin fala da atividade do historiador, mas suas afirmações servem aqui também ao trabalho feito por Coutinho, em que se nota essa atenção ao presente. Há lugar para os esquecimentos, silêncios, recalques, a memória aparece com suas lacunas, brancos, limites e, ao mesmo tempo, figura como um exercício saudável e ativo de rememoração que visa elaborar um passado.

Em *Jogo de cena*, histórias circulam, deslocam-se, são repetidas, retornando em diferentes vozes, corpos ou imagens. Assistimos a uma mesma cena: mulheres dentro de um teatro, no palco, sentadas em uma cadeira diante do diretor (e de costas para a platéia) contando histórias. Através deste exercício do contar, do narrar a si mesmas, estas mulheres parecem elaborar seus passados, histórias de dor, perda e superação. Coutinho reúne, reordena, monta estas histórias em uma narrativa, numa tarefa parecida com a do historiador, especialmente daquele que lida com os testemunhos orais.

Concluo o texto com um comentário de Cezar Migliorin sobre o filme: “no momento em que a pessoa que viveu a história se encontra com a atriz, no corte, o que se abre é uma circulação infinita daquelas histórias”⁶⁰. O corte é, assim, essa

⁶⁰ MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. *Grumo*, Buenos Aires, v. 8, 2010, p.53.

passagem em que os encontros se processam e as fronteiras são indiscerníveis, esse lugar onde temporalidades distintas podem conviver e os encontros são possíveis – entre pessoa, atriz e personagem, documentário e ficção, história e arte.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O historiador naif ou a análise historiográfica como prática de excomunhão*. 2006, p.17. Disponível em: http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remissa/o_historiador_naif.pdf. Acesso em: 28 jul. 2011.

BRAGANÇA, Felipe. *Encontros* – Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

BRUNO, Fernanda. *Jogo de cena*. Disponível em: <<http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/11/jogo-de-cena.html>> Acesso em: 28 jul 2011.

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

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

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

- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: Idem. *Lembrar escrever esquecer*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 49-57.
- _____. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: Idem. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 107-118.
- LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 179-198.
- _____. MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. *Grumo*, Buenos Aires, v. 8, 2010. p.50-55.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Campinas, SP: Papirus, 2009. (Coleção Campo Imagético).
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Cauiby (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru-SP: EDUSC, 2005. p. 57-71.
- SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SPINI, Ana Paula. O cinema na pesquisa e no ensino da História: dos dilemas às possibilidades. In: LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto; PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.) *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. p.165-184.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 65-79.

Fonte documental

Jogo de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Edição: Jordana Berg. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2007. 107 min, son., color., película, 35 mm. (1 DVD – distribuição Videofilmes).

