

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CLARA LEONEL RAMOS

A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo:  
autorrepresentação, performance e estratégias narrativas

SÃO PAULO

2013

CLARA LEONEL RAMOS

A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo:  
autorrepresentação, performance e estratégias narrativas

*Versão corrigida*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes Alencar Gervaiseau

SÃO PAULO

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo autor

Ramos, Clara Leonel

A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas / Clara Leonel Ramos. -- São Paulo: C. L. Ramos, 2013.

264 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Henri Pierre Arraes Alencar Gervaiseau

Bibliografia

1. documentário brasileiro contemporâneo 2. cinema brasileiro 3. performance 4. autorrepresentação 5. ator social I. Gervaiseau, Henri Pierre Arraes Alencar II.

Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Nome: Clara Leonel Ramos

Título: A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências.

APROVADO EM: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / 2013.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau  
ECA/USP (orientador)

---

Profa. Dr. Rose Satiko Hikiji  
FFLCH/ USP

---

Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier  
ECA/ USP

---

Prof. Dr. Marcius Freire  
IA/ Unicamp

---

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães  
Fafich/ UFMG

À memória de meu avô Oswaldo, com amor.

## Agradecimentos

Agradeço a Henri Gervaiseau, meu orientador, pelo diálogo de uma década, e por compartilhar comigo as descobertas, dúvidas e dificuldades desse percurso

Aos professores Ismail Xavier e Rose Satiko Hikiji por abrirem novos horizontes a esta pesquisa através de suas disciplinas de pós-graduação e, principalmente, por suas contribuições inestimáveis no exame de qualificação. Agradeço também aos professores César Guimarães e Marcius Freire, a quem admiro muito, por aceitarem fazer parte da banca avaliadora deste trabalho.

Aos colegas de grupo de estudos Gustavo Souza, Marco Antônio Pereira do Vale, Krishna Tavares, Fabiana Pereira Lopes e Gabriela Wondracek Linck, agradeço pelas leituras, pelo diálogo e por tornarem menos solitário o trabalho de pesquisa. E à companheira de percurso Mariana Duccini, pela também valiosa interlocução.

Agradeço a meus pais, Luiz Fernando Ramos e Maria Cecília Gomes dos Reis, meus maiores incentivadores, pelo apoio em todos os momentos e pelas contribuições valiosas. Sem eles eu não teria me aventurado pela pesquisa acadêmica.

Agradeço a meu marido Alexandre Mirandez, por todo amor e toda compreensão, e por dividir comigo a dor e a delícia deste trajeto. Sua ajuda e seu incentivo foram fundamentais. Às minhas filhas lindas, Cora e Irene, agradeço de coração por terem podido entender as ausências e a dedicação que este trabalho exigiu.

À minha avó, Vera Ramos, exemplo maior de amor e fonte inesgotável de apoio, toda a minha gratidão.

Agradeço à minha irmã, Lúcia Ramos, por iluminar meu caminho sempre, e às minhas irmãs de coração, em especial, Alyne Azuma (revisora deste texto), Marina Amorim, Adriana Nunes, Mariana Lajolo, Julia King, Fernanda Ramos e Fernanda Braz, amigas de todas as horas, pelo suporte e pelo carinho.

A Maurício Monteiro Filho, responsável pela tradução do resumo, agradeço pela ajuda generosa na reta final, e a Juliana Sabbag por me receber carinhosamente em seu escritório, onde pude me dedicar à pesquisa. Agradeço a Gilberto Topczewski, Felipe Briso e Deborah Osborn pelo fundamental apoio ao projeto.

Agradeço à Cecília Mirandez, pela ajuda agora e sempre; à minha madrinha Vera Lúcia Ramos, pela incrível habilidade de tornar alegres os cenários mais sombrios e a Gabriela Bal por cuidar de mim durante todo o caminho.

Agradeço a Andrea Tonacci por generosamente compartilhar comigo uma cópia de *Serras da Desordem* e a lista de diálogos do filme. A Kiko Goifman agradeço pela experiência inspiradora em *Filmefobia*, cuja cópia em DVD o realizador me forneceu, que foi uma das sementes desse trabalho.

Por fim, agradeço muitíssimo à Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento desta pesquisa.

## Resumo

A pesquisa tem por objetivo investigar o processo de construção de personagens na produção documentária brasileira contemporânea a partir da noção de autorrepresentação do sujeito filmado, tendo como hipótese inicial a ideia de que o estatuto da personagem no filme se define a partir da tensão entre a performance da pessoa real, seu projeto de atuação e as estratégias enunciativas do autor.

Partindo da apresentação de uma proposta de definição da autorrepresentação – que rejeita a premissa de que a encenação deva ser analisada dentro do binômio de verdade e falsificação – a pesquisa se desenvolve tendo como recurso fundamental a análise fílmica imanente. Foram selecionados quatro filmes brasileiros contemporâneos como corpus central de análise: *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *Serras da Desordem* (Andréa Tonacci, 2008) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007).

As análises fílmicas se organizam a partir dos diferentes níveis de consciência dos sujeitos filmados em relação à própria performance e buscam investigar até que ponto essa consciência implica num maior ou menor nível de autenticidade. Conectando os dois eixos centrais de reflexão – do desempenho e das estratégias enunciativas que o transcendem – se coloca a questão que sintetiza o desafio maior da pesquisa: como avaliar o quão bem representada é uma pessoa?

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; documentário; performance; autorrepresentação; ator social.

## **Abstract**

The present study aims at investigating the character construction process in contemporary Brazilian documentary film production from the notion of self-representation of the filmed subject, sustaining as initial hypothesis the idea that the status of the character in the film is defined by the tension between the performance of the real person, his acting project and the enunciative strategies of the author.

Starting with the presentation of a proposed definition of self-representation - which rejects the assumption that acting should be analyzed within the binomial real or fake -, the research develops, relying on immanent film analysis as fundamental resource. We have selected four contemporary Brazilian films as the central analysis corpus: *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2008) and *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007).

Filmic analysis is organized by the different levels of consciousness of the filmed subjects in relationship to their own performance and seeks to investigate to what extent this awareness implies a higher or lower level of authenticity. By connecting the two central axes of reflection - performance and the enunciative strategies that transcend it -, the question that synthesizes the major challenge of the research arises: how to evaluate how well a person is represented?

**Keywords:** Brazilian cinema; documentary film; performance; self-representation; social actor.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	9
Apresentação geral da noção de autorrepresentação .....	11
Construindo a personagem: desempenho e enunciação .....	24
Irreduzibilidade do sujeito filmado e traço indicial .....	33
<b>Capítulo 01  <i>Entreatos: a não performance e o bom personagem</i></b> .....	45
<i>Entreatos</i> e o cinema direto.....	48
Lula e Kennedy .....	56
Lula e a câmera .....	62
Performance e comportamento habitual.....	71
Documento/monumento e criação compartilhada .....	76
<b>Capítulo 02  <i>Juízo e o teatro da justiça: narrativa e performance</i></b> .....	95
<i>Juízo</i> e o cinema direto .....	97
A encenação e o lastro do real .....	109
Construindo personagens .....	119
<b>Capítulo 03  <i>Serras da Desordem: o passado reinventado no fio da narrativa</i></b> ...135	
Tonacci, os índios e as condições de produção .....	138
Reencenação e ensaio .....	142
Operacionalizando a ficção .....	148
Construindo personagens: Carapiru e Possuelo.....	162
<b>Capítulo 04  <i>Jogo de Cena: performance e narração produtiva</i></b> .....	179
<i>Jogo de Cena</i> radicaliza o método .....	183
<i>Jogo de Cena</i> e as tiranias da visibilidade .....	198
A entrevista e a performance autobiográfica .....	209
A performance no centro da cena .....	227
<b>Conclusão</b> .....	245
<b>Bibliografia</b> .....	255
<b>Filmografia</b> .....	263

## Introdução

Esta pesquisa tem como objetivo investigar o processo de construção de personagens no documentário brasileiro contemporâneo a partir da noção de autorrepresentação do sujeito filmado, tendo como hipótese inicial a ideia de que o estatuto da personagem no filme se define a partir da tensão entre a performance da pessoa real, seu projeto de atuação e as estratégias enunciativas do autor.

Partindo da apresentação de uma proposta de definição da autorrepresentação – que rejeita a premissa de que a encenação deva ser analisada dentro do binômio de verdade e falsificação – a pesquisa se desenvolve tendo como recurso fundamental a análise fílmica imanente. Foram selecionados quatro filmes brasileiros contemporâneos como corpus central de análise: *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *Serras da Desordem* (Andréa Tonacci, 2008) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Para além da relevância desses filmes na produção brasileira recente – seja pelas marcas de autor que revelam ou por sua repercussão – os filmes interessaram à pesquisa pelo fato de explorarem de diferentes formas a questão da performance dos sujeitos filmados, sendo essa uma das chaves de leitura central das obras.

A partir da observação dos diferentes estatutos assumidos pelos personagens nos filmes analisados e de uma investigação sobre as formas através das quais se estabelecem as relações entre os filmes e o desempenho dos sujeitos filmados, a reflexão sobre as quatro obras acima citadas se configura como a matéria-prima central da pesquisa. São as questões levantadas nas análises que se articulam ao longo dos capítulos e dialogam com o quadro teórico de referência, permitindo, assim, o desenvolvimento da hipótese inicial da pesquisa.

As análises fílmicas se organizam a partir de um problema central: qual o nível de consciência dos sujeitos filmados em relação à própria performance e até que ponto essa consciência implica num maior ou menor nível de autenticidade? Assim, escolhi abordar no primeiro capítulo a obra em que, supostamente, existiria o menor nível de consciência do personagem em relação à performance, para, em seguida, analisar filmes em que progressivamente essa consciência vai se tornando mais explícita.

Nesse percurso, a pesquisa vai buscar problematizar esse dispositivo, revelando que o nível de consciência de atuação não se liga de maneira inequívoca a um ou outro modo de representação documentária e, mais do que isso, não se conecta necessariamente com o paradigma de autenticidade.

Partimos então de *Entreatos*, em que, dentro de um esquema observacional de representação, acompanhamos o desenrolar das ações cotidianas de Lula, nas quais ele interpreta a si mesmo. Passamos por *Juízo*, em que as estratégias observacionais (e a representação de si no cotidiano) são combinadas com a reencenação dramática, sem que haja uma ruptura com o modo *documentarizante*<sup>1</sup> de leitura sugerido pelo filme. No capítulo seguinte, analisamos *Serras da Desordem*, que combina diversos modos de representação (e de autorrepresentação): do documentário clássico, em que os sujeitos aparentemente ignoram a presença da câmera, passando pela observação cotidiana, pela entrevista e, finalmente, pela reencenação em que o sentido *ficcionalizante* se constrói mais na montagem do que no momento da filmagem. Finalmente, chegamos a *Jogo de Cena*, em que a questão da performance não é simplesmente tangencial, mas fundamental dentro do dispositivo do filme. Nessa última etapa, a consciência da atuação e o projeto do sujeito filmado são fundamentais e se configuram como um dos eixos principais de leitura, sendo por vezes explicitamente problematizados.

O diálogo que progressivamente se estabelece entre essas quatro análises filmicas permite à pesquisa estabelecer parâmetros de reflexão sobre as ferramentas de autorrepresentação do sujeito real. De forma resumida, no que diz respeito à dimensão

---

<sup>1</sup> A noção de leitura *documentarizante* foi criada por Roger Odin. O autor distende as fronteiras entre documentário e ficção ao propor a existência de diferentes modos de leitura e de significação – entre eles o *documentarizante* e o *ficcionalizante* – que se estabelecem, de maneira dinâmica, na relação entre filme e espectador. Cada um desses modos se caracteriza de um lado por diferentes posturas do espectador e de outro por uma série de indicações fornecidas pelo filme do modo que desejaria ver utilizado para sua leitura. Uma das questões centrais para a caracterização dos diferentes modos é a maneira como a figura do enunciador é construída, como colocado por Odin: “Parece-nos, com efeito, que o que constitui a leitura *ficcionalizante* não é tanto a construção de um ‘eu-origem fictivo’ mas, mais radicalmente, a recusa pelo leitor de construir um ‘eu-origem’”. (ODIN, 1984, p. 263-277) Num outro texto, ele retoma a questão: “Se o *modo documentarizante* pede a construção de um *enunciador real*, mas deixa quase livre a escolha dos outros processos (podemos construir ou não um mundo, construir ou não uma narrativa, produzir ou não um efeito de colocação em fases etc.), ao contrário, o *modo ficcionalizante* responde a uma organização fixa, muito estrita, que coloca no comando dois processos dos quais tudo provem: a narração (...) e um processo enunciativo: a *fictivização* (construir uma ficção supõe, em primeiro lugar, que o narrador seja instituído como *enunciador fictício*)”. (ODIN, 2005, p. 34.)

do desempenho da pessoa real, entre as questões centrais levantadas estão: os diferentes níveis de consciência dos personagens em relação à sua atuação; as ferramentas expressivas da pessoa real e sua ligação com o bom desempenho; a desnaturalização do conceito de “bons personagens”; e a relação entre eficiência, autenticidade e verossimilhança.

Ao mesmo tempo, a hipótese inicial da pesquisa – que aponta para um personagem que se cria no confronto inevitável entre o projeto de atuação do sujeito filmado e as estratégias enunciativas do filme – se desdobra nas análises em algumas questões recorrentes relacionadas a essa dimensão narrativa. Entre elas estão a existência de um grau de autonomia na imagem documentária e as ferramentas de que o sujeito filmado dispõe para buscar controlar seu significado no filme. Além disso, a pesquisa incorporou em seu transcorrer questões como a perda da transitoriedade do sujeito filmado no processo de construção de um personagem e a modulação da relação entre personagens e contexto.

Finalmente, conectando os dois eixos centrais – do desempenho e das estratégias enunciativas que o transcendem – se coloca a questão que sintetiza o desafio maior da pesquisa: como avaliar o quão bem representada é uma pessoa?

### **Apresentação geral da noção de autorrepresentação**

O ponto de partida teórico desta pesquisa é a noção de autorrepresentação, entendida aqui como todo e qualquer desempenho do sujeito filmado diante da câmera, seja ele o simples desenrolar de ações cotidianas que ignoram (ou não) a presença do cineasta, seja a situação de entrevista ou a encenação e/ou reencenação construídas num esforço conjunto entre sujeito e cineasta. Nesse sentido, a pesquisa se desenvolve sobre uma base bastante movediça, já que a noção de autorrepresentação aqui proposta se relaciona estreitamente aos conceitos de transparência, espontaneidade e autenticidade, pontos centrais de debate na história do filme documentário, entre outras questões teóricas controversas. Assim, é importante delimitar de forma mais precisa o terreno no qual a pesquisa irá se situar.

O primeiro ponto problemático é que a ideia de autorrepresentação pressupõe a existência de um processo, ou de uma camada mediada, separando a pessoa real da persona filmica construída. Parece-me que uma certa resistência histórica em relação à presença da autorrepresentação no documentário se relaciona ao temor de que um movimento – consciente ou inconsciente – do sujeito filmado de construção de um personagem se configuraria como um obstáculo à busca objetivista de transparência<sup>2</sup>. Em outros termos, observar um sujeito agindo *para* a câmera seria diferente de observar um sujeito agindo *apesar* da câmera. Dentro dessa lógica, no primeiro caso, estaríamos nos aproximando da ficção e nos distanciando do documentário.

Essa premissa pode ser identificada, por exemplo, na tentativa do cinema direto norte-americano de fugir do que seriam performances realizadas *para* a câmera, preferindo retratar situações que aconteceriam mesmo se o filme não estivesse sendo realizado. Frederick Wiseman afirma que, ao perceber, durante uma filmagem, que alguém está atuando *para* ele, para de filmar imediatamente<sup>3</sup>. Assim, a performance da pessoa real seria vista como algo que falsificaria a realidade observada. Numa direção contrária a essa abordagem, a filmografia analisada pela pesquisa dialoga menos com essa tradição objetivista do que com o que poderíamos chamar de tradição rouchiana, que assume o fazer filmico como catalisador da realidade filmica. Nas *etnoficções*, por exemplo, Jean Rouch parte do princípio de uma criação compartilhada entre cineasta e os sujeitos filmados e incorpora a dimensão fabuladora desses sujeitos aos filmes, não buscando separar real e imaginário.

Como veremos adiante, em alguns dos filmes analisados neste trabalho, observa-se a presença da encenação ou da reencenação ficcional<sup>4</sup>, como é o caso dos menores

---

<sup>2</sup> Mariana Baltar faz uma reflexão sobre as razões pelas quais se consolida uma resistência em grande parte da produção teórica sobre documentário que vai nesse mesmo sentido. Baltar comenta que o uso do termo *performance* parece ainda estar atavicamente vinculado à noção de ficção e de atuação e “portanto contrário ao que compõe a expectativa social, historicamente construída, do domínio do documentário”. (BALTAR, 2008. p. 167).

<sup>3</sup> No entanto, segundo ele isso não acontece o suficiente para ser um problema, porque as pessoas não sabem atuar bem o suficiente para mudar seu comportamento diante de uma câmera (Ver STWEART, 1998).

<sup>4</sup> No artigo “A reencenação no Cinema Documentário” Andrea França aponta para o fato de que essa não é uma metodologia nova e que ao longo da história do documentário o recurso tomou os mais diversos caminhos: do que ela denomina de “gesto antropológico” de Nanook até a (re)encenação como – na obra de Jean Rouch – um campo a ser investigado em conjunto com personagens e espectador. No documentário contemporâneo França divide o gesto da reencenação em dois caminhos básicos: o de cineastas que buscam problematizar as fronteiras entre história, memória e cinema, e o de

infratores de *Juízo* ou das atrizes de *Jogo de Cena*. Apesar disso, conforme mencionado acima, o que nos interessa não é somente a construção voluntária e consciente de um personagem (de si mesmo ou de um outro ficcionalizado) – uma atuação *para* a câmera – mas toda e qualquer forma de desempenho do sujeito filmado diante dela.

Partimos, portanto, de uma definição de performance menos teatral e mais antropológica, filiada a Richard Schechner. Para ele o conceito diz respeito não apenas à arte, mas também a todos os domínios da cultura: dos rituais, aos esportes e ao cotidiano. Schechner rompe com a distinção antropológica filiada a Durkheim entre os eventos performáticos sagrados e profanos, inserindo a noção de performance num movimento contínuo que vai do “rito” ao “teatro”. Para diferenciar esses dois polos, o autor recorre a noções com as quais iremos dialogar, que são a “eficácia” e o “entretenimento”. Embora o autor não acredite que uma performance possa estar localizada puramente num polo ou no outro, grosso modo, ela se definiria como “eficácia” ao ter uma repercussão significativa na sociedade (como o caso dos “dramas sociais”<sup>5</sup>, “ritos de iniciação” ou “ritos de passagem”) provocando mudanças e redefinindo os status dos atores sociais. Em contrapartida, a performance voltada para o “entretenimento” (como é o caso de um espetáculo teatral) não implica numa mudança efetiva na sociedade.

Se por um lado as noções de performance propostas por Schechner (e Turner) interessem à pesquisa por se referirem a autorrepresentação em momentos extraordinários – o que parece sugestivo em termos de uma reflexão que leva em conta o efeito disruptivo do fazer fílmico em relação à realidade observada –, por outro precisam ser matizadas, uma vez que os autores se debruçam principalmente sobre situações rituais e tribais coletivas, não dando plenamente conta do desempenho individual, deslocado destas situações.

---

autores que fazem a rerepresentação da história como uma ilustração naturalizada da realidade passada. (FRANÇA, 2010, p. 151/152)

<sup>5</sup> Schechner compartilha com Victor Turner a visão de que os eventos rituais e os “dramas sociais” se configuram na prática como um “meta-teatro”, ou seja, um “espaço de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que sugerem criatividade e propiciam uma experiência singular”. Para Turner, os “dramas sociais” seriam uma unidade constitutiva do processo social que, ao emergir, demarcariam a relação dialética entre “estrutura” (realidade cotidiana) e “antiestrutura” (momentos extraordinários). Assim, para Turner, o conceito de performance é situado dentro das situações “extraordinárias”, ou seja, entre os momentos disruptivos na ordem social. (Ver SILVA, 2005. p. 36-43)

Nesse sentido é frutífero o diálogo entre esses autores e, ainda no campo das ciências sociais, Erving Goffman, que desloca a ideia da *representação do eu* para a esfera da vida ordinária. O autor usa o conceito de performance no sentido exclusivo de desempenho de um papel, dentro do que seria um comportamento “ritual” dos atores sociais na vida cotidiana. O autor considera que, em toda e qualquer interação social, pode ser identificado um componente de atuação, uma vez que as pessoas buscam – conscientemente ou não – compor uma imagem de si mesmas e controlar a imagem que os outros fazem dela, definindo assim seu papel social dentro de uma determinada situação.

Goffman afirma que “o indivíduo terá que agir de tal modo que, com ou sem intenção, *expresse* a si mesmo, e os outros por sua vez terão de ser de algum modo *impressionados* por ele”<sup>6</sup>. A expressividade do indivíduo envolveria, de seu ponto de vista, dois tipos de atividade: a expressão que ele transmite (conscientemente, através dos símbolos verbais) e a expressão que ele emite através de uma gama de ações. O que lhe interessa prioritariamente são as formas de comunicação de natureza não verbal e presumivelmente não intencional. Para Goffman não apenas a inevitável construção de um personagem pode se dar consciente ou inconscientemente, como ela pode variar de um extremo de sinceridade – quando o indivíduo está convencido de sua própria atuação e de que “a impressão de realidade que encena é a própria realidade”<sup>7</sup> – a outro de cinismo – quando o indivíduo não crê em sua própria atuação. Em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* Goffman se propõe a analisar algumas das técnicas comuns que as pessoas empregariam para, ao se autorrepresentar, controlar as impressões que os outros fazem dele e dos principais obstáculos enfrentados por elas nesse processo.

Saindo do campo da representação cotidiana e nos aproximando do universo fílmico, podemos estabelecer um diálogo entre a performance proposta por Goffman e a noção de “ator natural” estabelecida por Sergio Santeiro no artigo “Conceito de Dramaturgia Natural” (1978), texto que aborda diversas questões relacionadas a autorrepresentação do sujeito filmado no documentário. Enquanto Goffman analisa o componente inescapável de atuação – que se dá a partir de recursos verbais e não

---

<sup>6</sup> GOFFMAN, 1959, p. 12.

<sup>7</sup> GOFFMAN, 1959, p. 13.

verbais – nas relações sociais, Santeiro parte da ideia de que esse componente de atuação é inerente também à participação de pessoas reais num documentário. Assim, ele utiliza o termo “ator natural” para se referir ao momento em que, no documentário, o sujeito real interpreta o personagem dramático que criou para si mesmo.

Dois pontos centrais nos interessam na proposta de Santeiro. Um deles é seu esforço de nomear (através da expressão “ator natural”) a posição em que o sujeito filmado é colocado no momento em que é objeto de uma filmagem documentária, aproximando-o do ator profissional (pela inevitabilidade do processo de autorrepresentação) sem retirar dele o estatuto social que o legitima<sup>8</sup>. O segundo ponto é a maneira como ele aponta para o processo de autorrepresentação do sujeito filmado como uma dinâmica em que o projeto de atuação deve se adequar à realidade da performance que o sujeito real é capaz de produzir.

Assim, Santeiro coloca o foco da questão da atuação mais no plano do desempenho, do que na atribuição de um caráter de falsificação ou não da realidade observada, chamando atenção para o fato de que, no documentário, o processo de atuação da pessoa real tem como objetivo a representação de seu próprio papel, através do uso de seus recursos expressivos pessoais. O autor afirma: “a maneira de o entrevistado dizer seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja ao seu lado, a relação do local onde a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contraponto de entrevistador e entrevistado, tudo são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico que podemos chamar de dramaturgia natural”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Mariana Baltar, justificando a pertinência do uso do termo *performance* de Goffman nos estudos do campo documentário, resume de maneira interessante esse impasse teórico que Santeiro buscou enfrentar: “Acredito que o termo performance resolva, no campo do documentário, um nó teórico que há muito se debate: como nomear os sujeitos sociais dos documentários sem que tal ato seja pautado na verdade ou que, ao mesmo tempo, os iguale a um típico personagem de ficção. Ou seja, como abordar o que se passa com os sujeitos/objetos do documentário sem que se incorra na incoerência de tratar o documentário como simples “representação do real”? Por outro lado, como não inculcar em outra ordem de incoerência, ao retirar deles e do discurso dos documentários, o estatuto social que os legitima?” (BAL TAR, 2008. p.171)

<sup>9</sup> SANTEIRO, 1978, p. 81.



É importante destacar que, quando nos referimos à autorrepresentação, não estamos propondo que o sujeito filmado seja uma estrutura estável e unívoca a ser representada. O que está em jogo não é tanto a capacidade de fixar o sujeito real em um personagem predeterminado (como veremos mais adiante no diálogo com MacDougall), mas dar forma para um personagem de si. Esse personagem pode ser criado a partir de um desejo consciente do sujeito filmado de aparentar ser de uma determinada maneira, num processo conduzido de forma autônoma por ele ou compartilhada com o cineasta. Pode também, por outro lado, ser estabelecido de maneira inconsciente pelo sujeito filmado, a partir de uma sincera percepção acerca si mesmo como a que Goffman se refere. Isto é, agindo da forma mais próxima do que acredita “ser ele mesmo”. Assim, nos parece também pertinentes as proposições de Santeiro em relação à colocação do sujeito em três níveis no momento da encenação: o sujeito real que ocupa uma posição social concreta, o personagem dramático que esse sujeito idealiza para si mesmo e, finalmente, o que ele chama de “ator natural”, que atualiza o personagem dramático criado por ele mesmo no momento de confronto com a realidade.

Para Santeiro, a concretização do personagem idealizado pelo sujeito real depende de um desempenho satisfatório do “ator natural”, enquanto o mau desempenho do ator, como na ficção, pode acarretar no fracasso da encenação. O autor chama de “crise da representação” os momentos em que o despreparo cênico do sujeito filmado, a interferência da realidade na cena ou uma motivação contraditória a do cineasta colocam em risco toda a encenação<sup>10</sup>. Essa ideia de “crise da representação” parece se relacionar com o que Goffman denomina de ruptura das projeções. Durante uma interação podem ocorrer fatos que contradigam, desacreditem ou ponham sob

---

<sup>10</sup> Santeiro cita, como exemplo de “crise da representação”, uma sequência de *Viva Cariri* em que uma beata apresenta ao entrevistador peças de uma sala de milagres. Santeiro acredita que, ao mostrar as peças e explicar seus significados, a beata busca estabelecer não uma relação de entrevistada/entrevistador, mas sim de sacerdote/fiel. Ela se atribui o papel de voz da tradição, que não pode ser contestada. Ao pedir que ela explique o significado das peças (possivelmente repetindo o que ela já disse, ou porque ela dissera antes de o som começar a ser gravado ou para garantir que o som seja de fato registrado) o realizador interfere de maneira profana num universo supostamente sagrado. A beata se irrita profundamente com o pedido, talvez por suspeitar que ele esconda a incredulidade do entrevistador. Assim, por sua insegurança como protagonista, ela se irrita e para de falar, gerando um ruptura na comunicação. Uma segunda beata surge em socorro da primeira, dizendo que ela precisa “explicar aos que não sabem”. Uma vez que a coadjuvante afasta o fantasma da contestação, a entrevista pode ser retomada e ela assume o papel principal. A beata protagonista, por outro lado, arruína a cena, pondo em dúvida à própria encenação, ao admitir a hipótese ser contestada. Nesse momento seria registrado o que Santeiro chama de “aleatório significativo”, quando a crise da representação emerge, superando a representação consciente.

suspeição a representação do indivíduo e definição de situação que ele havia projetado. Para evitar que essas rupturas aconteçam e defender suas projeções, os indivíduos empregam constantemente estratégias e táticas de proteção, que Goffman denomina de “práticas defensivas”.

Embora instigante, a visão de Santeiro e os conceitos de “ator natural” e “dramaturgia natural” não chegaram a ser desenvolvidos de forma mais aprofundada pelo autor, depois do artigo citado. Além disso, existe em sua análise uma limitação de escopo, uma vez que o autor assume como objeto um certo tipo de documentário baseado na entrevista<sup>11</sup> que, a partir da adoção do som direto, permitiria que “os retratados se expressem também pela própria voz – e não a do cineasta – e mais, que essa expressão apareça integrada e mutuamente comentada”<sup>12</sup>. Ou seja, do ponto de vista de Santeiro, a performance do sujeito se construiria principalmente através dos recursos expressivos verbais conscientes, o que Goffman chamaria de *expressões emitidas*. Com isso, a leitura de Santeiro não dá conta da análise de filmes que transbordem as fronteiras do documentário baseado em entrevistas (em geral de caráter expositivo), embora seja possível utilizar algumas de suas ferramentas em contextos não previstos por ele.

Ainda dentro do campo dos estudos de cinema, é possível estabelecer um diálogo entre o “ator natural” de Santeiro e a noção de “ator social” desenvolvida por Bill Nichols. É assim que Nichols se refere ao sujeito real colocado em cena na posição de personagem de um filme documentário. O termo é usado para diferenciar esse sujeito real do ator tradicional de ficção. A grande diferença apontada por Nichols entre essas duas categorias é que, no caso do ator de ficção, seu desempenho no filme será mais bem sucedido à medida em que ele consiga atender melhor às demandas do diretor, com sua capacidade de atuação. Já a contribuição do “ator

---

<sup>11</sup> Os dois filmes a que ele se refere no artigo são *Visão de Juazeiro* (Eduardo Escorel, 1970) e *Viva Cariri* (Geraldo Sarno, 1970). Além disso, tendo em vista o contexto histórico de produção do texto, acredito que Santeiro se refira a um tipo de documentário ainda ligado a um modo expositivo de cunho sociológico bastante comum na produção brasileira da primeira metade da década de 1960 muito embora, em 1978, esses filmes já coexistissem com obras que adotavam diversos outros procedimentos, caminhando em direção do que Bernardet chamou de “voz do outro”. O conceito se contrapõe ao de “voz do dono”, associado ao que ele chama de “modelo sociológico”, um modo de fazer documentário, em que a estrutura do filme se organiza a partir de uma voz em off autorizada e arrogante, “a voz do dono”, que apresenta uma tese. Ver BERNARDET, 1979-80; e BERNARDET, 2003.

<sup>12</sup> SANTEIRO, 1978, p. 80.

social” ao filme vai na direção oposta. Seu desempenho será mais valioso à medida que for capaz de continuar a agir da maneira habitual, alterando o mínimo possível seu comportamento e sua personalidade diante da câmera. Quanto mais espontâneo o comportamento do ator social maior seria seu potencial de transmitir uma “ideia de complexidade e profundidade semelhante à que valorizamos na atuação de um ator treinado”<sup>13</sup>.

Nichols aponta aqui para duas premissas recorrentes ao longo da história do documentário, que são as buscas de espontaneidade e de autenticidade. Ele afirma: “O direito do diretor a uma *performance* é um ‘direito’ que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário”<sup>14</sup>. Assim, do ponto de vista do autor, parece que qualquer esforço de atuação consciente do “ator social” seria uma ameaça à espontaneidade e à autenticidade do documentário.

Nesse sentido, é interessante a reflexão de Elizabeth Marquis, no artigo “Acting and/or/as being? - Performance in *Pour la Suite du Monde*”, sobre a performance de atores no cinema que, sob o ponto de vista predominante na teoria cinematográfica, se oporia à performance teatral. O trabalho do ator cinematográfico – sempre moldado pela edição e pelo olhar do realizador – estaria mais próximo, de acordo com essa tradição de análise, do “ser” do que do “atuar”. Marquis se contrapõe à dicotomia entre teatro e cinema, buscando mostrar como os sujeitos filmados podem ser vistos como atores e de que formas eles influenciam – através de suas performances – os filmes dos quais fazem parte.

Marquis acredita que o documentário seria a representação máxima da oposição entre *stage acting/screen being*, uma vez que, na maior parte das vezes, personagens de documentário representam papéis de si próprios, supõe-se que eles estariam sendo apenas eles mesmos. Além disso a relação estabelecida de maneira recorrente entre encenação e dissimulação torna a resistência à noção de performance não ficcional ainda maior, já que se o sujeito filmado não é ele mesmo diante da câmera, então

---

<sup>13</sup> NICHOLS, 2005. p. 31.

<sup>14</sup> Idem *ibidem*

mente e pretende ser algo que não é. Indo na contramão dessa tendência, Marquis se propõe a demonstrar<sup>15</sup> como os sujeitos filmados atuam em pelo menos três formas, mesmo quando parecem apenas agir como eles mesmo: a encenação da vida social; a apresentação diante da câmera documental, que acentua as práticas cotidianas da performance; e a adaptação ou modulação de sua performance de acordo com as convenções estabelecidas pelo texto, seja *representacional* ou *apresentacional*.

Marquis se refere aos modos de atuação estabelecidos por Thomas Waugh, um dos poucos autores que se debruçou de maneira mais detida sobre o tema da performance do personagem no cinema de não ficção. Waugh, que será uma referência bastante importante no primeiro capítulo, retoma a história da performance no documentário, revelando que a dimensão performática tem conexões que remontam a década de 1930 e que, em outros momentos históricos, não esteve apartada de forma tão nítida do pensamento sobre o filme documentário. Para Waugh existem no documentário dois tipos básicos de performance que podem estar colocados de forma estanque, ou podem coexistir determinadas propostas cinematográficas: a *representação*, na qual os sujeitos filmados não se relacionam diretamente com a câmera e respeitam um código naturalista, e a *apresentação*, na qual a consciência da câmera é explicitada. As reflexões de Waugh vão ser muito pertinentes para a análise do “agir naturalmente” que marca a performance de Lula em *Entreatos* e com o qual os outros filmes analisados dialogam de diferentes formas.

Ainda dentro da teoria cinematográfica, uma referência extremamente importante para o trabalho é Stella Bruzzi. Além de suas considerações mais gerais sobre a performance dentro do modo performativo, que veremos adiante, Bruzzi faz também uma reflexão bastante interessante sobre a relação paradoxal entre cinema direto e performance – apoiada na análise de *Primárias* (Robert Drew e Richard Leacock, 1960) – apontando para a dependência estreita que a estética observacional em relação ao desempenho dos personagens, de quem se espera um comportamento que pareça espontâneo e natural.

---

<sup>15</sup> Como veremos em mais detalhe no capítulo 3, Marquis apoia suas proposições sobre a performance no documentário em sua análise de *Para que o Mundo Prossiga* (*Pour la Suite du Monde*, Pierre Perrault e Michel Brault, 1963). Ver MARQUIS, 2008.

Numa outra vertente teórica, a noção de autorrepresentação foi também investigada pela antropologia visual. Claudine de France, tendo como moldura o fazer cinematográfico etnográfico e antropológico, conceituou a *auto-mise-en-scène* como a maneira como o personagem real escolhe apresentar suas ações e atividades corporais, materiais e rituais ao cineasta. Esse conjunto de ações do personagem real poderia ser denominado de comportamento profilmico. Assim, para ela, o personagem propõe uma organização da cena ao cineasta, mas essa *auto-mise-en-scène* não necessariamente será reforçada pela *mise-en-scène* do autor<sup>16</sup>.

Jean-Louis-Comolli, em seus escritos sobre documentário, retoma a noção de *auto-mise-en-scène* como um problema central no fazer documentário contemporâneo. Segundo a releitura de Comolli, a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. O primeiro seria a forma como inconscientemente o personagem representa um ou mais campos sociais, isto é, sua atuação dentro de sua realidade social (dialogando com a autorrepresentação cotidiana investigada por Goffman). O segundo movimento seria o comportamento profilmico do sujeito filmado, ou seja, a maneira como ele se apresenta ao filme, consciente ou inconscientemente, propondo sua própria *mise-en-scène*. Comolli afirma a esse respeito: “Hoje o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação (...) Aqueles que filmam têm como tarefa acolher a *mise-en-scène* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir”<sup>17</sup>.

Um ponto importante, dentro desse mapeamento geral, é pensar a relação entre a noção de autorrepresentação e o conceito de performance. Numa primeira leitura, seria possível dizer que a autorrepresentação passa a existir, ou é colocada em prática, no momento em que a atuação ou performance do sujeito filmado acontece<sup>18</sup>. Assim, é a performance do sujeito que dá a medida do sucesso de sua

---

<sup>16</sup> FRANCE, 1998.

<sup>17</sup> COMOLLI, 2008, p. 60.

<sup>18</sup> “*Performer*, quer seja num sentido primeiro de ‘superar ou ultrapassar os limites de um padrão’ ou ainda no [sentido] de ‘se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual’, implica ao menos em três operações, diz Schechner: 1. Ser/estar (*being*), ou seja, se comportar (*to behave*); 2. Fazer (*doing*). É a

autorrepresentação e, nesse sentido, trata-se de um conceito fundamental na pesquisa – usado de maneira corrente em parte da produção teórica sobre o tema.

Dentro dos estudos de documentário, é possível observar diferentes usos do termo performance e, posteriormente, do termo performatividade. Nichols, por exemplo, utiliza o conceito para definir um modo documentário, que ele denomina *performático*. Esse modo seria marcado por um discurso mais carregado de subjetividade e teria, frequentemente, marcas autobiográficas. Já Stella Bruzzi se refere ao *modo performativo*, que seria representado por filmes que – seja pela presença intrusiva do diretor ou pela atuação consciente de seus personagens – ganham significado pela interação entre performance e realidade<sup>19</sup>. De qualquer forma, em ambas as leituras, bem como na maior parte da produção teórica sobre documentários, o termo performance é utilizado para se referir a um tipo de encenação construída deliberadamente, seja em reconstituições e dramatizações ou em documentários performáticos/performativos.

Fernão Pessoa Ramos, por exemplo, no contexto de sua teoria geral do documentário, não fala diretamente sobre performance, mas se refere também à *encenação* como um procedimento de origem ficcional que pode ou não estar presente no documentário. Ele distingue as encenações em três tipos básicos que se diferenciam, entre outras coisas, pela diferentes atitudes que provocam em relação à câmera por parte do sujeito filmado. Dois desses tipos se referem a encenações construídas de forma deliberada. O primeiro seria a *encenação-construída*, um tipo de ação realizada inteiramente para a câmera, muitas vezes em estúdio, utilizando atores não profissionais, como é o caso de *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936). O segundo tipo seria a *encenação-locação*, no qual, numa locação, o diretor pede explicitamente que o sujeito filmado encene, isto é, “desenvolva ações e expressões com a finalidade de figurar para a câmera um ato previamente concebido”, como por exemplo em *Nanook* (*Nanook of the north*, Robert Flaherty, 1922) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). O terceiro e último tipo seria a *encenação-atitude* ou a *encen-ação*. Esse tipo de encenação engloba uma série de ações e expressões motivadas pela presença da câmera e do

---

atividade de tudo o que existe, dos quarks aos seres humanos; 3. Mostrar o que faz (*showing doing*, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar).” FÉRAL, 2008, p. 200.

<sup>19</sup> Ver BRUZZI, 2000. p. 153-180.

realizador. Trata-se dos próprios comportamentos cotidianos do sujeito filmado com o que ele chama de flexibilização, provocada justamente pela presença da câmera. Como exemplo, ele cita *Entreatos*, em que “Lula, na encenação cotidiana de seu ser, fala para a câmera de João Moreira Salles”<sup>20</sup>.

Ramos defende a ideia de que não se pode colocar no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera. Embora ele considere que, no caso específico de *Entreatos*, a presença da câmera influencie em alguma medida a atitude de Lula e que se possa observar em diversos momentos uma atitude exibicionista, não entende a *encenação* como uma encenação propriamente. Ele afirma: “No sentido amplo, todos nós encenamos em todo momento para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar a nós mesmos para outrem, e não seria diferente para a câmera. (...) No caso da tomada, temos como alteridade não apenas a pessoa física que sustenta a câmera, mas o endereço para o qual nos lança o sujeito-da-câmera na tomada: o endereço do espectador em sua circunstância”<sup>21</sup>. Assim, a encenação de Lula para a câmera seria um simples desdobramento da encenação feita para o mundo que o cerca e que o define como Lula.

Embora concorde com a matização do conceito de encenação proposto pelo autor, me parece que sua preocupação em diferenciar a encenação da *encenação* o mantém preso a uma oposição fundamental entre autenticidade e falseamento. Ao propor a ideia de que autorrepresentação seja um processo inerente à produção documentária e à relação entre sujeito filmado, equipe e câmera não estou sugerindo que tudo seja ficção, ou que não existam diferentes níveis de consciência envolvidos nesse processo. Simplesmente busco apontar o processo como uma etapa inevitável e investigar seus variados mecanismos e procedimentos.

Exceções a essa abordagem predominante (que discute performance em termos de seu potencial de diminuir ou não a autenticidade documentária) são textos recentes de Ismail Xavier à respeito da filmografia de Eduardo Coutinho e de Mariana Baltar. No artigo “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição

---

<sup>20</sup> RAMOS, 2008, p. 42-44.

<sup>21</sup> RAMOS, 2008, p. 48.

moderna” Xavier comenta os diversos caminhos de construção da personagem no documentário contemporâneo e se concentra no caso em que – como acontece em diversos documentários de Coutinho – a entrevista é a forma dramática exclusiva. Ele afirma: “Assim, o drama aí se decide em outro eixo: o da exclusiva interação do sujeito com cineasta e aparato – única ação pela qual os entrevistados podem ser compreendidos, julgados. Tudo se concentra nessa performance, nesse aqui-agora, pois não há pares com quem interagir”<sup>22</sup>. Já Mariana Baltar enfoca justamente a “pertinência da noção de performance como um dado constitutivo das relações entre diretor, filme e personagem em qualquer documentário”<sup>23</sup>. Mais adiante, no mesmo texto, a autora afirma que “os personagens do documentário contemporâneo acabam por colocar em cena um outro tipo de performance, que se soma à performance do papel social: eles performam a intimidade e a imagem de si”<sup>24</sup>.

A ideia de papel social, bem como o conceito de performance utilizado por Baltar, tem como referência central o trabalho de Goffman. A esse respeito, embora esta pesquisa também dialogue de forma intensa com o autor, são necessárias duas ressalvas. A primeira é a respeito do termo “performance”, que ela utiliza a partir de uma tradução livre de textos do Goffman. A edição mais recente da obra *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (no original, *The Presentation of the Self in Everyday Life*) em português traduz o termo “performance” por “desempenho”<sup>25</sup>. Essa opção talvez aponte para uma escolha – que mereça ser mais bem considerada – de diminuir a carga conceitual da ideia de atuação em si, já que o uso do termo “desempenho” nos ajudaria a escapar do movediço campo dos estudos da performance. Um segundo ponto, que não discutirei extensamente aqui, é que o trabalho de Goffman enfoca interações sociais em que tanto a expressão da subjetividade do ator quanto seu alcance público não são fatores relevantes. Como apontado no início do texto, Goffman aborda a atuação em situações ordinárias, de

---

<sup>22</sup> XAVIER, 2010, p. 71.

<sup>23</sup> BALTAR, 2010, p. 220.

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Goffman define um desempenho como “toda a atividade de um determinado participante (de uma interação social, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes. Tomando um participante particular e seu desempenho como ponto de referência básico, podemos chamar aqueles que contribuem com outros desempenhos de plateia, observadores ou coparticipantes. O padrão de ação preestabelecido que se desenvolve durante a representação e que pode ser apresentado ou executado em outras ocasiões, pode ser chamado de “movimento” ou “prática”. (GOFFMAN, 1959, p. 23-24)



modo que suas considerações precisam ser transportadas com cuidado para a situação da filmagem, que não necessariamente se enquadra nessa dimensão cotidiana. Além disso, embora muitas de suas colocações façam enorme sentido ainda hoje, é preciso matizá-las, uma vez que dão conta de um modelo de sociedade muito diferente do atual: anterior aos movimentos feminista e de luta pelos direitos civis e em que o papel das mídias eletrônicas ainda estava para ser definido, entre outras coisas.

De forma resumida, esse breve mapeamento da noção de autorrepresentação tem como objetivo fornecer as bases teóricas para que a pesquisa, que parte da percepção de que esse é um componente central no processo de realização do projeto estético do filme documentário. Assim, a partir dos desdobramentos dessa noção, iremos investigar as formas através das quais se estabelecem as relações entre os filmes analisados e as performance do sujeito filmado.

É importante destacar, contudo, que embora o quadro teórico de referência delineado acima seja bastante relevante, a pesquisa irá partir da observação das estratégias utilizadas pelos quatro filmes analisados e das tensões que se estabelecem em cada uma dessas abordagens para só então dialogar com esses e outros autores. São essas experiências, em que o desempenho do personagem é colocado no foco central e discutido de diferentes maneiras, que nos ajudarão a desenvolver alguns parâmetros de análise crítica, comprovando ou não a hipótese inicial de que existiriam diferentes níveis de tensão entre a expectativa do sujeito real de se autorrepresentar e sua real capacidade de fazê-lo. Buscarei a seguir sintetizar algumas das questões centrais que serão levantadas nas análises, traçando paralelos e conexões entre elas e sistematizando os pontos mais relevantes em relação à hipótese inicial.

### **Construindo a personagem: desempenho e enunciação**

Uma das questões recorrentes nas análises diz respeito à forma como o desempenho dos atores sociais participa ou define a construção da personagem que o filme apresenta. Em outras palavras, como é que a atuação do sujeito filmado contribui para construir os significados do material fílmico.

Em primeiro lugar, isso nos leva de volta à questão da presença (ou ausência) de um desejo consciente, por parte do sujeito filmado, de compor uma imagem e, mais do que isso, de se apropriar da cena. De que maneira o personagem encara a situação de se colocar diante da câmera e se autorrepresentar? O que vai ser possível observar é que isso varia muitíssimo dependendo de qual o objetivo do sujeito filmado (se é que há algum objetivo) em relação à sua participação no filme e ao seu desempenho. Esse objetivo pode ir da nítida tentativa de controlar a encenação, como é o caso da juíza de *Juízo*, ao total alheamento em relação à dimensão narrativa de sua participação no filme, como acontece com Carapiru em *Serras da Desordem*. Pode variar entre uma aparente espontaneidade e despreocupação em relação a atuação como no caso de Lula, em *Entreatos*, e uma postura declaradamente consciente, como acontece com Sarita, em *Jogo de Cena*, que pede para voltar à cena por considerar que a primeira parte de seu depoimento comporia uma imagem excessivamente melancólica, diferentemente do que ela desejava.

Em qualquer um dos casos, o que se percebe é que a atuação está presente, sendo um processo inevitável, tanto no movimento de se deixar filmar quanto no de se apresentar para a câmera. No momento em que o sujeito real desempenha diante da câmera, ele necessariamente encena, ainda que de maneira inconsciente. Ele pode atuar diretamente para a câmera (numa entrevista, por exemplo) ou indiretamente (quando seu desempenho cotidiano é registrado), compondo, ou de forma mais precisa, propondo uma imagem de si mesmo. Ainda num extremo em que o sujeito filmado – como é o caso de Carapiru – pareça se comportar com total indiferença em relação ao aparato do filme, ainda vai existir a interação social com a qual o desempenho para o filme irá coincidir.

Assim, me parece pertinente a observação de Goffman de que essa atuação pode variar de um extremo de sinceridade (no qual o personagem está absolutamente convencido de sua própria representação) até um outro de cinismo. De qualquer forma, seria natural imaginar que o representado busque compor a melhor imagem de si mesmo. A melhor imagem pode significar uma imagem positiva, favorável ou simplesmente adequada à maneira como ele próprio se vê. A esse respeito, Goffman afirma, na conclusão de *A Representação do Eu...*: “Neste trabalho o indivíduo foi dividido em dois papéis fundamentais: foi considerado como *ator*, um atormentado

fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação; e foi considerado como personagem, como figura, tipicamente uma figura admirável, cujo espírito, força e outras excelentes qualidades a representação tinha por finalidade evocar”<sup>26</sup>.

No caso, por exemplo, da mãe que, em *Jogo de Cena*, fala sobre seu processo de luto pelo filho que foi assassinado – depoimento que aparece também sob a forma de fabulação ficcional na fala de uma atriz profissional – ela se apresenta como alguém que passou por uma depressão profunda e aponta características de si mesma não positivas: sofrendo pela morte de um filho, ela acabou penalizando sua outra filha. Aqui, não se trata de compor uma imagem positiva, mas sim coerente com aquilo que ela busca expressar.

Entretanto, indo na esteira do que afirma Comolli à respeito da *auto-mise-en-scène*, essa imagem proposta pelo sujeito filmado pode ou não ser sublinhada pela instância autoral. E, ainda que esse sublinhamento aconteça, sua consolidação só se dá de maneira definitiva no momento da recepção do filme pelo espectador. Nesse sentido, para David MacDougall a definição da personagem se estabelece em três instâncias de definição da personagem. Ela é a pessoa que existe fora do filme, em sua própria individualidade. Num segundo momento é aquela que se constrói através da interação com o realizador. Finalmente, é a pessoa construída novamente, na interação do espectador com o filme<sup>27</sup>. Na linha das proposições de MacDougall, o que se percebeu de maneira clara nas análises é que – desconsiderando a etapa da recepção, que essa pesquisa não pretende abarcar – o desempenho do sujeito filmado é só um dos componentes da composição de uma personagem, e seria importante diferenciar os dois eixos principais que se referem a esse processo. O primeiro deles é o esforço consciente ou inconsciente de atuação desempenhado pelo sujeito filmado que pode ser orientado pelas mais diversas motivações. O segundo é a modulação entre as condições de atuação do sujeito filmado e o contexto em que essa atuação se insere dentro do filme, ou seja, o espaço que a enunciação oferece ao

---

<sup>26</sup> GOFFMAN, 1959, p. 231.

<sup>27</sup> Essa tríplex natureza da personagem proposta por MacDougall dialoga com os três níveis de construção da personagem a que Santeiro se refere, como vimos na primeira parte do texto. Mas, enquanto para MacDougall essas etapas se concretizam na interação da pessoa real com o realizador e com o público, a separação proposta por Santeiro é interna ao sujeito filmado: ele existe como pessoal real; ele idealiza um personagem para si; e atualiza esse personagem através de sua atuação.

ator natural. Ambos os movimentos repercutem no resultado do filme de diferentes formas.

Esses dois eixos são nítidos em *Serras da Desordem*, filme em que diversos modos de relação entre câmera e desempenho dos sujeitos filmados são trabalhados<sup>28</sup>. Se nos concentrarmos exclusivamente no desempenho de Carapiru registrado *para* o filme (em oposição à sua atuação no passado apresentada pelos materiais de arquivo<sup>29</sup>), podemos observar que ele é colocado por Tonacci em uma série de situações onde interage com pessoas e ambientes do seu passado. Nesse processo de revisitar experiências ele representa a si mesmo no presente e Tonacci se apropria desse desempenho para construir narrativamente um passado. Assim, no que diz respeito ao eixo de atuação podemos investigar de que forma Carapiru se engaja no filme, o que o motiva e quais as ferramentas utilizadas por ele nesse processo de autorrepresentação.

No entanto, o maior interesse da análise do filme está no segundo eixo, que diz respeito a maneira como Carapiru e seu desempenho se relacionam com a enunciação e com a história que Tonacci se propõe a contar. Nesse sentido, é importante retomar a premissa fundamental do filme. Tonacci não se propõe a fazer um documentário sobre Carapiru, em que iria documentar a vivência desse personagem (seja com a observação direta, seja com a construção de cenas *ficcionalizadas*), mas sim construir – a partir da matéria-prima que a experiência de Carapiru produz em diferentes modos de representação – um ensaio que reflete sobre a condição do índio e sobre questões universais como a incomunicabilidade e a marginalização, criando um espelhamento entre personagem e diretor.

---

<sup>28</sup> O filme conta a história de Carapiru, um índio Awá-Guajá que se perdeu de sua tribo depois que esta foi atacada e massacrada por grileiros. Sozinho, perambulou pelo interior do país por dez anos, antes de ser encontrado por (ou de encontrar) moradores de um vilarejo na Bahia. Lá, é descoberto pela Funai e levado para Brasília pelo sertanista Sidney Possuelo. Na tentativa de identificar sua origem, já que Carapiru só se comunicava num Tupi arcaico, Sidney chama um intérprete Guajá, que, ao encontrar Carapiru, descobre ser seu filho. *Serras* se constrói a partir de uma mistura de estilos. No início do filme, acompanhamos – nos moldes do documentário clássico – um grupo de índios em seu cotidiano, aparentemente ignorando a presença da câmera. Mais adiante, o filme trabalha com a reencenação *ficcionalizante*, quando Carapiru refaz sua trajetória e reencontra figuras do seu passado. Em outros momentos, utiliza entrevistas e, finalmente, imagens de arquivo.

<sup>29</sup> Por um lado as matérias jornalísticas de época que contam a história de Carapiru surgem como documentos, marcas indiciais que garantem um acréscimo do efeito de realidade. No entanto, o exotismo e a idealização romântica presentes nessas matérias contrastam com o personagem de Carapiru que o filme constrói através das reencenações, da observação e dos depoimentos.

Desta forma, o personagem que o filme constrói é um Carapiru melancólico, isolado em si próprio, mesmo depois estar de volta à sua tribo. No filme não existe espaço para uma relação de empatia entre ele e seu entorno. Segundo declarações do próprio Tonacci, esse personagem construído não corresponde à realidade do que vivencia Carapiru, que é bem mais integrado ao seu entorno e afetivamente conectado à tribo do que o filme deixa transparecer. Para compor esse personagem, Tonacci conta tanto com recursos de montagem quanto com o próprio desempenho de Carapiru, matéria-prima real da qual o realizador depende.

Pensando sobre a tensão entre a imagem que a pessoa real compõe ou busca compor de si mesma e as estratégias de enunciação utilizadas pelo filme, é importante diferenciar dois momentos principais. O primeiro é aquele em que o desempenho do sujeito filmado acontece, quando essa tensão se estabelece entre sua atuação e os mecanismos de controle do autor em relação à *mise-en-scène* (do estabelecimento do quadro, ao direcionamento do depoimento através de perguntas, às indicações à respeito da atuação que ele dá ao ator, etc.). Assim, no momento decisivo da filmagem o diretor pode provocar, reagir e interferir no desempenho do sujeito filmado, ao mesmo tempo em que depende da disposição desse sujeito e de suas intenções para que a filmagem aconteça.

O segundo momento, em que há uma desigualdade maior em relação aos níveis de poder de autor e sujeito filmado, é o da montagem, quando o material captado será selecionado, cortado e inserido numa moldura narrativa, num movimento de controle de significados. No caso de Tonacci e Carapiru, além de seu controle da montagem, o realizador se utilizou – no momento decisivo da filmagem – de diversas ferramentas para conduzir e se apropriar da atuação de Carapiru. Um exemplo disso – como veremos em mais detalhe no terceiro capítulo – é a situação em que Tonacci pediu para acordarem Carapiru no meio da noite para participar da festa na tribo, buscando assim registrá-lo num momento de mau humor e compor uma cena que reitera sua intenção narrativa de mostrar um personagem em uma situação de não pertencimento.

De todo modo, do ponto de vista do próprio Carapiru – enquanto pessoa real –, é difícil determinar qual a relação que ele estabelece com o filme e com essa

ficcionalização do seu passado proposta por Tonacci. De fato, veremos que é nessa opacidade – para além da dimensão da construção dessa imagem elaborada pelo diretor – que reside o núcleo de resistência do personagem em relação ao filme. Carapiru está no filme e atua nas situações propostas por Tonacci sem, aparentemente, se preocupar em contar sua história de uma determinada forma, assumir o controle da narração ou compor uma imagem específica de si. Por outro lado, Carapiru se apropria do aparato cinematográfico para estabelecer uma relação de vivência atualizada com seu passado (e com a cena) que nem Tonacci nem o espectador podem apreender ou controlar. O que mobiliza Carapiru: o desejo de retomar seu passado, a vontade de reencontrar seus amigos? Nesse sentido, se forem essas as motivações, ainda que não tenha controle sobre o resultado final na narração, Carapiru também cumpre – assim como o realizador – seus objetivos em relação ao filme.

Voltamos, assim, a uma das hipóteses iniciais da pesquisa, de que o sujeito filmado pode ter diferentes motivações em relação ao filme de que participa e diferentes níveis de engajamento com a cena. Até que ponto essas diferentes motivações são relevantes em relação ao resultado final dos filmes e merecem ser investigadas? As análises vão demonstrar que elas podem ou não ser relevantes, dependendo do espaço que cada um dos filmes oferece a esses sujeitos filmados e ao que Comolli chamaria de risco do real. Em outras palavras, a motivação do sujeito filmado é mais relevante quanto maior for a abertura da estrutura narrativa a esse sujeito e à contaminação do filme por seu desejo de autorrepresentação. Um exemplo extremo dessa contaminação seria *Eu, um Negro (Moi, un Noir, Jean Rouch, 1958)* no qual, como em diversos outros filmes de Jean Rouch, enredo e personagens são construídos de maneira compartilhada entre o autor e os sujeitos filmados.

Em *Juízo*, por outro lado, essa contaminação não se efetiva. No filme, para lidar com a impossibilidade legal de mostrar os rostos dos menores infratores, as situações de tribunais reais são filmadas num plano frontal em relação aos juizes (quase sempre geral), em que o menor aparece de costas, sem ser identificado. Essas imagens reais são intercaladas na montagem com a simulação de um contraplano do rosto desses menores, em que os sujeitos reais são representados por atores não profissionais. O texto dos menores infratores é, assim, inteiramente interpretado – *ipsis litteris* – pelos

atores, que são usados também em sequências *ficcionalizadas* do cotidiano deles numa casa de recolhimento de menores infratores. Como veremos na análise, a participação dos menores que substituem os menores infratores no filme está submetida a um alto nível de controle da autora e uma pequena abertura ao improviso: eles apenas repetem as falas ditas pelos infratores na audiência. Assim, existe no filme um pequeno residual do desejo motivador deles em participar. Isto é: pouco influenciam o resultado final do filme as razões que motivam esses atores a tomar parte na encenação, uma vez que o que se espera deles é simplesmente que enunciem falas predeterminadas, da maneira mais natural que conseguirem.

Da mesma forma, num documentário expositivo – como é o caso de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964), por exemplo – que se constrói a partir de uma estrutura narrativa fechada, a motivação do personagem em participar influencia pouco ou nada a forma final do filme. Dentro desse modelo, o que interessa ao realizador é com quanta eficiência o sujeito real consegue representar o papel reservado para ele, que via de regra é o de funcionar como exemplo ou experiência da tese apresentada pelo saber generalizante de um locutor. Em outros casos, como em *Theodorico, o Imperador do Sertão* (Eduardo Coutinho, 1978)<sup>30</sup>, o que se observa é que a motivação do personagem em participar, que parece ser o desejo de exibir de maneira orgulhosa seu poder de coronel e sua visão de mundo, permite que Coutinho observe e registre de maneira detalhada a vida desse personagem. O coronel se abre completamente às perguntas e à câmera de Coutinho. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, o resultado final do filme – embora não seja feita nenhuma crítica explícita – vai justamente na direção oposta, uma vez que compõe o retrato de um personagem arcaico e grotesco na sua mania de grandeza e no seu poder de opressão.

Já em *Entreatos*<sup>31</sup>, a motivação de Lula em participar do filme se reflete de forma nítida no personagem que ele busca construir para si, na sua relação com a *mise-en-*

---

<sup>30</sup> O documentário é um média-metragem dirigido por Eduardo Coutinho, para programa *Globo Repórter*, exibido em 1978.

<sup>31</sup> O filme de João Moreira Salles retrata os momentos finais da campanha de Lula à Presidência da República em 2002 a partir de seus bastidores. A proposta inicial de João Moreira Salles era acompanhar a campanha do segundo turno das eleições, mas conforme o primeiro turno se aproximava começou a parecer mais concreta a possibilidade de Lula vencer já nessa primeira etapa. A equipe então antecipou o início das filmagens para onze dias antes do primeiro turno, acompanhando o então candidato de 25 de setembro a 27 de outubro de 2002.

*scène* filmica e no próprio filme, que incorpora essas marcas. Tanto Lula quanto Salles parecem estar conscientes da importância do momento histórico que está sendo vivido e registrado, e Lula usa esse espaço para fazer uma espécie de balanço de sua história política e se colocar como principal ator político do cenário brasileiro, premissa que é endossada pelo próprio filme.

Assim, a intencionalidade do sujeito filmado pode ser mais ou menos atuante, pode se concretizar ou não através de seu desempenho e pode ser apoiada ou não pela montagem. Há que se levar em conta também que as diferentes posições sociais reais desses sujeitos filmados – que no caso dos filmes analisados varia de um extremo de anonimato, como no caso dos adolescentes de *Juízo*, a um outro de uma figura pública da dimensão de Lula – certamente geram um impacto nessas três dimensões (intencionalidade, desempenho e colocação na montagem). Um mapeamento mais detalhado dessas correlações será importante para entender de que forma esses impactos acontecem.

De maneira geral, além da coincidência ou não de propósitos em relação ao filme, veremos que o nível mais imediato de tensão entre realizador e “ator natural” se dá nas situações em que há um conflito entre o desejo de protagonismo ou de domínio da cena do sujeito filmado e do realizador, o que pode acontecer tanto em situações de observação ou de entrevista. Um exemplo desse tipo de disputa se estabelece em *Juízo*. Se por um lado Maria Augusta Ramos procura estabelecer uma narrativa em que o protagonismo não está ligado a nenhum personagem específico, e sim à engrenagem jurídica como um todo, a juíza Luciana Fiala acaba por tomar à força esse papel central. Conforme o filme avança, ela vai se revelando mais e mais como uma personagem complexa e dominando a cena, enquanto outros personagens só existem no filme na medida em que se relacionam com a instituição jurídica. Sua subjetividade é determinante para os acontecimentos do filme, enquanto em outros personagens essa dimensão está completamente anulada.

Outro personagem que luta, de maneira explícita, pelo protagonismo é Sidney Possuelo, sertanista responsável pelo resgate de Carapiru em *Serras da Desordem*. Nas situações cotidianas das quais participa, sendo observado pela câmera, percebe-se claramente seu desejo de narrar a história de Carapiru (na qual teria o papel de herói),



uma vez que assume uma postura impostada e excessivamente consciente da câmera. Possuelo parece se autoatribuir o papel de condutor da narrativa, sendo em determinados momentos autorizado por Tonacci, já que, na busca do realizador de estabelecer a opacidade de Carapiru, o discurso de outros sobre ele (Carapiru) se configura como uma estratégia importante, uma vez que o personagem (e não necessariamente o sujeito real) parece não poder falar por si.

O desejo de protagonismo não é, evidentemente, suficiente para garantir o domínio da cena, mas certamente é um princípio que pode ou não orientar a atuação. Num primeiro nível, dependendo das ferramentas expressivas do sujeito filmado, esse desempenho pode ou não ser bem sucedido. De toda forma, ainda que o desempenho do ator seja suficientemente bom, ele depende do sublinhamento de sua *auto-mise-en-scène* pelo filme. Ao mesmo tempo, não podemos supor que o autor possa controlar completamente os significados criados – voluntária ou involuntariamente – pelo desempenho da pessoa real, como destacado por MacDougall. Assim, o resultado, em termos da construção do personagem, se dá a partir do equilíbrio entre as ferramentas que a pessoa real tem nas mãos e de sua capacidade de dominar a cena bem como do endosso desse desempenho pela montagem.

Há, na maior parte de *Entreatos*, por exemplo, uma convergência de propósitos entre Lula, personagem principal do documentário, seus coadjuvantes e a montagem. Todos estão de acordo a respeito do papel central de Lula. Sua relação com os personagens que o cercam é, ao mesmo tempo, caracterizada por uma divisão clara de papéis e pelo registro da familiaridade e da informalidade. O público a quem ele se dirige, na maior parte das vezes, atua conscientemente como coadjuvante, abrindo o espaço cênico para Lula, oferecendo ganchos para sua atuação e nunca disputando o centro da cena. Além disso, observa-se no filme objetivos semelhantes do realizador e do sujeito filmado, que vão no sentido de registrar o papel dominante de Lula na cena política nacional num momento histórico de extrema relevância<sup>32</sup>. Como veremos na análise, essa coincidência surge de maneira recorrente. Com exceção de alguns momentos pontuais, em que surge um elemento de tensão entre o filme e personagens

---

<sup>32</sup> Embora o filme não se construa a partir de cenas de grandes eventos políticos e da dimensão pública da campanha, essa inserção de Lula na cena política é nítida nas falas do personagem e na relação que ele estabelece com seus “coadjuvantes”.

ao revelar-se a dimensão negociada do processo de filmagem (como na cena da reunião da cúpula da campanha de Lula antes do último debate), Lula tem uma relação aparentemente sem conflitos com a câmera, gerando uma ilusão de total acessibilidade, que está estreitamente ligada à imagem de si mesmo que ele – com apoio do filme – busca construir.

### **Irreducibilidade do sujeito filmado e traço indicial**

Quando se pensa na tensão entre a história que o realizador busca contar e a imagem que o sujeito filmado tem de si mesmo, ou gostaria de produzir, é recorrente na produção teórica no campo do cinema a observação da assimetria de poderes entre essas duas partes. O realizador, por possuir o controle da montagem, teria um número maior de recursos para construir a narrativa. Nesse sentido, é muito valiosa a contribuição de David MacDougall, que investiga – numa inversão dessa lógica dominante – como o material a partir do qual um trabalho é feito pode agir para definir e controlar seu significado. O material é aqui entendido como a matéria-prima do documentário, que é o sujeito filmado.

O autor parte da premissa de que, sendo o filme um encontro entre a pessoa filmada e o realizador, ele é numa certa medida produzido pelo personagem. Mais do que isso, de alguma maneira as características do sujeito filmado deixam suas marcas inevitáveis no filme. Essa ideia dialoga com a formulação de Santeiro sobre a autonomia da imagem documentária. Para ele a gravação sonora é antisseletiva e registra todos os elementos contidos na cena filmada, e não só o que é percebido pelo autor. Assim, existiria uma organização – espacial e expressiva – própria da personagem que sobrevive às escolhas do diretor no momento da filmagem e na montagem. O material filmado seria, assim, um conjunto de expressão autônoma em que se revelam manifestações conscientes e inconscientes do sujeito filmado.

Ambos os autores apontam, de diferentes maneiras, para a ideia de uma irreducibilidade do sujeito filmado, que em algum nível se impõe ou sobrevive à manipulação do material filmado através das estratégias enunciativas do filme. Essa irreducibilidade nos leva de volta à questão da performance. É possível imaginar que diferentes qualidades de desempenho produzam diferentes efeitos no sentido da

incorporação dessa atuação pelo texto fílmico e que, por exemplo, um certo tipo de carisma ou competência dramática tenha mais chance de contaminar o discurso fílmico do que desempenhos menos expressivos.

Essa relação do conjunto de recursos expressivos do sujeito filmado e do nível de contaminação do filme (e de sua afirmação como personagem) tem em *Jogo de Cena* talvez sua expressão mais efetiva, dentre os filmes analisados. O jogo entre o sujeito e o fazer-se personagem, entre fabulação e autenticidade, se constitui como o próprio princípio organizador do filme. Em *Jogo de Cena* o método de Coutinho, marcado pela valorização da capacidade expressiva de seus personagens-narradores, é levado ao limite, estabelecendo uma forma particular de estética performativa em que, segundo Ilana Feldman, “interessa não a simples evocação de experiências pessoais, mas o modo como essas experiências são evocadas; interessa a expressividade, não o conteúdo da expressão”<sup>33</sup>.

Como vimos anteriormente, o método de Coutinho se apoia numa filosofia do encontro que tem a entrevista como forma dramática exclusiva. Desse entrevistado espera-se que não se prenda aos clichês e que – a partir de sua expressividade original – se faça personagem e crie um momento significativo. Nas palavras de Ismail Xavier – se referindo especificamente a *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) – “tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico”<sup>34</sup>. Nessa conversa, espontaneidade e teatro convivem. Assim, em *Jogo de Cena* Coutinho não apenas reconhece a existência da performance, como busca criar uma situação que potencialize o desempenho do entrevistado.

Como veremos no capítulo final em mais detalhe, dois pontos importantes precisam ser destacados. O primeiro é que não interessa todo e qualquer desempenho. Para começar, todos os personagens que chegam a ser incorporados ao filme passaram por algumas etapas de “seleção”. Depois de responder ao anúncio, eles são pré-entrevistados e, do universo de candidatos, alguns chegam a participar do momento

---

<sup>33</sup> FELDMAN, 2010, p. 156.

<sup>34</sup> XAVIER, 2010, p. 67.

decisivo com o cineasta<sup>35</sup>. Num segundo momento, o desempenho dos sujeitos filmados passará pelo crivo da montagem.

De maneira geral, como vimos, o bom desempenho na obra de Coutinho parece estar associado ao rompimento do que seria uma espécie superficial de atuação do sujeito, presa a clichês, o que não significa que a pessoa filmada possa se desprender completamente da questão da “aparência da verdade”<sup>36</sup>. Segundo Ismail Xavier, a tendência é o entrevistado compor sua fala de acordo com o que julga ser a opinião do interlocutor, ou seja, “o cineasta e a ‘opinião pública’ que a câmera representa”<sup>37</sup>. A ênfase na performance também não significa que ela independa das condições que o cineasta oferece ao entrevistado. Para que a pessoa filmada se coloque em cena, e o momento expressivo aconteça, é preciso que o efeito catalisador da câmera compense a assimetria de poderes entre cineasta e sujeito filmado<sup>38</sup>. Assim, essa expressividade a que Feldman e Xavier se referem se dá ou não se dá a partir do momento decisivo do encontro entre cineasta e personagem, nessa combinação entre a criação das condições para que o encontro se efetive por parte do cineasta e a capacidade performativa do sujeito filmado.

Se, em filmes anteriores de Coutinho, essa expressividade podia sugerir a busca da revelação de um sujeito, em *Jogo de Cena* ela se afirma como um valor em si. Atrizes e não atrizes entram no jogo na busca de atingir a melhor representação (de si mesmas no caso das últimas, e do enunciado, no caso das primeiras). Surge novamente aqui uma pergunta recorrente: mas o que seria essa melhor representação? A mais crível? A mais autêntica? A mais emocionante?

Um comentário comum sobre *Jogo de Cena* é de que haveria no filme uma dissolução entre as fronteiras do individual e do coletivo, já que os enunciados não teriam mais propriedade. Embora concorde com a ideia de uma apropriação dos enunciados por

---

<sup>35</sup> Veremos que, no caso de *Jogo de Cena*, a pré-entrevista possui uma dimensão de ensaio para o sujeito filmado e se configura como uma etapa fundamental para a construção da dramaturgia que será construída. Isso porque, não apenas dá às mulheres reais a possibilidade de praticar a fabulação, como permite a Coutinho, na realização da entrevista para valer, que ajude a personagem que está contando sua história a selecionar os pontos de maior interesse e potencial expressivo.

<sup>36</sup> XAVIER, 2010, p. 71.

<sup>37</sup> Idem ibidem.

<sup>38</sup> XAVIER, 2010, p. 68.

parte das atrizes e com uma afirmação da fabulação como procedimento, me parece, por outro lado – como apontado na análise –, que Coutinho estabelece uma diferenciação entre a fala que tem como lastro a experiência vivida e a que não tem.

Essa diferenciação não se reflete necessariamente num maior potencial de engajamento do espectador, já que ambas as construções discursivas podem ser mais ou menos expressivas, mas parece ser exprimida pelas atrizes ao comentarem as dificuldades do próprio desempenho. Um exemplo disso é a fala em que Fernanda Torres diz que, ao interpretar um personagem de ficção, é possível atingir um resultado medíocre sem que isso comprometa a encenação, mas, ao interpretar uma pessoa real, ela esfrega na sua cara onde você poderia chegar (em sua atuação) e não chegou. Talvez o ponto aqui seja – como investigaremos adiante – o reconhecimento pela atriz profissional da sua dificuldade de abarcar a transitoriedade da pessoa real, sua complexidade e, mais do que isso, de atingir um certo nível de despreocupação com o verossímil que a pessoa real consegue ter.

Em *Entreatos* a moldura dramática para a atuação dos sujeitos filmados é outra. A situação da entrevista é substituída pela observação cotidiana dentro de termos pré-definidos pelo personagem principal, Lula<sup>39</sup>. Enquanto em *Jogo de Cena* a composição do personagem se deve em grande medida ao desempenho da pessoa filmada no momento decisivo, embora ela esteja sujeita também ao crivo da seleção da montagem, num documentário observacional o jogo entre desempenho e articulação discursiva é bem mais tenso. Para refletir sobre como o personagem de Lula se constrói a partir da combinação entre sua atuação e os modos de articulação discursiva do filme, teremos como ponto de partida a maneira como o candidato se relaciona com a câmera.

---

<sup>39</sup> Vale a pena destacar que no caso de *Entreatos* surge pela primeira vez nesta pesquisa uma questão bastante objetiva anterior à tentativa de controlar significados feita pelo personagem através de sua performance, que é a dimensão externa do controle do personagem sobre o filme. Lula predetermined quais as situações em que gostaria de ser filmado. Salles negociou um acesso contínuo à campanha de Lula – discursos, reuniões, entrevistas – e também acesso a alguns momentos mais reservados, como as viagens de carro e avião. Apesar disso, como é possível notar ao longo do filme, esse acesso irrestrito tinha de ser negociado novamente dia a dia. Logo no início do filme uma voz over de Salles afirma que Lula nunca pediu para exercer nenhum tipo de controle sobre o material, o que funciona como uma informação legitimadora do olhar independente do filme em relação à campanha e ao personagem. Em diversos momentos, Salles explicita a dimensão negociada dos acessos às situações de campanha, se preocupando de maneira consciente em dialogar com a ilusão objetivista, negando a ideia de transparência total.

O primeiro ponto a ser levado em conta é a facilidade óbvia de Lula para lidar com a câmera. Em outros termos, a capacidade expressiva e de fabulação a que nos referimos em relação aos entrevistados de Coutinho está reposta aqui. Ele é naturalmente carismático – nas palavras de Salles “uma figura que a câmera gosta de filmar”<sup>40</sup> – e um contador de causos. Em segundo lugar, é evidente que, para Lula, a câmera (e a plateia, já que ambas se sobrepõem no filme) funciona como catalisadora de uma fala que busca consolidar uma determinada imagem de si mesmo – um homem do povo vitorioso – e situar o espectador dentro de sua biografia. Assim, a questão da busca consciente de criação de uma autoimagem é em *Entreatos* reposta de maneira bem clara. A personagem que Lula tenta construir ganha espaço na montagem, uma vez que Salles não rejeita essa dimensão fabuladora de Lula no filme. O diretor não vê, conforme várias declarações suas, a atuação de Lula para a câmera como um problema já que esse encenação é de alguma forma sincera, uma vez que é aquela que Lula deseja produzir. A ideia de sinceridade nos leva novamente a um dos nós centrais da questão da qualidade ou da eficácia do desempenho: a autenticidade.

Se em *Jogo de Cena* o lastro do real parece garantir um nível de complexidade à atuação, apontando para uma certa “verdade existencial” da pessoa filmada, em *Entreatos* a autenticidade ganha outros contornos. Salles sugere que a autenticidade está mais ligada à adequação da atuação do sujeito filmado ao personagem que deseja representar, do que a um tipo de verdade anterior ao filme que possa ser acessada. Assim, a *eficácia da performance*<sup>41</sup> estaria ligada à possibilidade de garantir a autenticidade da representação e teria de ser pensada a partir do ponto de vista do próprio sujeito filmado. Essa ideia, como o próprio realizador afirma, é bastante rouchiana, já que aponta para uma visão da autoria do filme como uma instância partilhada entre sujeito filmado e realizador. No caso de um documentário como *Entreatos*, essa autoria compartilhada se reflete também – como vimos acima – numa intencionalidade compartilhada no que diz respeito a seu caráter de documento histórico. Juntos, cineasta e sujeito filmado, constroem uma narrativa fundamentada

---

<sup>40</sup> Entrevista que integra o encarte do DVD.

<sup>41</sup> Distanciamos aqui a noção de eficácia daquela proposta por Schechner, ligada a uma repercussão social e externa nítida.

no aqui e agora do momento político que se pretende um documento a ser ressignificado no futuro do espectador.

Se em *Entreatos*, Salles reconhece a dimensão catalisadora da câmera em relação ao teatro que Lula quer encenar e o classifica como genuíno, e em *Jogo de Cena* a encenação e a fabulação estão no centro das atenções do filme, identificamos no corpus também outras abordagens em relação ao tema do representar para a câmera. Em *Juízo*, como veremos adiante, Maria Augusta Ramos utiliza o teatro da reencenação, mas busca a chancela de autenticidade, aproximando os atores das pessoas que de fato viveram aquelas situações. A cartela inicial explicita o procedimento do que a autora chama de substituição dos menores (em oposição a encenação ou representação) e se preocupa em deixar claro que todos os elementos do filme são reais. Ela minimiza a existência de um teatro para a câmera, já que o desempenho desses atores não profissionais refletiria uma realidade anterior a esse teatro.

Mas como avaliar a eficácia de uma representação? O que é uma atuação bem-sucedida? Mais uma vez, aqui, precisaremos dividir a questão em dois eixos centrais. Do ponto de vista do sujeito filmado, o sucesso de sua representação está na percepção de que a imagem composta de si corresponde à desejada ou imaginada. Nesse sentido, indo um pouco na linha das afirmações de Goffman a respeito da gradação entre cinismo e sinceridade que pode orientar uma representação, quando me refiro a uma “imagem desejada” não estou afirmando que o sujeito filmado vá conscientemente produzir – embora essa seja também uma possibilidade – uma imagem de si, em termos de um processo afetado de falseamento. Ele pode estar absolutamente convencido de que a impressão de realidade que produz é a própria realidade. De qualquer forma, ao se ver no filme ele provavelmente será capaz de avaliar sua participação/atuação, ficando mais ou menos satisfeito com o resultado que foi capaz de produzir. Já do ponto de vista do realizador, seria muito difícil avaliar quão bem representada foi uma pessoa, uma vez que, como afirma MacDougall, não há medição objetiva do eu. Uma exceção aqui seriam os casos em que o realizador busca – num documentário de tese – compor um personagem predeterminado pelo roteiro. Nesse caso o sujeito filmado pode ou não cumprir esse papel dramático imaginado pelo autor.

Parece-me, então, retomando o raciocínio do segmento anterior, que uma das marcas de eficiência do desempenho do sujeito filmado é sua capacidade de conferir ao filme autenticidade. O termo não está sendo usado aqui como um sinônimo de verdadeiro (como algo que se opõe ao que é falso), mas sim como uma ligação indissolúvel com o real que pode ser percebida ou atribuída pelo espectador ao filme. Em diversos casos, inclusive, veremos que a autenticidade não se relaciona necessariamente com a dissolução da atuação, no sentido de tornar a dimensão da performance imperceptível gerando a sensação de que observamos o sujeito como ele é. Ao contrário, muitas vezes é justamente quando a performance se destaca por sua precariedade que observamos com mais nitidez o traço indicial que denuncia essa ligação inegável com o referente real, sendo assim marca de autenticidade<sup>42</sup>. É importante portanto separar as noções de autenticidade e de verossimilhança. No caso das reencenações, por exemplo, a ação que a performance se propõe a simular não necessariamente precisa ser crível ou verossímil, desde sua ineficiência ou artificialidade reflita ou garanta o traço indicial daquela situação. A ineficiência deixa claro que estamos diante de pessoas reais que se propuseram a representar, e esse processo que observamos é real.

Assim, paradoxalmente, parece haver uma relação entre uma suposta ineficiência da encenação e a “inscrição verdadeira”, definida por Jean-Louis Comolli<sup>43</sup> como aquilo que sobra do mundo espetacular e escapa à roteirização da vida. Ele afirma que “a inscrição verdadeira concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe do tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas”<sup>44</sup>. Comolli não apoia um tipo de argumento que iguala ficção e documentário como construções discursivas sobre o real, ignorando diferenças nítidas entre essas duas formas de agenciamento<sup>45</sup>. Também não concorda com uma distinção baseada nas intenções autorais e nas

---

<sup>42</sup> É possível traçar um paralelo aqui com uma observação mais geral à respeito da relação entre documentários e estética. Stella Bruzzi se refere a uma relação de inversão entre estilo e autenticidade. Ela afirma: “the less polished the film the more credible it will be found” (BRUZZI, 2000, p. 6).

<sup>43</sup> Ver GUIMARÃES & CAIXETA, 2008, p. 48.

<sup>44</sup> Ver GUIMARÃES & CAIXETA, 2008, p. 45.

<sup>45</sup> Defendendo a ideia de que o caráter de representação mediada do documentário não invalida a realidade que o precede, Stella Bruzzi afirma: “Its perhaps more generous and worth while to simply accept that a documentary may never be the real world, that the camera can never capture life as it would have unraveled had it not interfered, and the results of this collision between apparatus and subject are what constitutes a documentary” (BRUZZI, 2000, p. 7).



relações entre autor, obra e público (na linha do que Noel Carroll propõe com a noção de filme de asserção pressuposta). Para o autor existe uma conexão indissolúvel entre imagens e a cena profilmica, que nada mais é do que a inscrição verdadeira, uma ligação entre “discurso, corpos filmados e o lugar onde os eventos ocorrem”<sup>46</sup>.

Esse lastro do real está presente no desempenhos dos menores – atores não profissionais – em *Juízo*. A análise buscará investigar porque a diretora optou por utilizar, em vez de atores profissionais, garotos e garotas que têm a mesma origem social dos menores reais retratados. Qual a contribuição desses atores ao filme? Se a intenção da autora fosse obter a melhor reprodução da fala original dos menores infratores, talvez atores profissionais fossem uma opção mais segura. Assim, um hipótese seria a de que existe algo de único e peculiar na maneira como os sujeitos reais filmados agiriam, e Maria Augusta quer se aproximar disso. Mais especificamente, o que o filme parece indicar é que a condição de adolescentes substitutos aponta para a busca de uma inscrição verdadeira que ajude a compor maior impressão de real. A autenticidade se construiria, então, não pela verossimilhança do desempenho, como uma realização em si, mas pela presença de marcas do real.

Nas situações de audiência, a precariedade da performance dos adolescentes funciona a favor do discurso que o filme constrói, que é o do alheamento dos menores retratados em relação ao “teatro da justiça”. Os adolescentes no geral atuam com uma certa apatia – que provavelmente reflete uma timidez em atuar – que ilustra bem o descompasso entre as capacidades de comunicação dos menores e da juíza, que retorna várias vezes ao longo do filme. Além das situações de tribunal em que esses atores seguem um roteiro estabelecido, sem margem para desvios, nos planos encenados eles também têm pouca margem de improviso ou experimentação. Nessas cenas eles quase sempre aparecem em silêncio, em instantâneos fotográficos, que parecem reproduzir de forma rígida uma imagem desejada pela realizadora. Em *Juízo* – diferentemente do uso da ficção nos termos das *etnoficções* de Rouch – o que está em jogo, desde o início do filme, é garantir um coeficiente de realidade, através de uma forte preocupação com sua dimensão indicial. Nesse sentido, o filme se utiliza de

---

<sup>46</sup> Ver GUIMARÃES & CAIXETA, 2008, p. 44.

estratégias formais e textuais para garantir uma leitura *documentarizante*<sup>47</sup> das imagens que apresenta, como se observa desde sua cartela inicial, que funciona como uma espécie de atestado de realidade.

Em *Serras da Desordem* observa-se uma relação interessante também com a questão indicial. Nas situações de encenação de Carapiru, por exemplo, é notável um alheamento dele em relação à câmera e um desinteresse em relação à sua performance<sup>48</sup>. É justamente quando ele assume o papel de personagem ficcional que ele parece mais mergulhado em si mesmo. Assim, apesar da dimensão construída da encenação proposta por Tonacci, o traço indicial marca as ações de Carapiru. Da mesma forma, a *mise-en-scène* do filme não procura dissimular o caráter inacabado das reencenações, no sentido de buscar uma suposta eficiência. Paradoxalmente é justamente essa ineficiência que garante a marca de uma “inscrição verdadeira”.

Nas encenações de *Serras*, via de regra, a *ficcionalização* acontece *a posteriori*, a partir do material captado na visita de Carapiru à vila onde foi acolhido, anos antes, na Bahia. Duas cenas praticamente idênticas podem, na lógica da narrativa, ser presente e passado, diferenciadas apenas por recursos de montagem, como o uso ou não do preto e branco. A reencenação funciona no filme como uma atualização do passado, à medida que não apenas reconta o passado, mas efetivamente reinscreve Carapiru neste passado narrado. A *ficcionalização* é aqui caracterizada por sua artificialidade e sua precariedade (sabemos todo o tempo que isso não é o passado) e por isso mesmo deixa espaço para um residual de informações bastante amplo sobre o referente real que a desmente e permite que ela se afirme como autêntica.

Num outro viés que deverá ser mais bem desenvolvido ao longo das análises, é possível observar que a noção de autenticidade pode, em alguns momentos, se ligar a uma espécie de jogo de sedução do sujeito filmado em relação ao espectador, que garante o engajamento do público<sup>49</sup> através do estabelecimento de uma aparente

---

<sup>47</sup> Ver ODIN, 1984, p. 263-277.

<sup>48</sup> Essa observação sobre o desinteresse na performance é emprestada da apresentação de Leandro Saraiva, intitulada “Rouch, Andrea Tonacci e o Vídeo nas Aldeias”, apresentada no Colóquio Internacional Jean Rouch, que aconteceu na Cinemateca Brasileira, São Paulo, em 2009.

<sup>49</sup> Referindo-se à reflexividade presente em *Jogo de Cena*, Feldman afirma que o pensamento do filme sobre si mesmo não se vincularia a um distanciamento crítico, mas ao que ela chama de engajamento crítico. Ela afirma: “É a partir deste engajamento que a dimensão *afetiva* da reflexão sobre o método

acessibilidade deste sujeito. É o que frequentemente acontece com Lula em *Entreatos*. Ele conta muitas histórias, de todas as ordens, usando alguns recursos retóricos como “eu não deveria falar isso, mas sou assim mesmo”, que podem sugerir ao espectador que ele esteja se revelando inteiramente. Nesse caso, a autenticidade é garantida, não pela precariedade, mas pela competência e pelo desembaraço do sujeito filmado diante da câmera.

De maneira resumida, as questões acima apresentadas sintetizam alguns dos pontos centrais de convergência entre as análises, a partir dos quais serão estabelecidos, ao longo do trabalho, parâmetros de reflexão sobre as ferramentas de autorrepresentação do sujeito real. Entre as principais questões levantadas estão a relação entre autenticidade e verossimilhança; a importância do traço indicial; a busca de um coeficiente de realidade e as diferentes tensões entre a ideia de eficiência da encenação e de sua autenticidade. Em alguns casos, a diminuição da eficiência, gerou um aumento de autenticidade, e não o contrário. Buscar outros modelos dessa equação é um dos pontos a serem desenvolvidos.

Um outro ponto que se destaca de maneira recorrente nas análises é a ideia de uma autonomia de imagem documentária, a despeito do desejo do autor de manipulá-la, como proposto por Santeiro. Essa proposição se desdobra de forma muito relevante na obra de MacDougall, que traz questionamentos importantes para esta pesquisa a respeito da forma como o material a partir do qual um filme é feito age para definir e construir seu próprio significado. Ao mesmo tempo, o papel do cineasta e os mecanismos por ele utilizados na composição da personagem, que não eram os focos inicial do projeto, foram recolocados no eixo central da pesquisa.

A partir desses pontos centrais, o sumário da pesquisa foi definido. Como comentado no início deste texto, cada um dos capítulos apresenta a análise de um dos filmes do corpus central, partindo do (aparente) menor para o maior nível de consciência do

---

soma-se à sedução emocional do espectador, o qual se engaja na situação tanto pelo efeito-câmera quanto pelas performances – da retórica, dos gestos e da memória – diante da câmera. Sendo assim, no lugar de nossos velhos conhecidos efeitos de verdade, talvez esteja em jogo aqui a produção de “afetos de verdade”, pois não se trata de julgar os personagens em nome de uma instância superior (que seria o bem, a verdade), mas de avaliá-los em relação à vida e à intensidade que suas presenças e performances implicam” (FELDMAN, 2010).

sujeito filmado em relação ao processo de representação de si mesmo. Assim, o primeiro capítulo aborda *Entreatos*, o capítulo dois analisa o filme *Juízo*, e o capítulo três, *Serras da Desordem*. Fechando o bloco de análises, o quarto capítulo analisa *Jogo de Cena*.



## Capítulo 01 | *Entreatos*: a não performance e o bom personagem

A organização dos capítulos desta dissertação buscou estabelecer um percurso entre os quatro filmes que compõem o corpus central de análise partindo daquele em que, supostamente, a performance da pessoa real se estabeleceria de maneira menos autoconsciente e dirigida (uma vez que, em teoria, solicita do personagem apenas que continue sendo ele mesmo), para, em seguida, abordar filmes em que a performance dos sujeitos reais ganha outros contornos, mais nitidamente estabelecidos. Assim, o ponto de partida do trabalho é o filme *Entreatos*, de João Moreira Salles (2004), que retrata os momentos finais da campanha de Luiz Inácio Lula da Silva à Presidência da República em 2002 a partir de seus bastidores.

Para além da questão do nível de consciência da pessoa real a respeito do processo de autorrepresentação, que irá permear toda a dissertação, o filme de Salles é uma boa porta de entrada também para a reflexão sobre alguns outros pontos que serão recorrentes no trabalho. O primeiro deles tem a ver com a filiação do filme ao cinema direto e com as implicações desta abordagem no retrato que compõe de Lula, seu personagem central.

Os realizadores do direto americano sempre negaram a existência da performance do sujeito real como um processo constituinte do filme documentário, uma vez que entendiam o conceito como um tipo de atuação deliberada *para* a câmera, em oposição ao que seria o comportamento espontâneo e autêntico dos sujeitos retratados. Como explorado na introdução, esse argumento é bastante representativo da resistência histórica ao uso do conceito de performance no estudo do documentário. Por outro lado, como veremos ao longo do capítulo, paradoxalmente, o direto deposita no sujeito real e na sua performance (seja ela modificada pela presença da câmera ou não) a garantia de conexão entre filme e mundo sócio-histórico. Assim, a construção da sensação de autenticidade e de espontaneidade buscada pelos cineastas do direto norte-americano depende em larga medida da qualidade do desempenho dos sujeitos filmados. Embora *Entreatos* não se alinhe à tradição do direto no sentido de negar o desempenho que reflete de alguma forma a presença da câmera e da equipe, a ilusão de acessibilidade e de naturalidade que a performance de

Lula constrói me parece se relacionar, de maneira indireta, com a discussão acerca desse paradoxo.

Um segundo ponto importante que o filme nos permite confrontar é a qualificação da noção de “bom personagem”, que costuma ser utilizada no senso comum sem, no entanto, ser mais profundamente problematizada. Intuitivamente, sabemos que Lula é um “bom personagem” no sentido mais amplo: seja pelo momento em que ele se encontra e pelas possibilidades narrativas que esse momento possibilita, seja por seu carisma natural ou por sua atuação caracterizada pelo apagamento das fronteiras entre comportamento habitual e persona pública. Através da análise fílmica, será possível investigar em maior profundidade o que caracteriza essa tipo de personagem. Em última instância a ideia de “bom personagem” se relaciona estreitamente com uma das perguntas que a tese se propõe a investigar: como avaliar quão bem representada é uma pessoa?

Finalmente, a hipótese inicial da pesquisa de que o personagem se cria no confronto inevitável entre o projeto de atuação do sujeito filmado e as estratégias enunciativas do filme se coloca nessa primeira análise num viés particular que é o da convergência de propósitos. Essa relação irá, ao longo das análises seguintes, adquirir outros contornos nos demais projetos fílmicos abordados. Ao mesmo tempo, uma nova questão que surge de maneira bastante específica nesse documentário (devido ao tema e às condições de produção) dá à ideia de construção de personagem um contorno particular: o de criação de uma representação histórica, em que essa personagem pretende se inscrever para além da dimensão fílmica, que nos obriga a problematizar o filme como documento/monumento histórico. Desta forma, partirei de uma breve contextualização das condições de produção de *Entreatos* – relevantes dentro da perspectiva do filme como representação histórica – para, em seguida, traçar um diálogo entre o filme, a tradição do direto e sua conseqüente relação com a noção de performance.

O projeto surgiu em 2002 como uma parceria entre Videofilmes e Rede Globo para a produção de dois documentários, um que seria dirigido por João Moreira Salles e outro por Eduardo Coutinho. Cada um deles acompanharia um dos candidatos à presidência ao longo do segundo turno das eleições de 2002. Sabia-se de início que

um dos concorrentes seria Lula, do PT – candidatando-se pela quarta vez ao cargo de presidente – e acreditava-se que o outro seria José Serra, do PSDB, embora Ciro Gomes e Anthony Garotinho tivessem alguma chance. A Rede Globo desistiu do projeto por razões orçamentárias, e a Videofilmes resolveu produzi-lo de maneira independente. Segundo relato de Salles, quando começaram os primeiros contatos com os candidatos, Coutinho comentou que tinha um antigo desejo de fazer um filme sobre o ABC paulista. Lula se interessou pela ideia, porque acreditava que sua candidatura era resultado da cultura operária de São Bernardo. Somando-se a isso o fato de que logisticamente seria complicado conseguir acesso privilegiado simultâneo a duas campanhas concorrentes, definiram-se dois temas: a campanha de Lula, que gerou *Entreatos*, e a cultura operária do ABC, que originou *Peões*, de Eduardo Coutinho.

A equipe acompanhou a campanha desde onze dias antes do primeiro turno até o dia da vitória no segundo turno<sup>1</sup>, em uma abordagem predominantemente observacional. João Moreira Salles negociou um acesso supostamente irrestrito à campanha de Lula, garantindo que nenhuma imagem seria divulgada durante as eleições, nem nos primeiros meses que se seguiriam a elas. Além das situações públicas, Salles pediu autorização para registrar momentos mais reservados como hotéis, trajetos de carro e avião. Conforme o realizador destaca já na narração em voz *over* inicial, esse acordo geral foi aceito por Lula, mas, na prática, como veremos adiante, o acesso era negociado dia a dia, caso a caso. O resultado foram 240 horas de material bruto.

Na edição, Salles escolheu privilegiar as situações de bastidores. Assim, ao longo do filme, vemos Lula antes ou depois de situações públicas – se vestindo, se locomovendo, se preparando para gravações e debates, em conversas com a equipe etc. Na entrevista que integra o encarte do DVD Salles justifica essa escolha afirmando que na edição se deu conta que o material público e o privado tinham naturezas muito diferentes. O público teria um ar de reportagem que as cenas mais íntimas não tinham<sup>2</sup>. Acredito, como será explorado mais adiante, que a opção feita por Salles tenha implicações bastante relevantes dentro do diálogo do filme com o

---

<sup>1</sup> O candidato foi acompanhado de 25 de setembro a 27 de outubro de 2002.

<sup>2</sup> O material público da campanha, que também foi registrado, acabou sendo montado num outro corte, chamado *Atos*, com 140 minutos de duração, lançado como extra do DVD.



cinema observacional e, mais do que isso, na busca de sua legitimação como um registro autêntico.

Na maior parte do tempo essas situações são registradas por uma câmera não interferente, numa abordagem em que a entrevista não se configura como recurso principal de relação com o sujeito filmado. Com exceção de alguns momentos específicos no filme, de maior proximidade e intimidade com o candidato – como as viagens de avião – em que a equipe faz perguntas diretamente, na maior parte do tempo Lula fala motivado por seus próprios anseios ou por situações de interação com a equipe. Ainda dentro da prescrição estilística do direto americano, o filme não se utiliza de narração ou de trilha sonora. No entanto, não se restringe de maneira ingênua a essa opção narrativa, incorporando também estratégias reflexivas ao explorar a presença da equipe e enfatizar a dimensão negociada da captação de imagens.

### ***Entreatos e o cinema direto***

Como ponto de partida da abordagem de *Entreatos*, gostaria de situar o filme em relação à sua filiação do cinema direto americano na década de 1960 e problematizar as semelhanças e as diferenças (dentro deste cotejo com o direto) nas formas de relação com a performance dos sujeitos filmados, bem como a implicação dessas estratégias em termos de legitimação do filme, como marcas textuais de autenticidade.

Esse movimento de aproximação entre o filme e o direto americano se justifica pelo fato de *Entreatos* ser claramente tributário – tanto em termos temáticos, quanto de abordagem – do clássico fundador do cinema direto *Primárias*, que acompanhou a campanha de John F. Kennedy e Hubert Humphrey em Wisconsin, em 1960, quando disputavam o direito de serem nomeados candidatos presidência pelo Partido Democrata americano. De acordo com de Eric Barnouw, Drew e Leacock convenceram Kennedy e Humphrey a permitir serem fotografados e filmados ao longo da campanha, enfatizando o valor histórico que esse registro poderia ter. Os realizadores se comprometeram a nunca solicitar ou sugerir uma ação. O que eles queriam era um acesso contínuo a discursos, encontros, reuniões estratégicas, entrevistas etc. Ambos os candidatos aceitaram, e o resultado teve um enorme

impacto ao ser exibido, por conseguir de alguma forma captar o espírito de uma campanha política<sup>3</sup>.

O desejo desses novos documentaristas de captar a realidade com o mínimo de interferência, preservando um certo frescor de uma atualidade imediata e incorporando de forma não roteirizada as experiências de pessoas reais, vem, nos anos 1960, a se contrapor ao documentário clássico produzido nos Estados Unidos e na Europa, principalmente, por pioneiros como Robert Flaherty na década de 1920, e por cineastas como Joris Ivens e John Grierson, nas décadas de 1930 e 1940. Esse documentário clássico, em contrapartida, é em linhas gerais marcado pelo modo expositivo de apresentação, em que uma voz autorizada organiza e hierarquiza os materiais filmicos em torno de um argumento coeso.

Enquanto, para os cineastas do direto, qualquer tipo de atuação criada para a câmera devesse ser descartada – afirmando assim a diferença entre seus filmes e o que seria o mundo do espetáculo fabricado pelos meios de comunicação –, no documentário clássico a atuação consciente, isto é, feita deliberadamente com o propósito de ser filmada, não estava completamente apartada do cinema documentário. Ao contrário, como afirma Thomas Waugh em sua breve genealogia da performance no documentário<sup>4</sup>, cineastas como Joris Ivens trabalhavam frequentemente com reencenações em que pessoas reais interpretavam a si mesmas, dentro de uma narrativa marcada pela abordagem expositiva clássica. Essas pessoas eram selecionadas tanto a partir de sua capacidade expressiva quanto em termos de sua adequação à “papéis” geralmente tipificadores.

Foi nesse contexto histórico da década de 1940, em que as encenações fabricadas eram amplamente aceitas, que Joris Ivens escreveu um artigo sobre os desafios de trabalhar com atores não profissionais em reencenações<sup>5</sup>. Entre suas proposições nesse texto estão as ideias de que pessoas reais serão mais expressivas se suas ações forem baseadas em suas características reais; de que a repetição pode ter um efeito

---

<sup>3</sup> Segundo Eric Barnouw: “no previous film had so caught the euphoria, the sweat, the maneuvering of a political campaign” (Ver BARNOW, 1993, p. 238).

<sup>4</sup> Ver artigo “Acting to Play Oneself”, de Thomas Waugh. (WAUGH, 2011).

<sup>5</sup> O título do artigo é “Collaboration in documentary”. Joris Ivens escreveu o texto enquanto trabalhava em *Power and the Land*. (apud WAUGH, 2011.)

fatal num não ator e finalmente de que, embora não seja recomendado dividir com os não atores informações demasiadas sobre o fazer filmico, é fundamental que eles tenham conhecimento da regra fundamental de *não olhar para a câmera*.

Partindo da colocação de Ivens sobre a importância de respeitar a regra da quarta parede, Waugh constrói uma oposição entre dois tipos básicos de performances que poderiam ser encontradas no documentário de maneira separada ou híbrida: a “representação” e a “apresentação”<sup>6</sup> (*representation* e *presentation*, no original). A representação seria toda atuação que trabalha dentro de um código naturalista emprestado da ficção, em que os sujeitos filmados representam suas vidas como se não estivessem cientes de que estão sendo filmados. Já a apresentação seria a atuação que explicita a consciência da presença da câmera, seja no desempenho de atividades cotidianas, seja em entrevistas, monólogos, apresentações musicais etc.

Considero pertinente a retomada desse percurso histórico que nos leva até o direto norte-americano do início da década de 1960, porque ela chama a atenção para o fato de que, embora aparentemente esses novos realizadores se contrapusessem de maneira radical às proposições de Ivens e de outros documentaristas das décadas de 1930 e 1940, ambas as tradições compartilham um código comum: o do *agir naturalmente*. Ivens busca o que ele chama de “naturalismo”, um tipo de comportamento de textura espontânea. Ao mesmo tempo, o agir naturalmente é uma referência também ao mais clássico dos artifícios que é o de “não olhar para a câmera”, respeitando a convenção teatral da quarta parede.

Por outras vias, o direto retoma a convenção de “não olhar para a câmera”. O argumento de Waugh é que, nesse sentido, embora o direto negue a performance como ponto de partida, compartilha com o documentário clássico a ilusão

---

<sup>6</sup> Publicado originalmente em 1990, o artigo de Waugh se refere principalmente à produção de documentários realizada até o final da década de 1980. A distinção entre os termos deriva dos estudos de teatro em que adquire – no que diz respeito à relação ator-plateia – uma conotação bastante próxima do que Waugh propõe. Os termos são utilizados também para descrever a relação do ator com o personagem. Nesse sentido (da relação entre ator e personagem), a distinção entre esses dois tipos de atuação caiu em desuso. Com um diálogo cada vez mais intenso entre teatro e performance, essa fronteira vai se tornando mais e mais nebulosa. De qualquer forma, faço menção a essas categorias aqui porque considero pertinente a distinção feita por ele entre dois tipos de performance documentária: aquela que interage com a câmera e assume sua presença e aquela que reforça o artificialismo do naturalismo e que respeita a regra da quarta parede.

representacional. Ao pedir que os sujeitos filmados não olhem pela a câmera, solicita-se que “atuem” uma não consciência de que estão sendo filmados. O autor acredita que – dentro dessa lógica – mesmo a menos intervencionista das câmeras instiga uma performance por parte dos sujeitos filmados, que tacitamente entendem o código representacional e desempenham suas tarefas como se não tivessem consciência da presença da câmera. Ou seja, ao consentir em continuar agindo diante da câmera “naturalmente”, os sujeitos filmados estão automaticamente atuando num nível básico. Waugh resume então a contradição básica do direto: a aspiração de uma objetividade observacional a partir de um artifício de subjetividade representacional. Não apenas propõe que um nível básico de performance está presente mesmo no cinema direto, como vai além e afirma que os melhores momentos de Wiseman, por exemplo, são justamente os que envolvem indivíduos altamente histriônicos, ou seja, uma acentuação da performance. Em suas palavras: “These social actors become such memorable film actors because their clearly inscribed awareness of the camera amplifies their performance and transcends the representational pretense of vérité observation”<sup>7</sup>.

Desenvolvendo um pouco mais a relação entre a performance e o cinema de não ficção americano da década 1960 (indo do cinema direto clássico do início da década até o cinema de vanguarda feito for Andy Warhol), Vinicius Navarro investiga em sua tese de doutorado, intitulada “Ordinary Acts: Performance in Non Fiction Film, 1960-1967”, situações em que a performance é invisível ou supostamente inexistente. Navarro define performance como um modo de dirigir-se e conectar-se com um público presumido, mesmo quando a presença da câmera não é assumida, e acredita que os “atores não ficcionais” – termo que ele utiliza em detrimento de “ator social” – ajudam a garantir a qualidade referencial que esperamos do cinema de não ficção, tendo um papel ativo na realização do filme<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ver WAUGH, 2011, p. 80.

<sup>8</sup> Navarro contextualiza de maneira bastante interessante as aspirações do cinema direto dentro da moldura da cultura norte-americana do pós-guerra, em que a busca da experiência direta ganha força. Os cineastas do direto propõe uma abordagem observacional em que o mundo pode falar por si, concretizada através de dois movimentos: a incorporação de forma não roteirizada das experiências vividas por pessoas reais – já que é através dessas ações que eles esperavam declarar a autonomia e a autenticidade da realidade capturada, em oposição o espetáculo, a realidade fabricada e pela mídia – e a contenção de elementos disruptivos que possam adulterar a realidade observada.

Navarro repõe assim a contradição apontada por Waugh: o cinema direto desautoriza a performance do sujeito real ao mesmo tempo que depende dela. Isso porque, ao prescrever um papel ativo para aqueles que apareciam em frente às câmeras, a ética da observação transferia parte da autoridade sobre o texto produzido para os sujeitos filmados e dependia – para alcançar o efeito desejado, de revelar um mundo que falasse por si – diretamente da qualidade de seus desempenhos. Essa dependência significava evidentemente um risco, especialmente considerando a preferência desses primeiros filmes por personagens individuais, retratados em suas particularidades (e não como exemplo ou tipos). O temor dos cineastas era de que a ação não roteirizada se *degenerasse*, para usar um termo do próprio autor, num teatro, minando a legitimidade da observação<sup>9</sup>.

Essa preocupação em evitar o teatro se desdobrou na clássica “estrutura da crise”, formulada por Robert Drew, que consistia em acompanhar um personagem vivendo uma situação de forte carga emocional. Para além da moldura dramática que uma situação de crise pode fornecer em termos narrativos, os momentos de crise seriam aqueles que tornam mais óbvia a relação dos personagens com o mundo e em que o ambiente deixa sua marca mais visível no sujeito observado. A crise funcionaria então como uma espécie de garantia de que a realidade que a câmera registrava estaria de fato sendo vivenciada pelas pessoas filmadas. A tensão e a emoção geradas pelo próprio evento ou processo registrado ofuscariam a presença do aparato. Esse princípio explicita a percepção de que o objetivo do cineasta seria captar as pessoas desprevenidas, revelando algo sobre elas<sup>10</sup>.

Esse desejo de revelar algo (autêntico e verdadeiro) sobre os sujeitos filmados tem a ver também com o interesse, como se observa na primeira metade da década de 1960, em retratar ícones da mídia. Eric Barnouw afirma que, num primeiro momento, o foco dos documentários do direto foram pessoas públicas – de políticos a estrelas de rock – em filmes como *Don't Look Back* (D. A. Pennebaker, 1966), *Meet Marlon Brando*

---

<sup>9</sup> Em contrapartida, como veremos um pouco mais adiante, Salles não rejeita o teatro, embora a grande força do filme seja a suposta atuação autêntica de sua personagem principal.

<sup>10</sup> Navarro destaca em nota um comentário interessante de Stephen Mamber sobre a opção por situações incomuns, que revela um pouco da fragilidade desta proposta no que diz respeito à busca de situações autênticas. O argumento por trás disso seria de que a câmera apresentaria um registro sem distorções de uma realidade já distorcida pelo próprio evento, o que é uma maneira curiosa de pensar a autenticidade.

(Irmãos Maysles, 1965) ou *Gimme Shelter* (Irmãos Maysles, 1970) entre outros. Diversos outros comentaristas destacam a importância, dentro do projeto estético do direto, do retrato de pessoas que – de uma maneira ou de outra – são *performers*<sup>11</sup>.

Uma das questões que parecem estar em jogo é que as performances públicas dos sujeitos filmados servem como delimitação clara para definir, por oposição, o que seria o comportamento autêntico. O desejo dos cineastas parecia ser não o de endossar o status midiático dos sujeitos filmados, mas de revelar seu “eu verdadeiro” que surgiria quando a performance pública termina. A existência da atuação para outras câmeras, que não a do documentário, implicaria na ideia de que o que não está sendo desempenhado *para as* câmeras midiáticas seria então comportamento espontâneo. Assim, as referências profílmicas à mídia camuflam a intervenção da câmera do próprio documentário e confinam o artifício do comportamento autoconsciente no encontro com a câmera profílmica. Falando especificamente sobre *Primárias*, por exemplo, Navarro chama atenção para o fato de que a opção do filme pelas cenas de bastidores e pelos momentos supostamente “espontâneos” revela o esforço de produzir um retrato que se diferencie das imagens midiáticas comuns, sendo mais íntimo e, portanto, mais crível.

Além disso, como destaca Paul Arthur, essas situações possibilitam que a motivação de revelar algo mais verdadeiro sobre os personagens, a partir do que eles falam sobre si mesmos, seja projetada em outros. Com isso, é possível sustentar a regra (autoimposta) de restringir a interação entre câmera e sujeito filmado e manter uma aparente neutralidade, que se apoia na presença de figuras diegéticas como a de jornalistas que conduzem entrevistas. Paul Arthur se refere a como muitas vezes o cinema direto subcontrata o trabalho de intervenção, ou de comentário e análise, a participantes da cena profílmica centrais ou periféricos.

Tendo feito esse pequeno deslocamento em direção ao histórico da relação entre direto e performance, voltamos a *Entreatos*. Embora seja possível argumentar que *Entreatos* não se restrinja a um modo observacional de abordagem, em diversos

---

<sup>11</sup> Paul Arthur, por exemplo, afirma: “Due to self-imposed methodological constraints and the positive program proclaimed for spontaneous observation, direct cinema virtually required pre-established identities or role expectations behind which filmmakers could mask their intervention and against which they could define a heightened authenticity and insight into character”. ARTHUR, 1993, p. 122.

outros sentidos, é possível traçar paralelos entre as abordagens adotadas por Salles e por Drew e Leacock em *Primárias*, por exemplo. Mas, além disso, acredito que o diálogo entre o filme e o cinema direto seja de grande relevância para se pensar sobre essa obra e sobre a maneira como Lula participa dela. Isso porque, embora *Entreatos* incorpore outros procedimentos – mais participativos e reflexivos – me parece que o filme busca sua legitimação na construção de um retrato de Lula que permitiria ao espectador acessar uma outra camada dessa figura pública, mais íntima e autêntica, se diferenciando das imagens públicas produzidas pela mídia. Mais ainda, o filme se propõe a ser um documento histórico, colocando-se como testemunho de um momento histórico único. Essa postura pressupõe, portanto, que o filme registra uma realidade anterior a ele e não produzida por ou para ele, uma das premissas da relação do cinema direto com o mundo sócio-histórico. Acima de tudo, o ponto de maior interesse na aproximação entre *Entreatos* e o cinema direto está no fato de que – por uma série de questões formais e estéticas – a performance do sujeito adquire um papel central dentro de uma proposta apoiada na observação do real.

Dentro das categorias propostas por Waugh, pode-se dizer que *Entreatos* não trabalha somente no registro representacional – uma vez que a relação de Lula com a câmera é por diversas vezes explicitada. Em alguns momentos a câmera observa sem interferir, e em outros Lula se refere à câmera, à equipe ou até interage diretamente com ela. Ainda assim, a personagem de Lula construída pelo filme – no esforço conjunto entre o candidato e o cineasta – tem como característica principal justamente sua relação de aparente naturalidade com a câmera. Ele parece agir como se este fosse seu comportamento habitual e como se a câmera não significasse uma alteração no seu modo de ser. A noção de “comportamento habitual” merece uma maior depuração, que será feita mais adiante no texto.

Ainda neste diálogo entre *Entreatos* e os códigos do cinema direto, vale ressaltar que talvez a maneira mais explícita através da qual João Moreira Salles se diferencia e avança em relação ao modo observacional é justamente na preocupação consciente de dialogar com a ilusão objetivista e desmontar a ideia de transparência. Além do fato de, como vimos acima, em mais de uma situação a presença da equipe tornar-se diegética e objeto de diálogo, a dimensão da negociação dos acessos ao que será filmado é reiterada também diversas vezes. A sequência de abertura do filme, por

exemplo, apresenta de maneira sintética ao espectador elementos do funcionamento de uma campanha que estarão presentes durante o filme – as decisões estratégicas, os apoios, a relação com o adversário, o dia a dia exaustivo, as gravações, etc – mas, acima de tudo, introduz de maneira bastante emblemática a questão desses limites.

Partindo das cenas iniciais do comício sobre as quais ouvimos a locução de João Moreira Salles, vemos uma sequência de situações que situam a equipe do documentário dentro do contexto, ao mesmo tempo que revelam os limites de sua observação: Lula conversa com assessores no comitê de campanha; é maquiado enquanto conversa com Duda Mendonça e Aloizio Mercadante. Em seguida, depois de andar pelo estúdio, entra finalmente numa sala com Mercadante. Mercadante pede licença para uma copeira que está na sala e, indiretamente, para a câmera, dizendo que precisa conversar só com Lula e fecha a porta. Sobre a imagem da porta fechada entre o último crédito inicial, do próprio João Moreira Salles.

Essa imagem da porta se fechando concretiza a separação entre os espaços nos quais a equipe é autorizada a entrar e aqueles nos quais não é. Na ocasião do lançamento do filme, a sequência foi bastante comentada pela imprensa, e João Moreira Salles falou sobre isso em mais de uma entrevista. Salles afirma que essa porta fechada – assim como as diversas portas que se abrem e se fecham ao longo do filme – explicita os limites da observação realizada pela equipe e considera importante que o espectador saiba que eles não tiveram acesso a tudo e que esses acessos tinham uma dimensão negociada<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> No encarte do DVD, perguntam a João Moreira Salles sobre o fato da câmera entrar e sair das salas como se chamasse atenção para esse ritual de acesso e sobre quem ditava os limites dessa privacidade. Salles responde: “Primeiro de tudo, nós mesmos, na base da intuição. Acho que foi o Richard Leacock [documentarista e cinegrafista inglês, um dos criadores do cinema direto] quem disse algo assim: às vezes, você tem de sair antes que te expulsem, porque, se te expulsarem, você terá de pedir autorização para voltar, e talvez ela não seja concedida; se você sai espontaneamente, pode voltar quando quiser. O Gilberto Carvalho às vezes nos dava um sinal com o olhar, indicando que era hora de sair.”



## Lula e Kennedy

*Entreatos* se constrói a partir da trajetória de um personagem típico do cinema direto, isto é, uma personalidade pública que enfrenta um momento crítico de mudança. Uma situação como essa, conforme apontado acima, não apenas gera um arco dramático natural para o filme, mas também imprime a marca do real na vivência desse personagem. Assim como os diretores norte-americanos, Salles também opta por privilegiar os momentos de bastidores. Vemos Lula sempre antes ou depois de situações públicas, num suposto contraponto de intimidade à persona pública e política do candidato. Em mais de uma situação Lula comenta sua relação com a mídia, gerando uma espécie de diferenciação entre o que seria a abordagem midiática à sua figura pública e o tipo de relação que o filme estabelece com ele enquanto personagem. A cena final do filme, inclusive, em que Lula é engolido pela multidão de fotógrafos, delimita de maneira clara o momento em que ele abandona seu personagem no documentário (mais próximo do Lula real, parece sugerir o filme) para assumir sua imagem pública de presidente. O próprio Salles, ao comentar que a opção pelas imagens de dimensão mais reservada se relaciona com a tentativa de se distanciar do caráter de reportagem que havia nas imagens públicas, sinaliza também esse desejo de se dissociar das muitas outras imagens de Lula produzidas pela mídia.

Observando os registros na imprensa na época do lançamento de *Entreatos*, percebe-se nitidamente que esse efeito de intimidade revelada tem a muito a ver com o interesse gerado pelo filme: ver a intimidade do presidente que, em geral, é visto só em sua persona pública e política. Assim, a ideia de que existe algo da pessoa real, do seu comportamento verdadeiro, que está sendo revelado acaba permeando o retrato apresentado no documentário de Salles. Ainda que essa premissa não tenha sido explicitada de maneira objetiva pelo filme, algumas indicações de leitura sugeridas pela voz *over* inicial ajudam a construir esse senso de revelação de intimidade. Num recurso também bastante utilizado no cinema direto, uma narração inicial fornece ao espectador a moldura na qual se inscreve o trabalho. A locução nos informa sobre o período de filmagem e explicita a opção editorial de privilegiar as cenas *não públicas* de Lula – ele nos carros, nos hotéis, nos aviões, nos camarins – enquanto vemos imagens de um comício dele.

É importante ressaltar que esse destaque à dimensão reservada das imagens – que estaria implicada num caráter de intimidade – é, em grande parte, retórico. Embora as situações retratadas sejam de fato de bastidores, não se tratam na maior parte das vezes de situações privadas, ou de intimidade de fato. Em todas elas Lula está se relacionando com um público. Não o grande público que o assistiria num comício ou com o qual ele se relaciona indiretamente num programa de TV, mas o público formado pelo seu entorno imediato (equipe, políticos, imprensa), já que o status da personagem é sempre o de centro da cena. Tirando breves momentos em que Lula vive algumas situações prosaicas com Marisa, ele está o tempo todo cercado por uma espécie de corte, que funciona como canal de interlocução, mas também como público/claque de sua oratória<sup>13</sup>. Assim, essa dimensão reservada pode ser compreendida não como uma dimensão pessoal, mas como uma esfera política privada, entendendo os bastidores como instância em que os acordos são feitos, e as decisões estratégicas, tomadas.

Além de situar o espectador em relação à natureza do material a que vai assistir, a locução inicial informa que Lula nunca pediu para exercer nenhum tipo de controle sobre o material. Essa colocação inicial tem implicações diretas em dois processos: o de legitimação do documentário enquanto um olhar independente e livre de censura e o de construção do personagem de Lula. Esse personagem, que irá se consolidar ao longo do filme, é o de um político acessível, despreocupado em relação à imagem que está construindo de si. É justamente essa suposta acessibilidade de Lula – traço fundamental do personagem que o filme constrói e que se sobrepõe, em certa medida, à própria persona política do candidato – que aproxima *Entreatos* mais uma vez de *Primárias*. Para além de possíveis semelhanças de procedimento e abordagens, a grande conexão entre os dois filmes acontece em termos da performance dos personagens retratados: Lula e Kennedy.

---

<sup>13</sup> Retomando os comentários de Paul Arthur, acho que é possível, inclusive, pensar em como esse público que o circunda tem importância fundamental na cena, pelo seu papel de justificativa diegética para o discurso que Lula constrói sobre si. Arthur comenta: “It is of little consequence whether a subject is filmed in a public, semipublic, or “intimate” setting. In films such as *Meet Marlon Brando* (1965) and *Don’t Look Back* (1966), the narrating posture of image and sound maintains a seemingly discreet neutrality hinged precisely on diegetic figures such as newspaper and magazine reporters who ask questions and conduct interviews eschewed by filmmakers on ethico-aesthetic grounds”. ARTHUR, 1993, p. 122.

Num artigo de grande pertinência para esta pesquisa, Stella Bruzzi analisa – a partir de registros em documentários, produções televisivas jornalísticas ou docudramas, e de ficções – o papel da performance na construção das imagens e dos mitos de três presidentes americanos: Kennedy, Nixon e Clinton. Para Bruzzi a performance teve um papel fundamental numa trajetória que parte da afinidade de John Kennedy com a câmera observacional, passando pela manipulação e suspeita de Nixon em relação às transmissões televisivas até a criação da imagem de Clinton por marqueteiros. Essa progressão significou não apenas a erosão da confiança na figura do presidente, como também no desejo de idealização desse personagem.

Dentro desse percurso, Bruzzi apresenta Kennedy como o primeiro presidente a ser eleito a partir da força de sua presença midiática e a ter sua carreira presidencial registrada em imagens – das eleições primárias em Wisconsin em 1960, retratadas no filme de Drew e Leacock, até o filme de seu assassinato em novembro de 1963. Nas eleições de 1960, Kennedy enfrentou seu opositor Richard Nixon num debate transmitido pela TV. Nixon, apesar de mais experiente, parecia não atender aos requisitos da televisão – não dominava as câmeras nem sabia ao certo quais reações seriam apropriadas e fortes – e parecia abatido devido à perda de peso que teve depois de algumas semanas no hospital e ao fato de ter recusado maquiagem. Kennedy também recusou a maquiagem, mas, em contrapartida, chegou ao debate elegante, bronzeado e num terno bem cortado. Os relatos da época atestam que, mais do que qualquer coisa que ele tenha dito, foi sua linguagem corporal que teve papel decisivo no debate, vencido por Kennedy.

Bruzzi acredita que esse tenha sido o ponto de partida da construção do mito em torno da figura de Kennedy, em quem os americanos depositaram suas crenças e expectativas mais profundas. Para a autora, a durabilidade do mito de Kennedy se deve em parte ao uso habilidoso que ele fez da mídia e ao fato dele ficar muito à vontade diante das câmeras. Nesse sentido, Bruzzi dialoga com um argumento de Brian Winston sobre o filme que aponta para a capacidade de John Kennedy de *tomar o controle da imagem* dos realizadores, diferentemente de políticos como Nixon que seriam, em contrapartida, controlados pelo meio. Mais do que isso, o poder de sua performance estaria apoiado em sua habilidade de fazer parecer que essa luta (pelo controle da imagem) não estivesse acontecendo, e não houvesse nada mais distante de

suas preocupações. Dentro da perspectiva dessa pesquisa, é bastante interessante pensar que pode existir uma forte dissimetria entre o aparente relaxamento com que uma personagem se relaciona com a câmera e o nível de controle que sua performance pode gerar no que diz respeito à representação de si mesmo que está sendo construída.

Mais ainda, o que os comentários de Bruzzi parecem sugerir – num movimento que se afina com a hipótese que esta pesquisa trabalha – que parte do sucesso da performance de Kennedy se deve ao fato de ele conseguir habilmente apagar os traços que separariam o seu comportamento cotidiano e espontâneo do que seria um comportamento premeditado para a câmera. Mas é justamente sua capacidade como *performer* de dar forma para essa “naturalidade” que se propõe a encenar que afasta o fantasma da falsificação e funciona como marca de autenticidade. A autora acredita ainda, que essa habilidade de parecer relaxado e natural é fundamental também para o estabelecimento da empatia do sujeito filmado com a câmera, já que isso o torna acessível ao espectador. Ela afirma: “Despite the lack of analysis or direct political commentary in a film such as *Primary*, the benefit to the photogenic or ‘cinogenic’ subject is that he or she becomes accessible to the spectator, to the electorate through an ability to turn in a non-performance, to affect a casual disregard for the camera that just happens to be pursuing them”<sup>14</sup>.

O que ela chama de *não performance* de Kennedy, que age como se as câmeras não estivessem lá, faz com que ele se torne um ponto automático de identificação com o público e um personagem imbuído de significado ficcional e histórico. Reconhecendo suas próprias habilidades e consciente de que a mídia poderia trabalhar a seu serviço, Kennedy consolidou a imagem de político controlado, eficiente e acessível. Num movimento coroado por seu assassinato, sua figura tornou-se mítica e simbólica de uma presidência liberal e bem-sucedida (o que não corresponde exatamente à realidade). Além dos registros documentais autorizados por ele, que deu acesso a outras equipes à Casa Branca depois de eleito e iniciou conferências de imprensa

---

<sup>14</sup> BRUZZI, 2000, p. 131.

presidenciais regulares, essa imagem se consolida também através de filmes de ficção (contemporâneos ou póstumos)<sup>15</sup>.

Embora Bruzzi atribua grande parte do poder sobre a imagem de si que está sendo construída ao próprio Kennedy que, como vimos acima, assumiria o controle do processo de fabricação de imagem a partir de suas capacidades expressivas, ela não desconsidera o papel do realizador e da montagem nesse processo de construção. O raciocínio construído por ela aponta para o fato que essa aparente naturalidade e acessibilidade que caracteriza o personagem de Kennedy é uma combinação da atuação do sujeito filmado com escolhas feitas pelos realizadores a respeito das situações apresentadas. Bruzzi nota, por exemplo, que as sequências envolvendo Humphrey são muito mais formais e editadas de maneira mais fria e rígida, enquanto as sequências de Kennedy são mais soltas e mostram o político não apenas agindo, mas também observando e ouvindo outras pessoas. Uma relação semelhante pode ser observada entre os personagens de *Crise* (Robert Drew, 1963)<sup>16</sup>, outro clássico do direto americano envolvendo o presidente e seu irmão Robert Kennedy, em que a montagem acaba favorecendo Robert em detrimento de George Wallace.

Assim como Waugh e Navarro, Bruzzi aponta para a relação paradoxal do cinema direto em relação à performance que passa, como visto anteriormente, pela desautorização e pela dependência. Como a análise de *Primárias* comprova – e o mesmo pode ser dito em relação a *Entreatos* –, a busca por deixar o mundo falar por si e promover o contato com o real e com personagens agindo como sempre agem, depende estreitamente de um desempenho dos personagens que conserve o frescor e a naturalidade esperados do comportamento espontâneo. Numa provocação bem-humorada, Bruzzi se pergunta se o sucesso desses primeiros filmes do direto – justamente apoiados nesse novo jeito de abordar o mundo real – teria sido o mesmo

---

<sup>15</sup> Curiosamente, segundo Bruzzi, talvez pelas habilidades de performer de Kennedy serem tão notáveis, as ficcionalizações póstumas sobre ele pareçam bastante deficientes.

<sup>16</sup> O filme mostra o conflito entre Robert Kennedy, promotor geral da república, e o então governador do Alabama, George Wallace, contrário ao processo de integração racial que acontecia no estado, e sua tentativa de impedir a entrada de estudantes negros na universidade local. O filme se alinha ao presidente e seu irmão. John Kennedy é mostrado em longos *closes*, em que parece calmo e em controle da situação. Já Robert Kennedy é mostrado em situações descontraídas, como durante um café da manhã em sua casa em que ele interage carinhosamente com os filhos, ou sendo visitado pelos filhos em seu gabinete. Wallace, por sua vez, numa sequência também de café da manhã, é retratado de maneira mais sisuda e formal.

se, em vez de ter acesso a um político como Kennedy, os filmes tivessem de contar apenas com políticos como Wallace e Humphrey.

Dentro dessa reflexão sobre a relação entre performance e cinema observacional, pode ser útil recorrer ao conceito de Nichols de *voz do texto*<sup>17</sup>. Na visão do autor, o modo observacional é marcado por um aparente afrouxamento da autoridade discursiva do realizador, já que a voz textual suprime os comentários e as entrevistas, gerando dúvidas sobre o ponto de vista do cineasta. Ao abrir mão da enunciação direta em nome de uma suposta revelação histórica, para Nichols, os documentários observacionais da década de 1960 colocam nas mãos do espectador a significação do filme. Ele acredita que as estratégias de organização desse tipo de documentário estabelecem uma “leitura preferencial”, mas, apesar disso, os filmes exigem do espectador uma leitura vigorosa e retroativa do texto para que se possa identificar claramente a voz do texto, num nível distinto dos sons e imagens do filme.

Nesse sentido, seria possível nos perguntarmos se, nesse regime de organização textual, a construção dos personagens dependeria mais da performance do sujeito filmado (em oposição à articulação discursiva realizada pelo cineasta através da montagem) do que em outros modos documentários. Embora essa ideia pareça sugestiva, acredito que essa suposição endossaria de maneira ingênua o ideal de apresentação de uma realidade não mediada defendido por cineastas americanos da década de 1960, considerando que tanto em *Entreatos* quanto em *Primárias* observa-se – como veremos adiante – uma adesão da voz do texto em relação aos personagens propostos pelos sujeitos filmados.

---

<sup>17</sup> Nichols considera que a voz do texto não corresponde à voz literal do autor, nem à narração ou ao diálogo. Trata-se de um padrão intangível formado pela interação de todos os códigos de um filme. Ou seja, é a maneira como o filme organiza aquilo que ele apresenta. O autor defende a ideia de que a questão da voz é central na evolução do documentário, uma vez que diferentes tradições buscam novas estratégias ligadas à voz textual para melhor representar “as coisas como elas são”. Partindo de Grierson e seu discurso direto, em que a exposição de uma tese se organiza a partir de uma narração em *off* autorizada e quase sempre arrogante, Nichols passa pelo cinema direto norte-americano, que suprime completamente o comentário e as entrevistas despertando dúvidas sobre o ponto de vista do autor, para chegar até às novas formas que essas questões tomam na década de 1970. (NICHOLS, 2005.)

Retomando então o paralelo entre as performances de Kennedy e Lula<sup>18</sup>, assim como apontado por Bruzzi em relação à atuação de Kennedy em *Primárias*, o desempenho de Lula se caracteriza por um apagamento das marcas que separam performance do que seria ser comportamento habitual. Isso acontece porque, assim como Kennedy, Lula tem um grande domínio de sua presença diante das câmeras e mantém um “agir natural” e um relaxamento que não deixam transparecer a disputa pelo controle da imagem que poderia marcar o encontro dele com a câmera do filme. Não se trata aqui, como no caso de Kennedy, de se comportar como se a câmera não existisse. Em *Entreatos* a câmera, embora não intervencionista na maior parte do tempo, não é invisível. Mas Lula interage com as situações em que está colocado sem que haja sinal de que o processo de filmagem mude o seu jeito de ser. Ou pelo menos do jeito de ser que Lula cristalizou como imagem pública: a de um político carismático, simpático, simples e acessível.

### **Lula e a câmera**

A observação do comportamento de Lula em relação à câmera e ao documentário nos ajuda a refletir sobre como esse personagem se constrói através de sua performance de si e da articulação discursiva proposta por Salles. Há, de saída, como já comentado, uma óbvia facilidade de Lula para lidar com a câmera, e seu inegável carisma natural, que se reflete tanto na sua persona política quanto no fato de ele ser sempre o centro de gravidade do filme. Sobre isso, Salles comenta que “Lula é sem dúvida um grande personagem, uma figura que a câmera gosta de filmar”<sup>19</sup>.

Tentando esmiuçar um pouco essa afirmação de Salles, me parece que a qualificação de Lula como bom personagem se refere, principalmente, às suas capacidades

---

<sup>18</sup> Em artigo intitulado “A política – e o domínio da cena – como vocação: uma comparação entre *Primárias* e *Entreatos*”, publicado na revista de pós *ECO*, da UFRJ, em 2007, Luiz Gustavo Xavier observa que as eleições de Kennedy em 1960 e de Lula em 2002 são resultados de – guardadas as diferenças históricas e culturais – uma construção midiática, amparada, sobretudo, no carisma. Embora Xavier endosse de maneira um pouco precipitada, a meu ver, uma suposta imparcialidade do filme de 1960, ele faz, por outro lado, considerações interessantes sobre como Kennedy rouba a cena em relação a Humphrey, por ser espontâneo, nos gestos e na fala. Seu carisma, portanto, consolidaria o que ele chama de “forte presença midiática”. No caso de Lula, embora a presença da equipe seja assumida, Xavier observa que “é Lula quem dita o caminho do documentário, é ele quem deixa desvelar e transparecer o Lula que todo mundo conhece: simples, homem do povo, sorridente, apegado à família. O Lula-político faz questão de representar esse Lula-povo para as câmeras”. (Ver V. XAVIER, 2007).

<sup>19</sup> Entrevista que integra o encarte do DVD especial lançado pela Videofilmes, contendo *Entreatos e Peões*.

expressivas: seu carisma, sua capacidade de contar histórias, sua capacidade de estabelecer uma relação de identificação e empatia com o público que o cerca e com o espectador e seu domínio da relação com a câmera, como visto no item anterior. No entanto, além disso, a situação específica em que ele se encontra faz dele também um bom personagem no sentido narrativo, isto é, de um personagem colocado em uma situação dramática que inevitavelmente criará situações concretas em que ele poderá exercer e dar corpo para essas habilidades.

Intuitiva ou deliberadamente, Lula sabe aproveitar a presença da câmera no sentido de construir seu personagem. Assim, para além da suposta atração natural que o então candidato parece gerar e que é endossada pelo filme, a câmera tem sobre ele uma função claramente catalisadora da fala. São inúmeras as situações em que Lula começa espontaneamente a contar causos e anedotas pessoais, que em geral funcionam no sentido de situar o espectador dentro de sua biografia e de construir a imagem de um homem do povo, simples e bonachão, embora vitorioso.

Se Lula usasse esses momentos para se dirigir diretamente à câmera e contar histórias sobre si mesmo, me arrisco a dizer que isso poderia colocar sua fala sob suspeita, dando uma impressão de fabricação ou de uma preocupação exagerada a respeito da própria imagem. No entanto, como comentado anteriormente, a presença de um público que o cerca e com quem ele dialoga (embora o diálogo com o espectador esteja também implícito) fornece a moldura de que ele precisa para compor seu personagem, criando situações que naturalizam esse discurso sobre si.

Um dos muitos exemplos desse efeito catalisador da câmera é a primeira das cenas que mostram Lula em viagens de avião. No filme, as cenas de viagem são picos de proximidade – física inclusive – da equipe em relação a ele, e têm, em geral, uma dimensão mais íntima do que as demais situações. Nelas altera-se a relação da câmera com Lula. Se fora dali a câmera se comporta de maneira quase sempre observacional, no avião as perguntas podem acontecer. Essa cena específica começa com um diálogo bem prosaico entre Lula, Antônio Palocci – coordenador do programa da campanha e médico de formação – e José de Alencar, candidato a vice. Palocci receita um remédio de nariz para Lula, para tratar de uma alergia. José de Alencar, que estava lendo jornal, escuta a conversa e diz que quer o remédio também. Quando Palocci



pergunta se ele tem rinite, o candidato a vice responde de bate e pronto que sim, para em seguida perguntar: “O que é isso?”. O contraste entre o instante prosaico e o momento épico vivido por Lula imprime um humor à situação e reforça a sensação de estarmos acessando um território de intimidade.

Em seguida Lula começa a falar – aparentemente puxando um assunto de maneira espontânea – sobre como está começando a ficar preocupado com a mudança em sua vida depois das eleições e comenta que “aqueles militares dando palpite atrás de mim que nem dão para o FHC me incomoda demais... Tem que mudar isso...”. Um pouco adiante na viagem, depois de uma situação prosaica envolvendo o lanche, Lula volta ao tema: “Quando a gente não tem responsabilidade, não está para ganhar nada, você não mede as palavras. Mas agora qual o problema? Você mede cada palavra, você fica com medo de o cara pegar uma palavra solta, você fica se... policiando”. Após um corte, ele continua: “E depois eu deveria me mancar e parar de falar, mas eu não paro”, risos. Lula olha para sua esquerda, numa diagonal em relação à câmera quando fala, de forma que não é possível identificar se ele se dirige à equipe do filme ou a seus companheiros.

Aqui, como em muitas outras situações, o discurso de Lula traz algumas marcas de autorreflexividade que funcionam no sentido de demonstrar quanto ele se arrisca sendo autêntico e se negando a refrear falas e comportamentos. Depois de dizer que fica se policiando, ele próprio descontrói esse reconhecimento de um comportamento premeditado com a frase: “eu deveria me mancar e parar de falar, mas eu não paro”. Além disso, quando fala do risco “de o cara pegar uma palavra solta”, se refere obviamente à imprensa, que está colocada em seu discurso como um outro plano, separado do fazer filmico no qual ele está envolvido. Enquanto na relação com a imprensa ele deveria se preocupar com a própria imagem, aqui – é o que parece nos dizer – isso não é necessário. Lula apresenta assim a situação do avião como um contraponto de intimidade, em que pode agir sem censuras internas.

Uma outra sequência que traz essa marca de intimidade autêntica, como contraponto ao diálogo profilmico do candidato com a imprensa, é a ida ao barbeiro. A cena sintetiza o momento de mudança diante do qual Lula se encontra. Depois de acompanharmos mais algumas situações dele no comitê, negociando apoios de

grandes empresários e em seguida num evento no Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco (talvez o único evento público incorporado pelo filme), chegamos à sequência de Lula no barbeiro, filmada com uma câmera não interferente. O candidato entra, falando ao telefone, num pequeno barbeiro em São Bernardo, que, ao que tudo indica, é o que ele costuma frequentar sempre. Enquanto dá uma entrevista sobre o crescimento econômico do país, Lula corta o cabelo e apara a barba. Como bem observado por Felipe Bragança, a cena “é digna de uma boa sátira política, mas também um momento de delicadeza – versando sobre a manutenção do corpo e dos gestos banais diante de uma maratona eleitoral de proporções épicas”<sup>20</sup>. Retomando os comentários de Navarro sobre o papel da mídia nos filmes do direto americano, cenas como essa, em que Lula interage com a imprensa diante da câmera do documentário, auxiliam na construção do ambiente reservado que o filme gostaria de fixar. São delimitados dois momentos: vemos o candidato interagindo com a imprensa e o vemos depois que essa interação acabou. Nesse sentido, se constrói um contraponto entre o que é a fala “pública” de Lula e a intimidade que testemunhamos quando essa fala termina.

Ainda na cena da barbearia, é interessante o diálogo final entre Lula e o barbeiro, com quem ele tem uma clara relação de familiaridade. Ao se despedir, Lula diz: “Brigado, querido. Veja qual é teu privilégio...”. Então se dirige para a câmera: “Veja qual é o privilégio desse cara... Segunda-feira eu posso vir aqui às nove horas da manhã já como presidente eleito...”. Existe uma alegria infantil em Lula, que fala isso com um sorriso maroto no rosto e uma promessa na fala de que ele será, ainda depois de eleito, o mesmo cliente que frequenta a pequena barbearia de São Bernardo. Nesse diálogo vemos um Lula confiante, embora genuinamente surpreso com a perspectiva da vitória. Dentro do discurso construído pelo filme e por Lula, a aproximação desse momento de mudança – certamente a maior de sua vida – ainda que esperada, é também absolutamente surpreendente do ponto de vista da biografia de Lula e de suas origens<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Ver BRAGANÇA, *Contracampo* n° 64.

<sup>21</sup> Essa descontração reflete também um dado de contexto. Como João Moreira Salles comenta, a campanha não foi tensa para Lula, que esteve sempre muito à frente de todos os adversários e que, de alguma maneira, talvez soubesse que ia se eleger.

No que diz respeito à sua biografia, o filme não faz nenhum esforço de informar objetivamente o espectador sobre sua trajetória através de locução, cartela ou mesmo da composição de um discurso a partir da fala de terceiros. Mas é curioso notar que o próprio Lula – lembrando em alguns momentos um personagem do cinema clássico – parece buscar enunciar em suas falas elementos de sua vida interior e dar conta de sua biografia. É ele quem traz, de maneira recorrente, seu passado de metalúrgico ao discurso.

Isso fica bastante claro na sequência (aos 37 minutos de filme) em que Lula está se arrumando no camarim do comitê, a dois dias do primeiro turno. Essa é uma das muitas situações no filme em que o candidato se arruma, já que o motivo do vestir-se retorna diversas vezes e se configura como a dimensão mais pessoal do olhar de Salles sobre Lula. Em primeiro lugar, por revelar um prazer genuíno dele em relação ao ato. Além disso, porque o candidato é de fato um homem popular. Esse dado é de tal maneira indiscutível que ele não se preocupa, no esforço de construir o personagem de homem do povo, em manter nenhum tipo de compromisso hipócrita com sua imagem de metalúrgico, em termos mais literais.

Na sequência Marisa arruma sua gravata. Lula reclama das camisas que um costureiro famoso, “*chique, chique*”, fez para ele, dizendo que não tem nenhuma que preste. Em contrapartida, brinca Lula, quando manda fazer camisas no *seu* costureiro de sempre, ele não falha uma. Como na maior parte das situações do filme, há várias pessoas na sala, e Lula não se dirige a ninguém especificamente. Sua relação com esse entorno (e com o espectador, indiretamente) se estabelece num registro de informalidade e de familiaridade, ao mesmo tempo que se fundamenta numa divisão clara de papéis: ator e coadjuvantes-público.

Ao colocar a gravata, Lula reclama e diz que ele deixa o nó muito curto. A figurinista providencia outra gravata e mostra o nó feito por Lula para a câmera, dizendo que é um dos mais bonitos que existem e que estava perfeito no debate. A câmera faz um movimento, e ouvimos Lula em *off* comentar que o nó do Serra estava horrível. A postura da figurinista de se dirigir à câmera se repete em outros momentos e revela uma certa bajulação a Lula. Mais do que isso, ela atua, de maneira consciente, como coadjuvante, dando deixas para as falas do candidato. Lula então coloca outra gravata

e diz que sempre gostou de andar bem vestido, apesar de peão não poder comprar muita roupa, e achou bonito um cara de terno e gravata. Ele fala: “É o demônio. Passei trinta anos numa fábrica e não me acostumei com macacão. Três dias de gravata...”. Todos riem.

Seu passado de metalúrgico é retomado, na mesma chave de exposição despreocupada, numa sequência que também acontece (na cronologia do filme, logo após a votação do primeiro turno) no camarim onde Lula se veste. O candidato conversa com Mário Kertész, que é o interlocutor que justifica seu monólogo autobiográfico dessa vez. Lula conta então um história sobre sua relação com o macacão de metalúrgico. Diz que numa certa reunião do partido, alguém do PT tinha dito que preferia o Lula de macacão, e ele, por sua vez, teria dito que podia trocar com o sujeito em questão e vestir terno enquanto ele iria trabalhar de macacão numa fábrica. Ele comenta, com Mário-espectador, que só quem nunca trabalhou numa fábrica pode dizer uma coisa dessas e descreve sua rotina dos tempos de metalúrgico. Depois de trabalhar a manhã toda num calor infernal sob telhas de Brasilit, chegava a hora do almoço. Antes de comer, ia com os companheiros para o bar próximo, onde bebiam três ou quatro doses de pinga, depois comiam um prato gigantesco e ainda iam jogar bola antes de voltar ao trabalho. A história é longa, e Kertész reage cumprindo seu papel de plateia, rindo, sem interferir. Dá uma olhada de lado para a câmera. Especialmente, Lula está no centro do quadro, e tanto Kertész quanto a figurinista conscientemente deixam esse espaço aberto para ele, nunca entrando na frente da câmera. Lula ignora os comentários que ouvimos ao fundo, feitos por interlocutores fora do quadro. Em última instância, o diálogo dele se realiza efetivamente com a câmera. Lula conclui a história dizendo que não tem nenhum milímetro de saudades da fábrica, só de seus amigos.

Seja na chacota a respeito do costureiro famoso ou no comentário sobre o macacão, Lula deixa absolutamente claro que agora pode se vestir bem. O fato de ele ter progredido e conquistado a possibilidade de usar terno e gravata é certamente uma coisa da qual se orgulha e faz questão de deixar claro. Mais uma vez aqui, Lula cria uma empatia com o espectador, na medida em que parece se expor de maneira despreocupada e bem-humorada. Ela fala da cultura operária com conhecimento de causa, e certamente se identifica com milhares de outros operários que jamais diriam

que sentem falta da fábrica. Embora Lula cultive a imagem pública de metalúrgico, ele não faz isso buscando simular um pertencimento, mas sim qualificar sua diferenciação. Ele não romantiza esse passado como um lugar para o qual voltar.

De toda forma, sua abertura em relação à sua própria história reforça a imagem de que ele é alguém que não busca esconder nada diante da câmera. Evidentemente, essa já comentada acessibilidade é absolutamente construída, uma vez que é ele quem escolhe o que mostrar. Acredito, portanto, que sua capacidade expressiva e dramática se relaciona ao fato de que ele consegue habilmente criar um fluxo discursivo em relação à câmera – mascarado na situação do diálogo – em que pode escolher o que (e como) quer revelar. Assim, revela partes da sua intimidade como lhe convém e torna as fronteiras entre o que pode e o que não pode ser mostrado diluídas, dando a impressão de que não tem nada a esconder. Ao mostrar, ele tira o foco de atenção do espectador sobre o que não está mostrando, ou possivelmente não quer mostrar.

No caso dessa situação específica, Lula fala de maneira bastante aberta sobre seu consumo de álcool há trinta anos, dentro do contexto da cultura operária, em que aquilo (beber três ou quatro doses de álcool antes do almoço, diariamente) era socialmente aceito e natural<sup>22</sup>. Em contrapartida, Lula não fala de maneira tão explícita sobre seu consumo de álcool no momento da campanha, o que poderia ser um questão problemática ou delicada. Mesmo uma história divertida contada por Lula sobre o consumo excessivo de álcool num churrasco na semana anterior, por exemplo, teria um efeito certamente bastante nocivo para sua campanha eleitoral e para sua persona fílmica. Basta lembrar que, no momento do lançamento do filme, em novembro de 2004, a declaração de Lula foi muitíssimo comentada pela imprensa, porque era divulgada pouco tempo depois de uma grande polêmica envolvendo uma matéria publicada por um jornalista do *The New York Times* alguns meses antes que sugeria que o presidente teria um problema de alcoolismo. A matéria havia tido grande repercussão e culminado num incidente diplomático, quando o governo

---

<sup>22</sup> João Moreira Salles foi diversas vezes questionado sobre como tomou a decisão de manter a fala, já que ela expunha uma indiscrição do candidato que veio a se tornar presidente. Numa entrevista concedida a Pedro Bial no *Fantástico*, por ocasião do lançamento do filme, ele foi enfático em dizer que manteve a fala por não ver nenhum problema na declaração, já que ela se refere a algo que fazia parte da cultura operária e que havia acontecido trinta anos antes. Qualquer tentativa de polemizar aquilo seria “quase preconceito de classe”.

decidiu alguns dias depois da polêmica expulsar o jornalista norte-americano responsável pelo texto<sup>23</sup>.

Voltando ao filme e à cena em questão, numa leitura retroativa, podemos pensar sobre o nível de exposição alcançado pela fala de Lula como um índice de autenticidade. Mas podemos também fazer uma interpretação no sentido oposto, no sentido de que um traço talvez bastante importante da personalidade de Lula não tenha sido observado pelo filme, uma vez que era incompatível com a imagem que ele queria criar de si, e que o filme, por suas características estruturais, devia necessariamente respeitar o terreno dos ambientes e das falas autorizadas pelo candidato. É claro que Salles poderia optar por filmar os ambientes e as falas autorizadas por Lula, buscando justamente os momentos disruptivos, que denunciavam uma possível cisão entre o homem público e sua intimidade, mas não é nesse sentido que a câmera e a montagem de *Entreatos* operam.

Num outro registro, em alguns trechos específicos, me parece que o filme captura “momentos” para usar uma noção recorrente nos realizadores do direto para se referir a imagens com um potencial de revelação encontradas em situações cotidianas<sup>24</sup>. Em *Entreatos*, alguns momentos permitem que o filme vá além da dimensão reservada e autorizada por Lula e entre em contato com algo que parece ser mais pessoal, além de sua naturalidade estudada. Um desses momentos acontece próximo ao início da segunda metade do filme.

Lula venceu o primeiro turno com folga, mas não conseguiu maioria absoluta. Nesse caminhar cronológico do filme, assistimos a Lula e sua equipe no segundo turno, se

---

<sup>23</sup> A matéria em questão era do correspondente Larry Rother e tinha a manchete “Hábito de beber de Lula se torna preocupação nacional” e foi publicada em 9 de maio de 2004 no jornal *The New York Times*. O texto abordava o hábito de beber do presidente, insinuava que ele tenha um problema de alcoolismo e sugeria relações entre tropeços públicos de Lula e o álcool. A matéria repercutiu no Brasil e de imediato Lula teve o apoio público de adversários como o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e Geraldo Alckmin, que classificaram a matéria de injusta e maldosa. O assunto ganhou maiores proporções quando, alguns dias depois, o governo anunciou a decisão de expulsar o jornalista norte-americano do país. A atitude foi mal recebida pela imprensa nacional e internacional, pelos adversários e por membros do próprio governo, sendo taxada de autoritária.

<sup>24</sup> Sobre essa ideia de “momentos”, ver análise de GRIMSHAW & RAVETZ, 2009, p. 06. As autoras afirmam: “Above all, Drew and his filmmakers were looking for what they called ‘moments’ – Humphrey falling asleep in the car, Jackie Kennedy’s fidgeting hands, Kennedy’s sweeping entrance to Milwaukee rally. Observation then meant the development of a particular kind of alertness to the unexpected”.

aproximando do momento decisivo, que vai se tornando cada vez mais concreto. Uma cena que mostra, de maneira bem-humorada, a maneira como Lula vai se apropriando – através da piada – desse papel que lhe aguarda acontece num estúdio em São Paulo, onde ele irá gravar falas para diversos programas estaduais. O candidato está sentado, repassando no *teleprompter* um texto para o programa televisivo do Paraná, e reclama do uso de um termo específico, dizendo que não sabe se o povo vai entender. Recebe em seguida – depois de reclamar para os assessores sobre como esses repórteres nunca deixam ele em paz – dois fotógrafos para uma foto rápida. Eles vão embora, e, enquanto espera a gravação começar, Lula faz uma piada. Ele usa o telefone que está sobre a mesa, finge discar e brinca que conversa com o “Companheiro Bush” e depois com Duhalde (presidente interino da Argentina entre 2002 e 2003), que estaria pedindo Luis Favre de volta. Todos riem, incluindo Favre.

Há um frescor na brincadeira de Lula, que se relaciona ao fato de que, apesar de estar tão perto de um telefonema real de Bush<sup>25</sup>, ainda parece absolutamente cômico e improvável imaginar esse contato concretizado. É o deslumbre de Lula – e do filme – no melhor sentido da palavra, com esse hiato que o separa da função de presidente, por mais próxima que ela esteja, que confere uma dimensão verdadeiramente pessoal à cena e revela algo humano por trás dessa persona pública em constante atividade, mesmo nos momentos mais reservados.

Ao comentar os processos de revelar e esconder que Lula leva a cabo enquanto personagem do filme, não pretendo afirmar que todos eles aconteçam de maneira planejada, nem que isso signifique que Lula seja insincero, conforme veremos na retomada da questão um pouco à frente, em diálogo com proposições de Goffman. Lula é fiel à maneira como ele próprio se vê e como gostaria de ser visto. Assim, de maneira intuitiva, conduz o interlocutor/espectador nesse processo de consolidação dessa imagem de si. Via de regra, o processo de autorrepresentação de Lula acontece através da expressão verbal. É partir de suas falas, mais do que numa observação de seu corpo e de seus gestos, que o filme constrói seu retrato. A presença da câmera é sempre um pretexto para contar uma história, com o apoio da claqué que o cerca. Salles não nega esse efeito da câmera sobre Lula e incorpora essa dimensão

---

<sup>25</sup> Esse telefonema aconteceu no final das filmagens, mas não foi incluído na edição porque, segundo Salles, criaria um final muito glorificador.

fabuladora do personagem à narrativa do filme. Numa entrevista, ele afirmou: “Lula atua para a câmera, o que, a meu ver, não é um problema. Não acredito numa realidade intocada, não ‘adulterada’, imune à presença da câmera. Teatro e verdade acontecem ao mesmo tempo (...) Nesse ponto tenho uma afinidade maior com Jean Rouch do que com o cinema direto mais ortodoxo. O que a câmera estimula não deve ser recusado com a alegação de que é teatro. O teatro interessa”<sup>26</sup>. Numa outra entrevista ele comenta: “O teatro que o Lula encena é absolutamente sincero porque é o teatro que ele desejou encenar”<sup>27</sup>.

### **Performance e comportamento habitual**

O comentário de Salles a respeito o “teatro sincero” de Lula nos traz algumas possibilidades de reflexão sobre a performance desse personagem. Ao falar em desejo de encenação, Salles se refere a uma intencionalidade de Lula ao compor essa personagem de si. Ao mesmo tempo, como exposto até aqui, essa personagem se constrói a partir da afirmação de uma naturalidade, que refletiria o seu comportamento habitual.

A primeira questão a ser enfrentada dentro dessa proposição de Salles é a resistência em relação ao uso do conceito de performance no documentário. Fernão Pessoa Ramos, por exemplo, como comentado na introdução, faz uma diferenciação clara entre o que seriam performances construídas para a câmera – a *encenação construída* e a *encenação locação*<sup>28</sup> – que envolveriam um pedido do diretor para que o sujeito filmado encene de maneira deliberada, e o que ele chama de *encenação atitude* ou *encen-ação*. Esse terceiro tipo de encenação corresponde ao próprio comportamento cotidiano do sujeito filmado, que seria apenas flexibilizado pela presença da câmera. Como exemplos do que ele considera ser esse tipo de performance, Ramos se refere justamente a *Entreatos*, entre outros filmes filiados à tradição do direto.

Ele afirma de maneira bastante enfática que não se pode igualar a encenação de estúdio e uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera, já que o

---

<sup>26</sup> Entrevista publicada no encarte do DVD.

<sup>27</sup> Entrevista realizada por Pedro Bial e exibida no *Fantástico*, em 14 de novembro de 2004, na ocasião do lançamento do filme.

<sup>28</sup> Ver introdução, p. 22 e 23.



conceito de encenação perderia o sentido se ampliado de maneira uniforme para toda a história do documentário. Para Ramos “Lula não encena seu cotidiano de campanha para a câmera de Walter Carvalho e a presença de João Moreira Salles, em *Entreatos*. Ele vive a vida de político em campanha, e a equipe de *Entreatos* o filma”<sup>29</sup>. Embora Ramos admita que em alguns momentos seja possível identificar uma atitude exibicionista de Lula para a câmera, isso não seria suficiente para que essa atitude possa ser classificada como encenação. Trata-se, do ponto de vista dele, de um comportamento cotidiano. Ramos acredita que, em última instância, todos nós encenamos todo o tempo, interpretando a nós mesmos para os outros na vida cotidiana, e isso não seria diferente no encontro com a câmera. Assim, a encenação de Lula para a câmera seria só um desdobramento de sua interpretação de si produzida para o mundo que o cerca.

Acredito que a matização proposta por Ramos seja bastante pertinente, mas discordo da maneira como ele pretende diferenciar o comportamento habitual da encenação, numa chave que mantém a lógica de oposição entre o que seria a realidade autêntica (o viver a vida) e o que seria a atuação produzida para a câmera. Por outro lado, a fala de Salles parece apontar para um lugar que não se enquadra em nenhum desses dois pontos, que seria de uma realidade produzida no momento da filmagem, numa colaboração entre sujeito filmado e realizador. Da mesma forma, a classificação da atitude provocada pela câmera como exibicionista me parece simplificar um processo que é mais complexo, ao menos no caso de Lula, no que diz respeito as várias formas como essa atuação *para a câmera* pode acontecer.

No mesmo sentido das colocações de Ramos, para justificar a crença na premissa de que as pessoas não necessariamente alteram seu comportamento habitual diante da câmera no cinema direto (considerando que as que alteram deixam automaticamente de interessá-lo) Frederick Wiseman se apoia na ideia de que a lógica de interações da vida social se sobrepõe à relação do sujeito com o câmera. Ele afirma: “In my experience people act in ways they think are appropriate for the situation they are in without regard to the presence of the camera and the tape recorder”<sup>30</sup>. A fala de Wiseman dialoga com a proposição de Ramos sobre como, em situações filmicas

---

<sup>29</sup> RAMOS, 2008. p.47.

<sup>30</sup> SIEGEL & NAVACELLE, 2010, P. 41.

como a que encontramos em *Entreatos*, haveria simplesmente um desdobramento da atuação do sujeito feita para a realidade que o cerca. Outra fala recorrente de Wiseman sobre a questão que justificaria a desqualificação da noção de performance no contexto do direto vai no sentido de apontar para o fato de que agir de maneira deliberada (sem que isso seja perceptível) exige uma capacidade expressiva que não é comum a todos: “Does camera change behaviour? There is no definitive answer to that question other than maybe, sometimes, but for the most part no. In my experience most people are not good enough actors to suddenly change their behaviour because their picture is being taken and their voice recorded”.

Dentro dessa discussão sobre a ideia de “comportamento habitual”, vale recorrermos ao antropólogo Collin Young, autor do artigo “Cinema Observacional”, publicado originalmente em 1975<sup>31</sup>. Para além de definir o que seriam as bases do cinema observacional de cunho etnográfico, Young começa o artigo pela tentativa de esclarecer o que considera alguns mitos a respeito da abordagem observacional. Um desses mitos, segundo ele, é a noção de que o cinema observacional envolveria uma suposta câmera invisível, na clássica abordagem de “*fly on the wall*”. Segundo Young, o ideal do cinema observacional nunca foi o de fingir que a câmera não estava lá, mas sim a tentativa de filmar o que ele chama de comportamento “normal” (aspas dele). O autor afirma que o que precisa ser entendido por essa ideia é que o comportamento normal no momento da filmagem é o comportamento considerado normal dentro das circunstâncias, incluindo – embora não de maneira exclusiva – o fato de estarem sendo filmados<sup>32</sup>.

Me parece que, de diferentes formas, as proposições de Ramos, Wiseman e Young apontam para a busca do registro de um “comportamento habitual”, que não se alteraria de maneira relevante diante da presença da câmera, em parte por estar inserido numa rede de interações anterior a presença desta. A câmera seria assim

---

<sup>31</sup> O cinema direto costuma ser associado ao modo observacional, conforme definição de Nichols. No entanto existe uma série de diferenças entre os métodos e propostas do cinema direto e do que a crítica convencionou chamar de cinema observacional. A expressão “cinema observacional”, inclusive, foi introduzida pelo antropólogo Roger Sandall num artigo do início dos anos 1970. Mas foi só esse artigo Young, publicado três anos depois disso, que marcou definitivamente a nomeação, sendo uma espécie de manifesto do gênero.

<sup>32</sup> Ver GRIMSHAW & RAVETZ, 2009, p. 06

apenas mais um dos elementos capazes de gerar uma inflexão no comportamento dos sujeitos filmados na cena.

Nesse sentido, complementando a reflexão sobre a existência de uma encenação da vida social que antecede o filme, referida por Ramos e Wiseman, é interessante recorrermos ao trabalho de Erving Goffman sobre a representação de si mesmo na vida cotidiana. Como exposto de maneira breve na introdução, Goffman identifica a existência de uma dimensão de teatralidade inerente às relações cotidianas, já que, na vida social, as pessoas buscam controlar as impressões que os outros tem delas e, para isso, precisam construir representações de si mesmas. Goffman analisa algumas das técnicas empregadas pelas pessoas nesse processo e os principais obstáculos por elas enfrentados.

O que me interessa especialmente nas proposições de Goffman é a maneira como ele situa as noções de intencionalidade e consciência em relação ao processo de autorrepresentação. Em primeiro lugar, ele apresenta uma inevitabilidade nesse processo e acredita que a inescapável construção de um personagem pode acontecer de maneira consciente ou inconsciente, através das expressões do sujeito. Essas expressões são divididas por ele em dois grupos: aquelas que são *transmitidas* de forma consciente, verbal, e aquelas que são *emitidas* através de ações. Esse segundo grupo se refere às formas de comunicação não verbais e, presumidamente, não intencionais. Além da intencionalidade das expressões do sujeito, Goffman se refere também ao nível de sinceridade destas expressões. Nesse sentido, a construção do personagem de si pode ser absolutamente sincera – quando o indivíduo está convencido de sua própria atuação e de que “a impressão de realidade que encena é a própria realidade”<sup>33</sup> – ou pode ser cínica, quando ele desacredita de sua própria atuação.

Nesse sentido, acredito que Goffman nos forneça ferramentas muito úteis para refletir sobre a performance no documentário, reconhecendo o processo de autorrepresentação como um dado incontornável e superando a dicotomia de verdade e falseamento. Nas interações sociais o processo de construção de um personagem

---

<sup>33</sup> GOFFMAN, 1959, p. 13

acontece, independentemente dos níveis de consciência, intencionalidade e sinceridade investidos pelo sujeito nessa ação. Alguns autores, como Vinicius Navarro, apontam as limitações do trabalho de Goffman dentro dos estudos de cinema, uma vez que suas considerações não levam em conta a presença do aparato cinematográfico, que é um elemento de fundamental importância na relação entre filme e sujeito filmado. Embora concorde com sua ressalva e acredite que as proposições de Goffman não possam ser transportadas de maneira irrefletida para o universo cinematográfico, acho que ele traz sugestões que nos ajudam a modular as diversas maneiras de se colocar em cena dos sujeitos filmados.

Retomando o comentário de Salles a partir das proposições de Goffman, é evidente que, sendo Lula o experiente político que é, ele está consciente do processo de fabricação de imagem que está em jogo na realização do filme e se apropria disso compondo uma representação de si. Poderia se argumentar que essa acessibilidade e esse relaxamento são exatamente como o Lula de verdade é. Isso não importa. Ainda que Lula esteja, como Goffman sugere, absolutamente convencido de que a impressão de realidade que ele produz é a própria realidade, essa impressão que ele causa depende de sua capacidade de representá-la de maneira adequada. Da mesma forma, o fato de reconhecermos o processo de autorrepresentação que Lula leva a cabo não significa que devemos duvidar da sinceridade de suas ações nem da legitimidade desse retrato composto por ele. Voltando mais uma vez ao comentário de Salles sobre o “teatro que Lula deseja encenar”, o que essa fala parece sugerir é que nesse contexto a autenticidade se distancia da tentativa de acessar algum tipo de verdade anterior ao filme e passa a ser pensada enquanto adequação da performance do sujeito filmado à representação de si que ele deseja produzir.

A imagem que Lula constrói vai além do político acessível e relaxado diante das câmeras que comentamos acima. Ela não se encerra (ou não se inicia) no momento presente da filmagem. Lula propõe uma espécie de autobiografia, ou seja, uma forma específica de contar sua própria história e se inscrever dentro da trajetória política brasileira. Nesse sentido, seu desempenho acontece em duas camadas diferentes (que se sobrepõem): no teatro do filme e no teatro político da campanha. E é na relação entre essas duas camadas que ele intuitivamente constrói um documento/monumento histórico, como veremos adiante.

A autorrepresentação proposta por Lula se legitima como autêntica e sincera uma vez que apaga, como exposto anteriormente, as fronteiras entre comportamento habitual e o que seria uma atuação para a câmera ou modificada pela câmera. Nesse caso específico, existe um fator complicador nessa equação que é o teatro da política no qual ele se insere. A naturalidade com que Lula age diante da câmera reforça a sensação de que ele não modifica seu comportamento diante dela. Mas, além disso, existe um reconhecimento do espectador em relação a coincidência entre a imagem de Lula produzida pelo filme e sua já conhecida persona política. Trata-se de um personagem que já vimos antes (na televisão, no horário político, nas declarações aos jornais etc.). Essa figura carismática, simpática e que mantém a simplicidade é reconhecível e nos parece autêntica, também porque coincide com a imagem pública de Lula no momento histórico da filmagem<sup>34</sup>.

### **Documento/monumento e criação compartilhada**

A documentação fílmica de uma campanha presidencial como a que *Entreatos* se propôs a acompanhar geraria, por si só, um registro histórico inédito da política brasileira, mas, diante da vitória de Lula, o material tornou-se imediatamente um documento histórico de alta relevância. Essa perspectiva não apenas era intuída por João Moreira Salles, como fazia parte de maneira consciente de suas motivações em relação ao filme. Numa entrevista à Rede Globo à época do lançamento<sup>35</sup>, ele disse que sabia que aquelas eram eleições históricas e, justamente por isso, quis registrá-las. Pela primeira vez na história do Brasil um candidato como Lula – de esquerda e de origem proletária – tinha reais condições de se eleger. Na mesma entrevista ele afirmou: “Se o filme é bom ou se o filme é ruim, isto não sou eu que devo dizer, mas que esse documento existe, para o resto da história brasileira, para poder ser estudado, visto...”.

Ao mesmo tempo, o filme, por suas características internas, dialoga com uma tradição objetivista de análise do filme documentário – especialmente o filiado à tradição do

---

<sup>34</sup> Não me proponho aqui a fazer uma análise aprofundada da imagem pública de Lula, mas certamente seria interessante traçar uma evolução nas formas de apresentação dele de si mesmo – e da consequente mudança na maneira como é percebido pelo eleitorado – desde o sindicalista radical até o “Lulinha paz e amor” de 2002.

<sup>35</sup> Entrevista concedida a Pedro Bial e exibida no *Fantástico*, em 14 de novembro de 2004.

direto – como fonte histórica. Conforme destaca o historiador Marcos Napolitano, as fontes audiovisuais ganharam espaço crescente na pesquisa histórica a partir da segunda metade do século XX e são consideradas erroneamente por alguns “testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos”<sup>36</sup>. Essa visão objetivista decorreria do “efeito de realidade” que o registro técnico de imagens e sons denota ao espectador, gerando a impressão de uma adesão imediata do referente à representação.

A noção de uma objetividade inerente à fonte histórica audiovisual nos remete aos conceitos de documento e monumento. Segundo Le Goff, citado no capítulo de introdução, a escola positivista do final do século XIX opunha os dois conceitos. Ao documento (que até aquele momento era entendido basicamente como texto) era atribuída uma suposta objetividade (mesmo considerando que ele resultasse da escolha do historiador) que o tornava fundamento do fato histórico. Já o monumento, por oposição, era uma herança do passado marcada pela intencionalidade da sociedade que o fabricou. Ao longo do século XX a noção de documento foi sendo ampliada, incorporando outras formas além do texto, ao mesmo tempo que se aprofundava a crítica em relação a ela, a partir do momento em que o documento passa a ser entendido como produto da sociedade que o fabricou dentro de um contexto com relações de poder determinadas. Com isso, uma vez que passa a ser atribuída ao documento também uma intencionalidade, os dois conceitos se aproximam. Le Goff resume essa aproximação na já citada proposição: “Documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira”<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Ver NAPOLITANO, 2005 – p. 236

<sup>37</sup> Le Goff traça uma evolução da crítica do documento a partir da Idade Média. Ele afirma: “Iniciada da Idade Média, consolidada no início do Renascimento, enunciada pelos grandes eruditos do século XVII, aperfeiçoada pelos historiadores positivistas do século XIX, a crítica do documento tradicional foi essencialmente uma procura da autenticidade. Ela persegue os falsos e, por consequência, atribui uma importância fundamental à datação”. (LE GOFF, 1996, p. 100). Já nos anos 30 e 40 do século XX, tem um início uma nova crítica em profundidade dos documentos. Le Goff cita Marc Bloch, que teria afirmado: “Não obstante, o que por vezes parecem pensar os principiantes, os documentos não aparecem, aqui ou ali, pelo efeito de qualquer imperscrutável desígnio dos deuses. A sua presença ou a sua ausência nos fundos dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, dependem de causas humanas que não escapam de forma alguma à análise”. (BLOCH, 1941-1942, p. 29-30, citado por LE GOFF, 1996, p. 101). Indo mais longe, na década de 1960, Paul Zumthor, segundo Le Goff, abria o caminho de novas

Em outras bases, também no campo teórico do cinema, a noção de documento se insere dentro das discussões sobre autenticidade e sobre os limites da ligação entre imagem e seu referente real. Essas questões podem ser identificadas em diversas correntes teóricas, de Bazin ao estruturalismo<sup>38</sup>, sendo analisadas por diferentes prismas em diferentes momentos históricos. No que diz respeito ao cinema direto, e posteriormente ao cinema observacional etnográfico, esses pontos não dialogam de forma apenas tangencial com seus projetos estéticos, sendo na realidade temas centrais dentro das proposições que fundamentam esses movimentos.

Nesse sentido, é importante matizar aqui uma crítica recorrente em relação ao direto que se relaciona exatamente à ilusão ingênua que seus realizadores teriam sobre a possibilidade de produzir um retrato objetivo da realidade. Como vimos no item anterior, Collin Young, por exemplo, se referindo ao cinema observacional etnográfico, reconhece de maneira clara a impossibilidade do ideal da câmera invisível, capaz de registrar uma realidade inalterada. Sua noção de observação não implica nem em objetividade, nem na invisibilidade do observador, e ele faz questão

---

relações entre documento e monumento, propondo uma distinção entre os monumentos linguísticos – que corresponderiam a uma intenção de edificação (“no duplo significado de elevação moral e de construção de um edifício”) e os simples documentos, que responderiam “apenas às necessidades de intercomunicação corrente” (LE GOFF, 1996, p. 101). Paul Zumthor apontou que o que transformaria o documento em monumento seria sua utilização pelo poder, mas, segundo Le Goff, “hesitava em transpor o fosso que consistia em reconhecer em todo documento um documento” (idem *ibidem*). Para o autor, a concepção de documento/monumento, nesse sentido, independe da revolução documental, e entre seus objetivos está evitar que a revolução documental desvie o historiador de seu dever principal que seria o de fazer “a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento”. Teria sido, de acordo com Le Goff, Michel Foucault quem claramente colocou a questão, declarando que os problemas da história poderiam ser resumidos a questionar o documento. Foucault afirma que “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, memória: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental de que não se separa”. (FOUCAULT citado por LE GOFF, 1996, p.102). Sobre a visão moderna do conceito de documento, Marcos Napolitano afirma: “O conceito moderno de documento rejeita a máxima metódica ‘o documento fala por si’. Portanto, as armadilhas de um documento audiovisual ou musical podem ser da mesma natureza das de um texto escrito. Mas é inegável que a maior armadilha reside na ilusão de objetividade do documento audiovisual, tomado como registro mecânico da realidade (vivida ou encenada)...” (NAPOLITANO, 2005, p. 239). No mesmo texto, Napolitano cita O. Domulin: “Por outro lado, com o tempo, o historiador tomou consciência de que o documento é um monumento, dotado de seu próprio sentido, a que não pode recorrer sem precaução. Cumpre então restituí-lo ao contexto, aprender o propósito consciente ou inconsciente mediante o que foi produzido diante de outros textos e localizar seus modos de transmissão, seu destino, suas sucessivas interpretações” (O. DUMOLIN, “Documento”, em A. Burguiere, *Dicionário de ciências históricas*, Rio de Janeiro, Imago, p. 244).

<sup>38</sup> Para um breve histórico sobre a crítica anti-ilusionista que se fortalece na teoria do cinema nos anos 1960/1970, na tentativa de demonstrar um hiato intransponível entre a imagem e o real, ver XAVIER, 2004.

de lembrar seus leitores de que a câmera é sempre seletiva, parcial, subjetiva e situada<sup>39</sup>.

No que diz respeito ao cinema direto norte-americano, embora seus cineastas defendam de maneira geral a observação não interferente, acreditem na possibilidade de revelar uma verdade sobre o mundo sócio-histórico e defendam o registro da vida como ela é (“Not what someone though could or should have happened but what did happen in its most absolute sense”, afirma Richard Leacock<sup>40</sup>), a ideia de que os documentários sejam também produtos da subjetividade dos cineastas não está totalmente apartada do pensamento de alguns desses realizadores<sup>41</sup>.

A respeito do uso do termo *documento* para se referir a seus trabalhos, Wiseman afirma que prefere chamá-los de filmes em vez de documentários. Ele afirma: “I think they are structured stories with a beginning, a middle, and an end with some elements in common with feature films and other forms of fiction. They are not documents explaining the social structure of a community”<sup>42</sup>. Indo além, consciente da estrutura dramática que organiza seus documentários, ele diz que o resultado pode ser “a reflection of a reality, an interpretation of reality, a new reality, or none of the above. The real reality of the film may exist only at the unidentifiable point where the eye, ear, and mind of the viewer meet the screen”<sup>43</sup>.

Numa entrevista de 1961, Robert Drew fala sobre como a crença de que uma certa verdade sobre o mundo sócio-histórico pode surgir do encontro fortuito entre cineasta e seu entorno. Nessa fala ele reconhece o papel da subjetividade do cineasta na forma

---

<sup>39</sup> Uma análise bastante aprofundada do cinema observacional etnográfico pode ser encontrada em GRIMSHAW & RAVETZ, 2009.

<sup>40</sup> O trecho de artigo de Leacock “For an Uncontrolled Cinema”, publicado na *Film Culture*, em 1961, é citado por Vinicius Navarro em sua tese. Ver NAVARRO, 2005, P. 38.

<sup>41</sup> Stella Bruzzi, em texto que pretende investigar o legado do cinema direto, chama atenção para o fato de que as principais críticas ao cinema direto norte-americano se relacionam ao que seus realizadores disseram sobre os filmes que fizeram, e não necessariamente ao que os filmes alcançaram. Como Robert Drew e outros realizadores do grupo gostavam de falar sobre de que os filmes tratavam e como deviam ser interpretados, críticos e realizadores atacaram o cinema direto de acordo com como ele próprio se definiu. Ela diz: “The direct cinema ‘problem’ is that most of its great American exponents stood by the authenticity of their filming methods and the end results they achieved, and by and large the copious theoretical discussions of these films have sought merely to dismantle, dismiss and reject this truth claim by scavenging for sequences, edits and shots that contradict the direct cinema mantra”. Ver BRUZZI, 2000. P. 67-68

<sup>42</sup> SIEGEL e NAVACELLE, 2010, p. 20.

<sup>43</sup> Idem, 2010, P.41



do registro, através de suas escolhas, embora não na direção de cena. Segundo ele, o papel do cineasta é estar no lugar certo e na hora certa. Isso envolve um entendimento sobre o que vai acontecer, sobre o que filmar na hora em que isso acontecer e estar pronto e sensível para poder registrar o que for preciso na hora em que o evento estiver de fato acontecendo. Assim, ele afirma que “the filmmaker’s personality has much more effect in this form of reporting on what’s being shown and how, and has less obvious effect on the happening scene itself. His subjectivity is in the recording, not in directing the scene”<sup>44</sup>.

As falas de Drew e de Wiseman revelam que – embora as noções de não interferência e de verdade fossem bastante centrais no projeto do direto – os próprios realizadores do movimento reconheciam o que hoje parece indiscutível: que observação e objetividade não coincidem inteiramente e que a noção de um documento fílmico objetivo é ilusória (contrariando o senso comum sobre o movimento). Da mesma forma, ao mesmo tempo que revela sua intenção de produzir um documento histórico, Salles não perde de vista o incontornável componente de mediação que marca o registro do real feito por qualquer documentário, inclusive aqueles tributários da abordagem observacional, haja vista a incorporação no filme de marcas de reflexividade, que deixam bastante clara a presença do aparato.

Tendo feito esse breve parêntesis, tentando explorar a noção de documento a partir do cinema marcado pela observação de maneira mais geral, eu gostaria de aprofundar a investigação sobre o projeto de representação histórica empreendido por *Entreatos* de forma mais específica. Acredito que nosso ponto de partida deva ser o entendimento do filme como um documento/monumento. Me parece também que, tendo como pano de fundo a investigação da performance do sujeito filmado e a premissa de que, através de seu desempenho, esse sujeito procura construir uma imagem de si, a intencionalidade do documento fílmico – ao menos no caso de um documentário como *Entreatos* – deve ser entendida como compartilhada entre dois sujeitos: o realizador e o sujeito filmado.

---

<sup>44</sup> Entrevista de Drew citada em Jonas Mekas “The Frontiers of Realist Cinema”, *Film Culture*, n. 22-23, 1961, apud NAVARRO, 2005, p. 143

Assim, embora a proposta do cinema direto de atribuir o controle do texto ao sujeito filmado, num processo de apagamento da autoridade textual do realizador, seja hoje percebida claramente como ingênua, acredito que desconsiderar a participação do sujeito filmado na construção de significados do filme seja um equívoco. Conforme vimos em itens anteriores, é absolutamente nítida a importância da performance do sujeito filmado na abordagem observacional para a construção de significados do filme. Pensando mais especificamente sobre *Entreatos*, as sequências analisadas até o momento apontam para as diversas ferramentas utilizadas por Lula para compor uma imagem de si e se inscrever na trajetória política do país. Acredito, portanto, que, juntos, Salles e Lula constroem uma narrativa fundamentada no aqui e agora do momento político que se pretende um documento a ser ressignificado no futuro, pelo espectador. Esse documento/monumento conta a história de um determinado momento político, ao mesmo tempo que busca inserir na história da política brasileira a dimensão da participação de Lula como ator político<sup>45</sup>.

Dentro dessa perspectiva de uma construção compartilhada, é interessante a abordagem de David MacDougall<sup>46</sup>, em “De quem é essa história?”, em relação à questão dos limites do controle – sempre parcial – que o realizador possui sobre o filme. Ele se questiona sobre como o material a partir do qual um trabalho é feito age para definir e controlar seu próprio significado, uma vez que “se um filme é o reflexo

---

<sup>45</sup> Embora a discussão desenvolvida por Hayden White sobre a colocação da história em enredos me pareça limitante em relação ao cinema de maneira geral, algumas de suas reflexões sobre o tipo de escolha que o historiador precisa enfrentar estabelecem um paralelo possível com o fazer documentário. Quase sempre, quando White se refere a colocar uma história em enredo, ele usa como exemplos a escrita histórica sobre um passado inacessível ou remoto. No caso de um documentário como *Entreatos* (em contraposição a um documentário histórico que busque, através de arquivos e relatos, compor um discurso sobre o passado histórico), existe uma presentificação do relato histórico. A escolha dos fatos que comporão esse enredo se dá no momento de captação, simultaneamente a seu desenrolar. Ou seja, embora essa escolha possa, desde o princípio, funcionar como uma indicação das intenções narrativas do documentarista, no caso da abordagem de Salles, filiada a uma tradição observacional, o enredo será composto na sala de montagem. É o processo de montagem que atribuirá sentidos aos fatos apresentados. A partir da totalidade do material bruto, o documentarista/historiador deverá escolher os elementos da história que vai contar. Assim, ele, de acordo com White, “realiza sua estória mediante a inclusão de alguns acontecimentos e a exclusão de outros, realçando alguns e subordinando outros. Esse processo de exclusão, realce e subordinação é levado a cabo no interesse de constituir uma estória do tipo particular. Isto é, o historiador “põe em enredo” sua história.” (WHITE, 2005, p.21/22).

<sup>46</sup> MacDougall é antropólogo e uma das figuras centrais dentro dos debates sobre o cinema observacional etnográfico. Como realizador, no início da década de 1970, realizou filmes emblemáticos dentro da estética observacional. No entanto, trabalhos posteriores podem ser considerados críticos ao gênero, e ao longo da década de 1980 MacDougall progressivamente se aproxima de uma abordagem marcada por formas de colaboração mais explícitas. Uma análise aprofundada de dois de seus trabalhos mais emblemáticos – “*To Live with Herds*” (1972) e a série “*Doon School*” (1997 - 2000) se encontra em GRIMSHAW & RAVETZ.

de um encontro entre o realizador e a pessoa filmada ele tem que ser visto até certo ponto como produzido por esta”<sup>47</sup>. Nesse sentido, MacDougall afirma que “a forma do texto incorpora características do personagem graças à “exposição” ao mesmo, como em uma chapa fotográfica”<sup>48</sup>. Em outra passagem do mesmo texto, o autor fala que existem muitos exemplos de documentários em que o ser físico e espiritual de uma pessoa parece transbordar o filme que se propõe a contê-lo. “O filme ‘transmite’ a presença (da pessoa filmada), mas é como se ele fosse consumido por ela. Bob Dylan parece dizer: ‘Isso não é grande coisa, e farei o que quiser aqui’ no filme *Don’t Look Back* (D. A. Pennebaker, 1966)”<sup>49</sup>, afirma MacDougall. As considerações do autor remetem a uma questão que marca os debates acerca do cinema observacional etnográfico desde seu início: a qualidade de irredutibilidade do referente real e a consequente tensão não resolvida entre o sujeito filmado e a estrutura do filme.

Nessa mesma linha Sergio Santeiro atribui um tipo de autonomia à imagem documentária<sup>50</sup>, a despeito do desejo do autor de manipulá-la. Como exposto na introdução, ele acredita que, a partir da gravação do som direto, alterou-se a natureza de expressão do documentário, com a criação de unidades com autonomia própria. Isto é, a gravação sonora é antisseletiva, anotando toda expressão sonora contida na tela e não exclusivamente o que é percebido pelo autor. Assim, o registro obedeceria a uma organização que é própria do personagem, nem prevista nem desejada pelo filme, que antecede a escolha e permanece mesmo com a seleção posterior na montagem. Trata-se de um conjunto de expressão autônoma em que podemos ver manifestações conscientes e inconscientes do sujeito filmado<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Ver MACDOUGALL, 1997, p. 97. Sobre esse ponto específico ver também GRIMSHAW & RAVETZ, 2009, p. 05.

<sup>48</sup> Idem ibidem.

<sup>49</sup> Ver MACDOUGALL, 1997, p. 99.

<sup>50</sup> É importante a ressalva de que essa aproximação entre Santeiro e MacDougall me parece justificada, embora ambos analisem *corpus* filmicos de naturezas bastante distintas. Enquanto MacDougall está mais próximo da produção documentária de caráter etnográfico – seja mais estritamente observacional ou aquela que assume formas mais colaborativas –, Santeiro se refere a filmes ligados ainda a tradição expositiva de caráter sociológico que ainda era predominante na produção brasileira do final da década de 1960.

<sup>51</sup> Por um viés indireto, essa noção de autonomia da imagem dialoga com a noção de contra-análise de Marc Ferro, embora o autor proponha um tipo de leitura ideológica do documento filmico que não é pertinente aqui. Ferro foi um dos primeiros autores a pensar o filme como fonte histórica e atribui ao documento filmico o valor de “testemunho” indireto ou involuntário de um evento ou processo histórico, e sua veracidade se ligaria à manipulação intencional ou não dos realizadores, que deturparia seu conteúdo original. Ferro entende testemunho como o registro através de meios técnicos e neutros daquilo que se apresenta como realidade diante da câmera. O filme seria um exemplo de contra-análise da sociedade, já que “mesmo fiscalizado, um filme testemunha”, e é nessa brecha que o historiador

Santeiro e MacDougall propõe, de diferentes maneiras, um múltipla identidade do personagem. Se para Santeiro essa multiplicidade é interna ao sujeito filmado (que existe como pessoal real, que idealiza um personagem para si e atualiza esse personagem através de sua atuação); para MacDougall há um deslocamento da questão para um jogo entre personagem, realizador e espectador. O personagem é a pessoa que existe fora do filme, em sua própria individualidade. Ela é também, num segundo nível, a pessoa que se constrói através da interação com o realizador. Finalmente, a personagem se reconstrói na interação do espectador com o filme<sup>52</sup>.

O que me interessa particularmente aqui é investigar a construção da personagem de Lula em *Entreatos*, tanto do ponto de vista da performance e de sua irredutibilidade quanto das estratégias enunciativas do filme. Nos itens anteriores, nos concentramos principalmente em identificar as ferramentas expressivas de Lula e suas estratégias de autorrepresentação. Agora, gostaria de investigar brevemente como esta auto-*mise-en-scène* proposta por Lula dialoga com as estratégias narrativas do filme, para construir um discurso – que é também histórico – sobre a trajetória desse personagem.

De maneira geral, a postura de Salles e do filme em relação a Lula é de adesão e de convergência de propósitos. Salles endossa o personagem que Lula se propõe a construir e dá espaço para a narrativa histórica criada pelo candidato, que o coloca numa posição de centralidade dentro da política brasileira. Mais ainda, me parece que se revela um olhar romântico de Salles em relação a Lula, retratado como uma figura autônoma e potente, que não se submete à engrenagem política e publicitária que o cerca. O filme apresenta Lula como protagonista absoluto de sua campanha, sendo

---

deveria atuar, atento para as manipulações do documento primário. A nova historiografia vem fazendo críticas a Ferro que “ênfatisam o caráter de manipulação intrínseco à linguagem do cinema, focando as escolhas dos realizadores manifestadas no enquadramento, diálogos e edição, entre outros elementos”. Eduardo Morettin sistematizou algumas dessas críticas, afirmando que as tensões internas de um filme vão além do jogo “história oficial” ou “contra-história”, da “manipulação” filmica em oposição a uma “verdade” por trás do filme, como coloca Ferro. Para Morettin, o mais importante seria perceber a ambiguidade das imagens que nem sempre conseguem apresentar uma leitura coerente e unívoca do fato histórico, mesmo quando é o desejo dos seus realizadores. (NAPOLITANO, 2005)

<sup>52</sup> No caso de *Entreatos* é bastante claro como a interação entre espectador e filme atua de maneira decisiva na construção do personagem. No caso de Lula, como vimos, a atuação de Lula se legitima aos olhos do espectador já familiarizados com sua figura pública. Isso acontece de forma ainda mais significativa em relação a personagens coadjuvantes, já que o contexto político no lançamento do filme era bastante diferente do contexto do momento de produção, fornecendo ao espectador outras chaves de leitura para o material, como veremos adiante.

responsável pelos rumos que ela toma e, especialmente, sobre a imagem de si apresentada aos eleitores. Não é à toa, portanto, que, na tentativa de estabelecer um paralelo entre *Entreatos* e o cinema direto, a correspondência óbvia seja o filme *Primárias*, que fundou o mito romântico do político que chega à presidência, e não um filme como *The War Room* (Chris Hegedus e D. A. Pennebaker, 1993), em que as fraturas na imagem mítica presidencial já são irreconciliáveis.

Stella Bruzzi, em seu já citado texto sobre o papel da performance na construção das imagens de Kennedy, Nixon e Clinton, analisa *The War Room*, documentário em estilo direto que acompanha a campanha de 1992 que levou Bill Clinton à presidência dos Estados Unidos. Bruzzi demonstra como naquele momento essa representação da imagem presidencial – entre diversas outras, no documentário e na ficção – é dominada por uma espécie de cinismo, derivado da percepção coletiva de que, nesse novo cenário político, o poder deixou as mãos do candidato e passou a ser dos estrategistas de campanha, da mídia, etc. A retórica do candidato e suas habilidades não são mais a essência da imagem presidencial. Nesse cenário, o filme de Pennebaker reflete essa mudança de foco. Se os filmes do direto dos anos 1960 seguiam indivíduos, como é o caso de *Primárias*, *The War Room* tem como foco o processo eleitoral e a política partidária. O filme observa o comitê de campanha de onde George Stephanopoulos, diretor de comunicação, e James Carville, gerente, e o restante de sua equipe planejavam a vitória de Clinton. Bruzzi afirma que o candidato, por sua vez, assume um papel periférico na narrativa (literalmente, já que pouco se vê dele), sendo retratado como uma espécie de presidente de honra da campanha. O papel de Stephanopoulos é, segundo Bruzzi, acima de tudo ajustar a imagem frágil de Clinton, aparar arestas e afastar exposições perigosas. A relação poderia ser resumida pela cena que mostra – logo antes da festa final – a última conversa telefônica entre Stephanopoulos e Clinton, na noite da vitória. O estrategista diz ao presidente eleito: “Say what you wanna say, this is your night”<sup>53</sup>.

No caso das eleições de 2002, o papel central de Duda Mendonça na consolidação de uma nova imagem de Lula (a do “Lulinha paz e amor”) já foi bastante comentado. O Lula de 2002, diferentemente de outros Lulas, soava menos ameaçador à classe

---

<sup>53</sup> Citado em Bruzzi, 2000, p. 146.

média. Evidentemente, esse processo de construção de imagem não foi conduzido somente por Lula. Duda, bem como a equipe de estratégia da campanha, certamente têm uma parcela grande de responsabilidade nisso. No entanto, a escolha de Salles de ter em Lula o foco central e observá-lo de perto garantem ao filme um ganho em termos de emoção e graça, mas também minimiza a importância desses outros componentes da equação política no contexto geral. No caso de Duda Mendonça, por exemplo, não se trata de o filme negar ou omitir seu papel, mas ele certamente é um personagem bastante periférico na narrativa que Salles busca construir<sup>54</sup>. Assim, quando Duda surge na fala de Lula – que reconhece sem dúvida seu papel fundamental – é muito mais no sentido de comprovar o espírito visionário do próprio Lula, que convenceu o partido a mudar de estratégia e se abrir para as possibilidades que o marketing político e a figura de Duda representavam.

Da mesma forma, o contexto político não se sobrepõe em *Entreatos* ao protagonismo de Lula, já que Salles está mais preocupado em registrar a experiência específica do candidato do que retratar o universo das campanhas políticas em geral. Os dados de contexto vão aparecendo sutilmente ao longo do filme de diversas maneiras<sup>55</sup>: em GCs que identificam pessoas e locações, nas televisões ligadas que retornam diversas vezes ao longo do filme, no conteúdo da preparação do candidato para os debates, nas reações da equipe aos programas eleitorais, na menção do apoio de Sarney numa volta de avião, em diálogos informais de bastidores etc. Um episódio marcante da campanha, por exemplo, quando, no primeiro programa do segundo turno, o PSDB coloca Regina Duarte dizendo que tem medo da mudança, aparece sutilmente, na rabeira de uma conversa entre Lula e dois sujeitos com quem teve uma reunião em Natal, quando o candidato pergunta se eles assistiram ao programa do dia anterior.

---

<sup>54</sup> Uma exceção a essa tendência geral é a situação da reunião para o último debate da Globo, que será analisada adiante, em que Duda comanda a situação. A sequência revela um Lula bastante tenso e atento às orientações de Duda sobre como se comportar e o tipo de imagem que deve buscar construir.

<sup>55</sup> O contexto político que cerca a campanha é apresentado de maneira sutil ao longo dos episódios do filme. Fernando Henrique Cardoso terminava seu segundo mandato muito mal avaliado. Apesar da estabilidade monetária estar consolidada, a política econômica do governo era criticada, e o país vivia uma crise de desemprego e baixas taxas de crescimento. Lula é lançado pelo PT pela quarta vez – após disputar prévias no partido com Eduardo Suplicy – como candidato à presidência. Conforme subia nas pesquisas, o temor de investidores e economistas em relação à sua gestão econômica fazia o Risco Brasil crescer. Lula, em resposta, divulga em junho de 2002 a “Carta aos Brasileiros”, se comprometendo a não fazer mudanças drásticas na política econômica caso eleito. Lula escolheu como vice o agro-empresário José de Alencar, e pela primeira vez o PT construiu uma base de apoio envolvendo – além dos parceiros de esquerda, partidos como o PL, o PMN e setores do PP, do PTB e do PMDB.

De modo geral, o que se reforça é a convergência de propósitos de Lula e de Salles em relação à história que eles querem contar. Nesse sentido gostaria de analisar mais cuidadosamente uma sequência muito reveladora dessa união de esforços entre Lula e o realizador. Trata-se de uma das sequências mais longas do filme, com doze minutos, e nela Lula expõe verbalmente de maneira bastante clara a trajetória da esquerda no Brasil e o seu percurso pessoal até se tornar (em suas próprias palavras) o único líder político brasileiro de dimensão nacional. Salles está ciente evidentemente do “teatro” que Lula encena para a câmera e já comentou a sequência justamente nesses termos. Ele afirma que: “Lula traça um panorama da esquerda no Brasil e no mundo, e se compara a Lech Walesa. Ele não olha para a câmera e parece não ter consciência dela. Mas tem. É um teatro — um ótimo teatro. Talvez em nenhum outro trecho do filme Lula se revele tanto”<sup>56</sup>. Desta forma, Salles – também de maneira consciente – opta por acolher a performance de Lula e dar a ela no filme um espaço significativo. A cena, embora não seja um plano sequência, é preservada em sua duração, embora, em termos técnicos, ela não fosse perfeita. O som é ruim, devido ao barulho do ar condicionado, e a cena é integralmente legendada.

Trata-se da última viagem de avião de Lula que acompanhamos no filme. O candidato viaja com Tom Timóteo, assessor de imprensa, José Graziano, e ao fundo Silvio Pereira<sup>57</sup>. Estamos a cinco dias do segundo turno, conforme nos informa um letreiro. Ao longo da conversa entre Lula e seus companheiros de campanha, o candidato se propõe a fazer um retrospecto de sua história e da história do partido, bem como destacar vários pontos centrais de seu projeto político: a construção de uma base de apoio abrangente incluindo a centro-direita; a busca de uma imagem menos agressiva e ameaçadora, o estabelecimento de um ponto médio em relação às disputas internas do partido; e a convicção de que o PT se configuraria como um partido absolutamente diferenciado de todos os outros no panorama político nacional e internacional. Mais uma vez, os interlocutores de Lula funcionam como escadas para a construção de seu monólogo, se constituindo como uma justificativa aparente para sua fala.

---

<sup>56</sup> Blog *Prosa e Verso*. “O cinema de Jean Rouch”, por João Moreira Salles, 11 de julho de 2009.

<sup>57</sup> Silvio foi coordenador do Núcleo de Apoio aos Estados na campanha. Na época do lançamento, era ainda um ilustre desconhecido do grande público, mas depois chegou às manchetes no escândalo do mensalão. Secretário Geral do PT ao lado de Delúbio Soares e Marcelo Sereno, foi responsável pelo saque de milhões das contas das empresas de Marcos Valério e foi acusado de corrupção por ter recebido de presente de uma empresa privada uma Land Rover.

O mote inicial da conversa é José Sarney. Lula puxa o assunto falando que acredita na recuperação do ser humano, “O Sarney está com uma posição muito digna”, diz. Ele teria se emocionado num discurso que Lula fez no Maranhão. Diante do retruque de Tom sobre o assunto, Lula insiste. Fala que nem todo mundo do Arena era ruim e que não se pode avaliar as pessoas em função da conjuntura política daquela época<sup>58</sup>. Tom comenta que não existem ainda grandes líderes do Arena, e Lula diz que é a única figura de dimensão política nacional no Brasil daquele momento era ele próprio, o que seria um dado triste para o país. E pergunta: “Por que eu cheguei aonde cheguei? Porque tenho detrás de mim um movimento”. Corte. Ele continua: “Tenho detrás de mim grande parte da Igreja Católica, a base da Igreja Católica, uma grande parte dos estudantes, o PT, a CUT, é muita coisa... Aliás, nenhum político brasileiro nunca teve o alicerce que eu tenho”. Aqui, Lula começa a se definir politicamente e busca se inscrever na história política do país. Se essa é uma autoimagem precisa ou megalomaniaca, era difícil avaliar no momento retratado pelo filme, em que claramente suas estratégias políticas vão se revelando bem-sucedidas. Em seguida, Lula faz uma crítica a Lech Walesa<sup>59</sup>, que seria “um pelegão” e chegou ao poder com o apoio da Igreja conservadora, da imprensa mundial e com o financiamento do bloco ocidental que queria derrubar o regime. Diz que ele não fez nada porque não tinha base de apoio político interno, diferentemente da imagem que tem de si mesmo.

Mais adiante, Lula fala sobre o fato de não existir nenhum outro partido no mundo com as características do PT que, ao contrário de toda a tradição de esquerda, não tentou pegar a juventude intelectualizada e jogá-la dentro das fábricas, “*proletarizando*” o estudante. O PT teria feito um outro movimento, permitindo que operários saíssem das fábricas para dirigir política, criando suas próprias lideranças. Mais à frente, fala sobre a ala mais à esquerda do PT e comenta sobre o MST, criticando uma tese de intelectuais de esquerda que teria circulado após a marcha do movimento em 1997, de que não havia espaço para a esquerda chegar ao poder pela via eleitoral. A tese, que Lula classifica como absurda, dizia que era preciso organizar a sociedade socialista antes, para dali a vinte, trinta anos, poder disputar o poder e

---

<sup>58</sup> Essa fala de Lula funciona claramente no sentido de validar política e moralmente alianças que precisaram ser realizadas pelo PT com a centro-direita e que soavam questionáveis para uma parcela mais radical do partido.

<sup>59</sup> Fundador e líder do Solidariedade, eleito presidente da Polônia em 1990, com mandato até 1995.



ganhar. “*Mas eu não vou viver mais trinta anos e quero chegar ao poder logo*”, resume.

Esse projeto de chegar ao poder enunciado por ele se relaciona diretamente com a continuação de sua fala. Lula diz que havia se convencido que o PT tinha de se abrir nessa eleição, assim como Zé Dirceu e o núcleo duro do PT. Ele diz: “Olha a grande frase do Duda numa reunião do PT: Se vocês acham que estão tão certos, por que não ganharam ainda?”. E continua: “O Duda falava: Em comunicação o importante não é o que a gente diz, mas como as pessoas compreendem o que a gente diz. Então, as vezes, você está falando uma puta de uma coisa bonita, mas só você está gostando”. Mais uma vez, parece-me que Lula não se dirige a seus interlocutores que, tanto quanto ele, conhecem todas as disputas internas e a mudança de postura do partido que culminou na estratégia eleitoral daquelas eleições. Parece-me, sim, uma tentativa de deixar registrada, como um legado histórico, essa visão dos acontecimentos, uma leitura própria do papel do PT dentro da política brasileira – claramente engrandecedor – justificando as escolhas que foram feitas até aquele momento.

A sequência é central para a construção do discurso de Lula sobre si mesmo e sua trajetória política. Para além de sua fala, há claramente uma coincidência discursiva, e os recursos de montagem do filme endossam o projeto de autorrepresentação da personagem. A cena ganha um caráter conclusivo, em termos do desenvolvimento de um discurso histórico de/sobre Lula, porque é seguida na montagem pelo dia das eleições, o ápice dramático do filme. Assim, a validação discursiva desse projeto político mais pragmático acontece de maneira efetiva no momento em que Lula se elege. O filme oferece a comprovação de que Lula avaliou corretamente os acontecimentos, já que sua estratégia (política e discursiva) é coroada pela vitória.

Uma outra situação em que a convergência de propósitos de Lula e de Salles se realiza de maneira clara acontece também numa viagem de avião – a primeira do filme – indicando talvez que na narrativa o avião seria a locação por excelência em que Lula pode desenvolver a fabulação sobre sua vida. A diferença nesse caso é que, a partir de uma fala de Lula, há um movimento disruptivo na montagem, criando de maneira mais explícita uma justaposição de sentidos.

Mais uma vez o ponto de partida é uma conversa trivial de Lula com seus companheiros de viagem. Desta vez Palocci, Lula e José de Alencar brincam a respeito do suposto talento futebolístico de Lula, que conta em tom de piada que batia faltas igual a Didi Folha-Seca. Alencar fala em tom de brincadeira que, se eles ganharem, precisam marcar uma pelada nos gramados do palácio. Lula diz que vai colocar uma trave lá e comenta: “Aquele palácio é triste porque FHC nunca jogou bola, ele não dança, não bebe um gole...” . A fala de Lula funciona no sentido de construir essa imagem de homem espontâneo, em oposição a Fernando Henrique Cardoso, que encarnaria o intelectual de elite distante das massas. Após um corte, Lula começa a contar uma história que acontecera no dia anterior, envolvendo uma carona que deu em Florianópolis. Ele conta que encontrou um sujeito no aeroporto que foi até ele e disse: “Perdi meu voo, deixa eu te dar um abraço que é minha compensação”.

A fala de Lula é interrompida nesse momento por um flashback completamente estranho à estrutura do filme, que nos leva para uma cena do dia anterior, em que um sujeito vai sendo entrevistado dentro do táxi aéreo da equipe (GC: Na véspera/Táxi aéreo da equipe). Walter Carvalho pergunta como ele conheceu Lula, e ele começa contar que tinha encontrado Lula no aeroporto depois de perder um voo, e Lula pediu para a equipe de filmagem levá-lo. Nesse momento a equipe se dá conta de que, diferentemente do que pensavam, o sujeito, Alfeu, não é amigo de Lula, é apenas um carona. Risos, surpresa. Alfeu começa a falar então sobre como admira a trajetória do Lula, que saiu de onde saiu etc.

Esse depoimento constrói um óbvio discurso pró-Lula que é endossado pelo filme, reforçando seu personagem de homem do povo, o “cara” legal. A presença do discurso de Alfeu não se justifica como um simples comentário sobre a ação de Lula. A anedota do carona, por si só, seria uma grande demonstração de caráter simples de Lula, já que um *flashback* está absolutamente fora do padrão de estrutura narrativa que vinha sendo construído. No entanto, ele até se justificaria por sua dimensão reflexiva, de revelar um pouco da relação entre Lula e equipe, que tem de atender também aos pedidos/caprichos do candidato, e pela graça do engano. Já o discurso do carona, que continua até ele sair do avião e reforça mais uma vez sua posição de apoio ao candidato do PT dizendo que Porto Alegre é o último reduto do rock e do

socialismo, é um dos momentos em que o filme derrapa na construção de um discurso ideológico pró-Lula, que se funda na ideia de que Lula representa o homem comum, de classe baixa, que, chegando ao poder, mantém sua simplicidade e carisma. Ele é acessível ao carona e ao filme.

Dentro dessa lógica colaborativa entre filme e personagem, uma única sequência chama atenção no sentido oposto. Embora Salles revele ao longo do filme os diversos limites de acesso da equipe, deixando claro que o que vemos é um recorte da realidade feito a partir do que pode ser visto, não vemos em nenhum momento uma situação de tensão entre o personagem principal e a câmera do filme. Vemos Lula tenso, preocupado com situações da campanha, mas não o vemos preocupado com situação da filmagem em si. Como apontado diversas vezes ao longo do texto, na maior parte do tempo Lula é acessível e simpático e, quando se refere explicitamente à equipe, é quase sempre de maneira brincalhona.

O momento mais tenso enfrentado pela equipe acontece na reunião da cúpula de direção da campanha, a quatro dias do primeiro turno das eleições, que tem como objetivo preparar o candidato para o debate da Globo. Luiz Gushiken apresenta a pauta da reunião, detalhada em cartolinas pregadas à parede. Lemos nas cartolinas alguns tópicos referentes à preparação para o debate e os objetivos do candidato em relação à sua postura, que são reveladores dos valores que parecem estar em jogo para a população brasileira naquele momento: consolidar o papel de liderança, firmeza, coragem, espírito negociador, sabe exercer autoridade, não ser irônico/arrogante, quase vitorioso mas não eleito, altivez, otimismo, planejador do futuro do país, entre outras coisas. A situação vai sendo construída pelo filme num raro momento de descontinuidade entre som e imagem.

O clima se torna tenso quando, após um diálogo trivial sobre uma viagem a Bahia, Lula sai de quadro (e da sala?), e José Dirceu inicia uma conversa com Guido Mantega sobre uma ligação que o presidente do México faria para Lula e subitamente se dá conta da presença da câmera: “Tá gravando isso aí, gente? De quem é esse pessoal? É teu? (olhando para Duda)”. Duda responde que não, que “é o pessoal do João para documentário”. “Que João?”, pergunta Dirceu com uma expressão

contrariada. “O João Salles”, alguém responde. Dirceu insiste: “Quem é João Salles?”. Gilberto Carvalho responde: “João Moreira Salles”.

Segue-se uma tentativa de Gilberto Carvalho acalmar Dirceu, explicando se tratar da equipe do documentário e que eles são de confiança. Cria-se um clima de tensão na sala. Duda intervém, tentando dissipar o mal-estar dizendo que eles vão fazer só uma cena e vão embora; “não é isso?”, pergunta olhando para a equipe. José Dirceu fala que eles são de confiança, mas que não existe confiança absoluta, porque “a fita do Lula sobre Pelotas acabou na mão do inimigo”. Gilberto responde que a equipe está mantendo sigilo e está guardando o material no cofre todo dia. Dirceu continua: “Vai nessa ... Se você soubesse onde eu estou... Se você soubesse o que eu tenho das outras campanhas, você não falaria isso, Gilberto Carvalho. Para com isso... Tem gente dentro da nossa campanha...”, continua. Depois da tensão, há um corte, e a cena seguinte mostra um outro momento da reunião, em que o clima já está amenizando, e a preparação do debate continua por mais alguns momentos, até que a equipe sai.

É curioso notar que, mesmo quando se expõe um momento em que o filme esteve verdadeiramente ameaçado, a figura de Lula é preservada, já que ele não está em quadro. A cena é, por outro lado, determinante para a construção de José Dirceu como personagem. Sua postura é arrogante, um tanto combativa – ele usa termos como “o inimigo” – e determina o grau de tensão da situação. Fica claro o papel central que ele próprio se atribui – ao que parece com a concordância do restante do grupo – dentro desse núcleo de lideranças.

Apesar dessa tensão pontual – que nem chega de fato a envolver Lula –, a convergência de propósitos entre estratégias enunciativas do filme e o projeto de atuação de Lula nunca chega a ficar ameaçada. Ao contrário, o que se vê é uma progressão gradual construída pela montagem, que legitima não apenas a imagem proposta por Lula no momento da filmagem, como sua autobiografia política.

Nesse sentido, acredito que valha a pena observar com mais detalhe a sequência que antecede a última cena do filme em que Lula é engolido pelos fotógrafos, porque ela de fato sintetiza o olhar de Lula sobre si, e o olhar, apaixonado, de Salles sobre Lula. O final do filme é construído a partir de duas situações. A primeira é o momento em

que Lula recebe, da televisão, a confirmação de que foi eleito presidente, quando é divulgado o resultado da pesquisa de boca de urna. A cena é filmada de maneira amadora por Mariana Mercadante, filha do recém-eleito senador Aloízio Mercadante, conforme somos informados pela sequência anterior quando vemos a produtora do documentário conversando com Mariana por telefone e tirando algumas dúvidas técnicas<sup>60</sup>. Todos comemoram, batem palmas, Lula é cumprimentado por uma série de companheiros, e diversas lideranças do PT se emocionam etc.

No entanto, o que me interessa de fato é a sequência seguinte, que marca o ponto de maior inflexão emocional de Lula. O presidente recém-eleito está sentado no chão em frente a uma TV que não vemos, com Marisa em pé ao seu lado e outras pessoas também em pé, assistindo a uma matéria de TV sobre sua trajetória. Ouvimos a televisão em *off*. Há um corte para outro plano da mesma situação, com Marisa agora sentada no chão ao lado de Lula, e a cabeça encostada em seu ombro. Em *off* a repórter da TV vai fornecendo dados de sua biografia, enquanto Lula ouve com uma expressão concentrada e profundamente emocionada. Enquanto, na sequência anterior, a do recebimento da notícia, Lula parece aliviado por ter finalmente a confirmação do que já parecia ser sabido por todos, aqui ele parece mesmo comovido, como se a retomada de sua trajetória fosse o ponto central.

O filme respeita o tempo do personagem. Como Lula mesmo disse, é “fora da sociologia” alguém com seu perfil chegar ao poder e isso, sim, é de fato surpreendente. Alguém atende o telefone, Lula desvia o olhar, a pessoa sai, ele volta a olhar para a TV. Em *off* o repórter continua falando da trajetória: o ingresso na política, a candidatura em 1982 ao governo do estado de São Paulo, a eleição como deputado em 1986, o grande salto que foram as primeiras eleições para presidente em 1989 – quando chega ao segundo turno com plataforma radical. Lula, emocionado, parece enxugar lágrimas. A situação continua, com ele sentado atrás da mesa, e a câmera o enquadrando à TV. O repórter em *off* vai se aproximando do final dessa trajetória dizendo que em sua quarta tentativa Lula escolhe um empresário como

---

<sup>60</sup> Uma outra referência à equipe acontece na primeira cena que vemos com a câmera de Mariana, em que Lula comenta: “Mariana, esses caras não iam votar. Eu mandei eles para casa para votar no Rio. Como o compromisso de que eu vou dar uma colher de chá para eles quando vierem de noite”, ri. Mercadante pergunta quem, e Lula responde: João Salles. É uma referência engraçada à equipe, que parece funcionar também como uma declaração de voto implícita por parte de Salles.

candidato a vice de sua chapa, contrata o marqueteiro Duda Mendonça e na propaganda “poucos ataques e muitas propostas. O candidato entra na onda Lulinha paz e amor”. Nesse ponto Lula se levanta para cumprimentar Eduardo Suplicy que chega, enquanto a voz do repórter continua em *off*. Suplicy dá os parabéns e um abraço forte em Lula. Depois de um corte vemos Suplicy, Marisa e Lula sentados atrás da mesa. Lula ainda presta atenção à TV, enquanto recebe de Suplicy uma carta. Um movimento de câmera enquadra a TV, onde Lula está discursando em uma imagem de arquivo: “É a gente provar, a quem quer que seja, uma frase que eu disse em 1979. Ninguém nunca vai superar a classe trabalhadora brasileira”, discursa, chorando emocionado. Assim como, na imagem da TV, essa frase ainda emociona Lula e João Moreira Salles, sintetizando de alguma maneira a história da ascensão de Lula ao poder construída pelo filme, no enfrentamento entre esses dois desejos de construir significados.



## Capítulo 02| *Juízo* e o Teatro da Justiça: narrativa e performance

Em *Entreatos*, como vimos no capítulo anterior, a construção do personagem central se dá a partir da chave observacional, combinando a performance de Lula – que supostamente age da forma habitual, se apoiando na hábil construção de uma espontaneidade – e as estratégias enunciativas do filme que, de modo geral, endossam o projeto de autorrepresentação do candidato. Este segundo capítulo tem como objetivo a análise de *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), filme em que as estratégias observacionais presentes em *Entreatos* – o registro de indivíduos representando a si mesmos no cotidiano – são acrescidas de um novo elemento complicador: o uso da reencenação dramática. Como veremos adiante, essa inclusão, que poderia significar uma ruptura com a sugestão de leitura *documentarizante* fornecida pelo filme, acaba reforçando – paradoxalmente – a busca por um coeficiente de realidade que o legitime.

Em termos da estrutura geral da tese, a escolha de apresentar *Juízo* logo após *Entreatos* se relaciona com o fato de que, por um lado, o filme dialoga com a discussão desenvolvida no capítulo anterior, que buscou problematizar a ideia de que na abordagem observacional estaríamos lidando com uma espécie de *não performance*, isto é, um tipo de atuação pouco autoconsciente que se basearia na manutenção do comportamento habitual do sujeito filmado. Na análise de *Juízo* essa questão retorna, assumindo contornos um pouco diferentes, uma vez que o cotidiano observado por Maria Augusta Ramos pertence ao universo jurídico e possui regras de funcionamento e *mise-en-scène* próprias. Por outro lado, ao trabalhar com a reencenação, o filme coloca em pauta pela primeira vez na pesquisa um tipo de performance do sujeito real produzida explicitamente *para* o filme. Aqui, o sujeito real assume o papel de ator não profissional e é solicitado a compor um personagem de maneira deliberada, interpretando não mais a si mesmo, mas a outros sujeitos, com quem se identifica socialmente.

Encontramos no filme, portanto, diferentes formas de desempenho dos sujeitos reais, que geram variadas implicações em termos de sua estrutura narrativa. Desta forma, o capítulo busca dar conta dessas modulações, construindo-se a partir de algumas questões centrais.



Inicialmente, retomo o diálogo com o cinema direto, investigando a filiação do filme ao cinema de observação norte-americano da década de 1960, que surge aqui de forma ainda mais intensa do que em *Entreatos*. Se a referência principal no capítulo anterior era *Primárias*, aqui, o diálogo se dá especialmente com a produção de Frederick Wiseman, em especial *Juvenile Court*. Assim como Wiseman, Maria Augusta Ramos se propõe a retratar uma instituição e não a se debruçar sobre personagens individuais. Nesse eixo, questões discutidas anteriormente serão retomadas – tais como a recusa da performance para a câmera e o paradigma da autenticidade – bem como serão investigadas novas ideias, ligadas a especificidades dos retratos institucionais de Wiseman e das conexões possíveis entre eles e *Juízo*.

Se a dimensão observacional de *Juízo* abre um canal de diálogo com o direto norte-americano, o uso das reencenações poderia sugerir um paralelo com as *etnoficções* de Jean Rouch, como *Jaguar* e *Eu, um Negro*. O que a análise vai procurar mostrar, entretanto, é que o nível de participação dos sujeitos filmados no projeto do filme – bastante restrito e controlado – e a construção de uma encenação que se propõe a funcionar como espelho ou duplo da realidade observada, mais do que como uma recriação compartilhada desta, afastam Maria Augusta do projeto estético do cineasta antropológico e a aproximam de outras tradições que operam dentro de um código naturalista e representacional. Nesse sentido, a pesquisa irá investigar como a reencenação se constrói em *Juízo* e as implicações do uso de atores não profissionais vindos no mesmo universo social dos verdadeiros réus, opção que me parece ligada à busca de uma marca indicial que legitime o filme.

Finalmente, o capítulo vai se debruçar sobre os desempenhos da juíza Luciana Fiala e dos atores não profissionais participantes, buscando refletir sobre o papel que as noções de “bom personagem” e “bom desempenho” assumem no filme. Se a performance de Lula funcionava dentro do projeto de *Entreatos* no sentido de construir, a partir de sua grande capacidade expressiva, uma suposta acessibilidade ao “eu verdadeiro” do candidato, no caso dos menores “substitutos” é justamente sua inexpressividade que legitima sua ligação com o real. Já a juíza, como veremos, se aproveita de seu papel central no ritual jurídico e de uma atuação bastante potencializada pela presença da câmera para lutar pelo protagonismo do filme.

Nesse sentido, este capítulo irá abordar as formas como o desempenho do sujeito filmado e as estratégias enunciativas do filme se relacionam, para a construção das personagens que o filme apresenta. A convergência de propósitos entre sujeito filmado e cineasta observada em *Entreatos* é substituída aqui por uma diferença central de intenções, que nos permite pensar – retomando MacDougall – sobre até que ponto o material a partir do qual um trabalho é feito age para definir e controlar seu próprio significado. Enquanto a juíza Luciana busca a conquista de um lugar central na narrativa (sendo, até certo ponto, bem sucedida nessa empreitada) Maria Augusta Ramos pretende fazer um retrato despersonalizado da instituição, e é nessa tensão que o filme se constrói.

### **Juízo e o cinema direto**

Como ponto de partida, retomo brevemente o projeto do filme. *Juízo* aborda a vida de menores infratores no Rio de Janeiro trabalhando, à exemplo do longa-metragem anterior de Maria Augusta Ramos, *Justiça*<sup>1</sup> (2004), predominante, mas não exclusivamente, no modo observacional. O documentário mescla situações de tribunal, em que esses menores são julgados na primeira instância de uma Vara de Menores do estado do Rio de Janeiro, e a observação do cotidiano do Instituto Padre Severino, uma casa de recolhimento de menores infratores.

Para lidar com a impossibilidade legal de mostrar o rosto dos menores que participam dos julgamentos e que estão internados, Maria Augusta opta por uma estratégia narrativa híbrida. Filma todas as situações de tribunais reais num plano frontal, quase sempre geral em relação aos juízes, de forma que o menor acusado sempre apareça de costas, sem ser identificado<sup>2</sup>. No entanto, um contra-plano, no qual vemos o rosto

---

<sup>1</sup> *Justiça* aborda o sistema penal brasileiro, retratando o cotidiano de um Tribunal de Justiça no Rio de Janeiro. Maria Augusta trabalha também no modo observacional, com planos fixos, sem entrevistas ou narração, mas, diferentemente de *Juízo*, o filme acompanha mais de perto três personagens – uma defensora pública, um juiz e um réu – dentro e fora das situações de julgamento.

<sup>2</sup> O filme foi captado em duas fases. Inicialmente, Maria Augusta filmou numa Vara de Menores do Rio de Janeiro, onde acompanhou durante quatro dias audiências da juíza Luciana. Foram filmadas 55 audiências, das quais dez foram selecionadas e editadas. A partir daí a realizadora foi buscar jovens adolescentes – que viviam em situação social semelhante a dos personagens reais – para interpretar os menores infratores nas reencenações. Desta forma, num segundo momento foram filmados os contra-planos e as sequências encenadas de cotidiano.

desses menores e ouvimos suas respostas às interpelações dos juízes, é simulado. Em lugar dos sujeitos reais, vemos atores não profissionais representando-os. Os mesmos atores são usados também em sequências encenadas de cotidiano, que mimetizam a estética de observação do cinema direto. Essas encenações se misturam na montagem a outras imagens inteiramente documentais da instituição de recolhimento de menores.

De saída, a opção por trabalhar nesse registro duplo, utilizando recursos documentais e ficcionais, insere Maria Augusta num diálogo ambivalente com as tradições documentárias da década de 1960: de um lado, com os retratos observacionais de Wiseman, de outro, numa possível filiação a uma tradição mais autorreflexiva que distende as fronteiras entre documentário e ficção. Estaríamos falando aqui de uma realidade que é construída pelo filme, a partir do encontro de cineasta e dos sujeitos retratados? Ou estaria Maria Augusta elaborando um retrato institucional baseado justamente no desejo de investigar uma realidade anterior ao filme? Como veremos, esse projeto constrói um caminho próprio, entre esses dois polos.

Dada sua dimensão observacional e o universo institucional que o filme pretende abordar, se estabelece um diálogo imediato e evidente com o cinema direto norte-americano. Com exceção dos planos encenados, Maria Augusta respeita as premissas recorrentes do cinema direto, adotando uma câmera de postura não interferente, rejeitando o uso da narração, das entrevistas e da música<sup>3</sup>. Ela privilegia planos abertos, com pouco ou nenhum movimento, e de longa duração. E mesmo nos planos encenados, a estética do direto é mimetizada. Assim, o trabalho de Wiseman – e seu interesse pela documentação de grandes instituições norte-americanas – surge como a referência óbvia, em especial no que diz respeito a *Juvenile Court*, filme de 1973 que acompanha, ao longo de algumas semanas, o cotidiano de um tribunal da justiça de menores em Memphis<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, como veremos adiante, essa afinidade

---

<sup>3</sup> Anna Grimshaw e Amanda Ravetz em *Observational Cinema* chamam atenção para o fato que, embora exista uma série de procedimentos comuns entre os cineastas do cinema direto norte-americano, existem também características bastante diferentes entre os projetos dos vários cineastas e nas maneiras como esses realizadores escolhem assumir o papel de observadores. Nesse sentido, aponto alguns procedimentos comuns a maior parte dos autores e das obras de referência. Ver GRIMSHAW & RAVETZ, 2009, p 24-50.

<sup>4</sup> O filme acompanha, ao longo de algumas semanas, o cotidiano do tribunal e mostra a variedade dos casos que passam por ali: da realocação de crianças com família adotivas, passando por acusações de uso de drogas, roubos, abuso infantil. Mais do que situações de tribunal, o filme acompanha o

temática nem sempre é acompanhada por procedimentos e abordagens semelhantes. Nesse sentido é importante realizar um breve desvio para contextualizar o projeto estético de Wiseman, de modo a identificar as possíveis conexões e diferenças com o trabalho que Maria Augusta desenvolve em *Juízo*.

Em primeiro lugar, é interessante matizar a suposta identificação total de Wiseman com os cânones do que se convencionou chamar de cinema direto. Ainda que os estudos de cinema tendam a apresentar os expoentes do direto – Drew, Leacock, Pennebaker, os irmãos Maysles e o próprio Wiseman – como um grupo coeso, alguns aspectos dos filmes de Wiseman (e do que o cineasta fala sobre eles) fazem dele uma voz em certa medida dissonante dentro deste grupo<sup>5</sup>. Embora, em termos técnicos e tecnológicos, Wiseman estivesse afinado com o projeto do direto, ele tinha, segundo análise de Anna Grimshaw e Amanda Ravetz, uma visão muito mais pessimista em relação à sociedade norte-americana. No lugar de dramas de celebridades, grandes empreitadas e crises pessoais, o foco de Wiseman era o das instituições e das relações de poder que as caracterizavam. As autoras afirmam: “America as buoyant society in movement, made and remade through individual agency, became something quite different – a world at once enclosed, oppressive and profoundly dehumanizing”<sup>6</sup>.

Segundo David Stewart, mais do que retratar instituições, seria adequado dizer que Wiseman documenta situações de interação entre pessoas e ambientes institucionais, já que são as pessoas que acrescentam complexidade a instituições que são muitas vezes planejadas de maneira pobre e simplista para os propósitos que servem<sup>7</sup>. Para além da questão temática, a opção de Wiseman pelas instituições tem também um caráter formal e estético. Numa entrevista de 2006, comentando a realização de seu primeiro filme, *Titicut Follies* (1967), que inaugurou sua trajetória de retrato de instituições, ele diz que a ideia de fazer um filme sobre um lugar é útil porque garante uma limitação ao filme: “O que quer que aconteça dentro do lugar é adequado para o

---

processo preliminar: as entrevistas com pais, os testes psicológicos e as conversas privadas na sala do juiz. O filme retrata de maneira comvente a complexidade dos casos que estão ali e os limites da instituição em que diversas figuras de autoridade – juízes, advogados, psicólogos, assistentes sociais – alegam estar agindo “pelo bem” das crianças e adolescentes envolvidos.

<sup>5</sup> Do ponto de vista pessoal, Wiseman nunca fez parte do círculo de Drew, chegando ao cinema depois de uma formação em direito. Seu primeiro filme, *Titicut Follies*, é de 1967, sete anos depois do clássico inaugural de Drew, *Primárias*.

<sup>6</sup> Ver GRIMSHAW & RAVETZ, 2009, p 42.

<sup>7</sup> Ver STEWART, 1998.

filme, e o que quer que aconteça do lado de fora é para outro filme”<sup>8</sup>, diz. Em termos do conjunto de sua obra, desde de *Titicut Follies*, Wiseman realizou aproximadamente 36 filmes sobre instituições. Nesse sentido, o realizador associa seu projeto cinematográfico à composição de uma espécie de “história natural” da vida norte-americana<sup>9</sup>.

Ao mesmo tempo, Wiseman compartilhava com os demais realizadores do direto o desejo de registrar a realidade em seu desenrolar, e não como algo a ser reconstruído ou recontado posteriormente. Era importante estar lá, onde as coisas estivessem acontecendo, de modo a testemunhá-las e torná-las acessíveis ao espectador. Em suas palavras: “The way I try to make a documentary is that there is no separation between the audience watching the film and the events in the film”<sup>10</sup>. O frescor fenomenológico buscado por Wiseman não significava, como vimos no capítulo anterior, a crença absoluta numa transparência cinematográfica que garantiria um contato não mediado com o real e uma reprodução objetiva da realidade, sendo esta talvez sua maior diferença entre ele e outros cineastas do grupo<sup>11</sup>. Wiseman se refere ao seu próprio trabalho como *reality fictions*, uma vez que são obras construídas de maneira arbitrária, inventada, sem obedecer a ordem natural dos acontecimentos filmados. Ele afirma: “What's magical about a good film is magical about a good play or a good novel”<sup>12</sup>.

Esses dois impulsos simultâneos na obra de Wiseman – o de garantir o registro do real em sua forma bruta e o de incorporar essa matéria-prima em uma narrativa assumidamente arbitrária e inventada pelo cineasta – se refletem em algumas características recorrentes de montagem em seus filmes. Como Grimshaw e Ravetz observam, as sequências individuais de seus filmes são editadas de acordo com as

---

<sup>8</sup> Ver PEARSON, 2006. No mesmo sentido – além de garantir a nitidez do recorte – a unidade institucional funciona em Wiseman como um facilitador narrativo, criando uma unidade perceptível que une os diversos materiais.

<sup>9</sup> Referindo-se ao conjunto de sua obra, Wiseman afirma que: “The cumulative effect is to try to provide an impressionistic portrait, obviously incomplete, of some aspects of contemporary American life as reflected through institutions important for the functioning of American society”. Ver SIEGEL & NAVACELLE, 2010, p. 28.

<sup>10</sup> Citado por Paul Arthur. Ver ARTHUR, 1993, p. 119.

<sup>11</sup> Stella Bruzzi chama atenção para o fato de que nem todos os expoentes do cinema direto acreditavam que fosse possível superar, através das técnicas do direto, o hiato entre realidade e representação. Wiseman seria uma voz dissidente, e Bruzzi considera que uma das falhas da teoria do documentário foi justamente deixá-lo de lado. Ver BRUZZI, 2000, p. 68.

<sup>12</sup> Ver STEWART, 1998.

convenções de continuidade, num estilo que busca manter a ilusão representacional. As afirmações do realizador reforçam essa leitura:

Within a sequence I never change the order of the events. The edited version has to appear as if it took place the way the viewer is seeing it, when, of course, it did not. In this sense, the edited sequence is a “fiction”, because if it works, it creates the illusion, however momentary, that the scene originally occurred in the form used in the final film<sup>13</sup>.

No entanto, em termos da estrutura geral dos filmes, o que se observa é, conforme apontado por Bill Nichols<sup>14</sup>, uma estrutura “mosaico”, em que a organização dos materiais não respeita as convenções usuais de argumento, narrativa ou cronologia. Wiseman trabalha com a justaposição de sequências individuais, que se organizam através de metáforas, associações poéticas, criando novos significados. Segundo ele: “it’s a matter of the final film being both a report of what you find and a reflection of your experiences and feelings about what you find”<sup>15</sup>. Ele usa o termo *report* no sentido de indicar a precedência da experiência em relação à forma do filme, recusando a imposição de pontos de vista preconcebidos. Seus filmes, segundo ele, se recusam “to take sides, cast blame or offer solutions”<sup>16</sup>. Mais até do que outros realizadores do direto americano, Wiseman exige do espectador uma participação ativa, no sentido de interpretar o que está vendo – em geral uma estrutura complexa e descontínua, com poucos indicadores geográficos e cronológicos – e atribuir significados ao filme. A tarefa torna-se mais exigente, considerando a ausência de elementos como a narração ou os letreiros – segundo Wiseman, esses seriam obstáculos ao contato direto entre espectador e o material filmado – que poderiam tornar mais evidente o ponto de vista do cineasta, dentro da perspectiva do direto de abrir mão da explicação (*tell*) em nome de imagens da realidade que falem por si (*show*)<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Ver SIEGEL & NAVACELLE, 2010, p. 37.

<sup>14</sup> NICHOLS, 1978 citado por GRIMSHAW & RAVETZ, 2009, p. 46.

<sup>15</sup> WISEMAN em ROSENTHAL, 1971 citado por GRIMSHAW & RAVETZ, 2009, p. 46.

<sup>16</sup> Ver ARTHUR, 1993, p. 120.

<sup>17</sup> Paul Arthur comenta de maneira bem interessante o que ele chama de aversão dos realizadores do direto a um caráter de ordenação da linguagem e sua relação com o discurso liberal da década de 1960. Ele afirma: “D.A Pennebaker takes solace in not having to ‘label’ events, whereas Wiseman wants to avoid the temptation to ‘formalize’ meaning ‘as a series of rational statements.’ Implied aversion to language in its ordering is a pervasive – and quite powerful – facet of the antiauthoritarian program of sixties countercultural and political opposition”. Ver ARTHUR, 1993, p. 119.

A ideia de compor um retrato da realidade em que os acontecimentos “falam” por si, permitindo que o público reflita sozinho sobre o que assiste, ecoa no projeto de Maria Augusta Ramos. A realizadora afirmou em uma entrevista: “Eu tento retratar a realidade de maneira que leve o público a pensar, a refletir sobre ela por si só. Por isso, é um cinema que observa, mais reflexivo, que exige uma distância entre o público e os personagens retratados”<sup>18</sup>. Essa distância a que ele se refere seria criada pelo trabalho de câmera, que evita se aproximar, está sempre estática, frontal e sem planos subjetivos. Ao mesmo tempo, como veremos adiante, acredito que essa distância na forma de olhar se imponha também no tratamento dos sujeitos filmados.

Mas se os objetivos de Maria Augusta parecem próximos aos de Wiseman, em termos da estrutura geral do filme, o tipo de retrato que “Juízo” compõe é bastante diferente do que se apresenta em *Juvenile Court*. O respeito ao tempo e à cronologia dos eventos não é, no filme de Maria Augusta, apenas inerente às sequências filmadas. A narrativa como um todo constrói um senso de continuidade e um sentido de leitura convergente, bastante diferente da estrutura de *Juvenile Court*, marcada pela descontinuidade e pela multiplicidade de situações, personagens e interconexões. Se no filme de Wiseman é bastante difícil – sem uma intensa leitura retroativa – depreender uma estrutura nítida, o desenho do filme de Maria Augusta é bem claro: são apresentadas oito audiências, que funcionam como episódios fechados com começo, meio e fim, intercaladas por sequências de “cotidiano” encenado<sup>19</sup>.

Em termos da montagem de cada audiência, acompanhamos toda sua extensão – da chegada do menor à sala de julgamento até a sentença dada pela juíza – num registro que busca afirmar a continuidade espaço-temporal do evento. Como em Wiseman, as estratégias enunciativas de Maria Augusta se organizam no sentido de construir a sensação de que a cena ocorreu originalmente da mesma forma em que foi inserida no filme final. Em outros núcleos do filme, de acompanhamento do cotidiano, o mesmo efeito é produzido. Uma sequência que mostra a chegada dos garotos ao Fórum, por exemplo, é mostrada em todas as suas etapas, numa sucessão de planos (que podem

---

<sup>18</sup> Entrevista ao site Pílula Pop. Disponível em: <[www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=95](http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=95)>

<sup>19</sup> Em geral, blocos contendo duas audiências são seguidos de uma sequência de “cotidiano”, até o final do filme.

ou não estar posicionados da cronologia da filmagem, embora a montagem sugira que sim) que estabelecem uma narrativa. Evidentemente, nada garante ao espectador que não haja nenhum corte ou elipse. O que importa aqui é a busca de uma estética observacional de não interferência e a afirmação de um aparente respeito da montagem a duração do evento<sup>20</sup>.

Os mesmos limites claros que marcam *Juízo* em termos de montagem se refletem também na natureza das imagens captadas. Seja pela diferença no que diz respeito à quantidade de material captado<sup>21</sup>, por uma questão de liberação de acessos ou por uma opção puramente estética, as sequências que compõe *Juízo* têm um caráter mais homogêneo e menos intrusivo na engrenagem da máquina jurídica. Se em *Juvenile Court*, Wiseman percorre uma variedade enorme de espaços e situações – conversas com pais, aconselhamento de adolescentes, acordos feitos por juízes e advogados nos bastidores, crianças sendo entregues para adoção temporária e, também, cenas de julgamento, entre outras – em *Juízo*, Maria Augusta observa o ritual jurídico da plateia, em sua dimensão pública. Enquanto Wiseman recorre ao close como imagem predominante e não permite em nenhum momento que o espectador se localize em termos do espaço filmado, Maria Augusta mantém – nas audiências – um único ponto de vista, distanciado, recusando um olhar “privilegiado”<sup>22</sup> em relação à cena.

Essa postura da câmera pode ser percebida claramente nas sequências de observação – que, como vimos, incluem também, entre os planos documentais imagens encenadas – do cotidiano do Fórum e do Instituto. A câmera assume uma postura de observação distanciada, em que existe sempre uma restrição ou interdição do olhar. Ela pode apenas espiar as situações, registrando-as de um ângulo específico, quase sempre frontal, em que os rostos nunca são permitidos. Além de reforçar uma suposta não interferência, essa distância se confirma aqui como estratégia discursiva. O espectador

---

<sup>20</sup> É possível traçar aqui um diálogo com a crítica feita por Trinh T. Minh-Ha a uma estética da objetividade que busca o naturalismo através de diversos elementos da tecnologia cinematográfica, como o microfone direcional e o som direto sincrônico como regra. Um dos pontos desse conjunto de propostas é a ideia de que o tempo real é mais verdadeiro que o tempo filmico, e o plano longo, com o mínimo de cortes, é mais apropriado para evitar distorções. (MINH-HA, 1991 – p.34)

<sup>21</sup> O material bruto de Wiseman certamente era muito maior. Maria Augusta filmou quatro dias de audiência, enquanto Wiseman acompanhou durante algumas semanas o funcionamento do tribunal. Tipicamente Wiseman filma de quatro a seis semanas em cada instituição.

<sup>22</sup> O termo “privilegiado” foi conceituado por MacDougall e diz respeito à imagem que não manifesta as características da observação humana. Ver GRIMSHAW & RAVETZ, 2009, p 41-50.



é colocado de fora, no lugar de observador distanciado, análogo a uma suposta observação distanciado da própria autora. Ao mesmo tempo, essa restrição do olhar funciona não como uma perda para o espectador, mas, sim, como marca de autenticidade. É só porque a situação é verdadeira, e os menores são pessoas reais, que não podemos vê-los de fato.

Enquanto Maria Augusta restringe o olhar do espectador, Wiseman, em contrapartida, não esconde nada e coloca o público numa posição análoga à sua, de observador com acesso privilegiado. Em *Juvenile Court*, como em todos os seus filmes, o diretor se apoia na legislação americana – que preserva a liberdade de imprensa e autoriza o registro de tudo o que acontece numa instituição pública – para filmar, sem restrições, os rostos de todos os envolvidos<sup>23</sup>: juízes, crianças, funcionários etc. Assim, paradoxalmente, a câmera distanciado coloca o espectador muito perto dos sujeitos filmados. Como Grimshaw e Ravetz observam – se referindo a *Titicut Follies* – é conflito entre proximidade e distância em Wiseman que muitas vezes torna o visionamento do filme tão desconfortável. Essa tensão surge justamente da dissonância entre a posição distanciado de Wiseman em relação aos personagens – o diretor já foi acusado de ser cínico, irônico e é considerado, na formulação de Nichols, “sem tato”<sup>24</sup> – e a qualidades, nas palavras das autoras, “visceral” do trabalho de câmera em seus filmes.

Já em *Juízo*, a inacessibilidade dos rostos dos menores filmados nos planos documentais – além da consequência prática de provocarem e justificarem as reencenações – tem um grande impacto na relação que o filme estabelece com os sujeitos filmados. A câmera que observa distanciado parece refletir um distanciamento emocional do filme em relação a seus personagens. Uma análise mais detida de um dos segmentos de imagens do cotidiano do Instituto Padre Severino permite perceber de que forma isso acontece. Trata-se a meu ver da única sequência

---

<sup>23</sup> Uma das críticas recorrentes ao trabalho de Wiseman, em especial ao filme *Titicut Follies*, é seu caráter voyerístico, uma vez que uma câmera distanciado submetia o sujeito filmado, indefeso, ao a seu escrutínio desumano, nos forçando a assistir além do ponto da decência. Nesse sentido, Grimshaw e Ravetz argumentam que, no caso específico de *Titicut Follies*, uma leitura oposta poderia ser feita: “For the impact of *Titicut Follies* also stems from the problem of proximity, the violent assault that the film inflicts on the viewer’s senses. It is though Wiseman is saying to us: see this, hear this, smell this, touch this, taste this. To say that our noses been rubbed in it seems an apt phrase to the physical sensation of having been sullied by the film”. Ver GRIMSHAW & RAVETZ, 2009, p. 48.

<sup>24</sup> NICHOLS, 1978, p. 16.

em que esse distanciamento é rompido, gerando uma forte inflexão emocional no filme.

A sequência em questão se divide em três situações: a visita de uma representante da Vara da Infância e da Juventude, que está fazendo uma inspeção para checar as condições do lugar; planos encenados da convivência de alguns internos num quarto/cela e o dia de visitas, que traz imagens – ao que parece – inteiramente documentais. É nesse último segmento que gostaria de me deter. O dia de visitas começa com a fila do lado de fora, passando pela revista das mães na entrada e depois pelo encontro com os filhos no refeitório lotado, todos sentados nos bancos. A representação das mães segue o mesmo esquema de abordagem dos menores encontrado nas imagens puramente documentais: planos que via de regra não revelam seus rostos e, prioritariamente, planos gerais ou planos detalhes (como, por exemplo, o das mãos das mães que entregam coisas para a revista). Ao chegarmos ao refeitório onde elas vão esperar seus filhos, alguns poucos rostos maternos começam a ser vistos. Vemos algumas mães que choram esperando seus filhos. É aqui que o filme atinge sua maior inflexão emocional.

Até esse ponto, ainda que a realidade do Instituto Padre Severino seja deprimente e chocante, mimetizando com perfeição a dinâmica de um presídio, a abordagem de Maria Augusta rejeita o apelo emocional destas cenas. As condições são horríveis, as celas, nojentas; a relação de funcionários e internos é brutal e absolutamente despersonalizada. Apesar disso, como já comentado, a maneira como câmera e autora se posicionam em relação à instituição provoca de fato um distanciamento intencional que, supostamente, daria ao espectador espaço para elaborar seus próprios julgamentos. No entanto, o efeito colateral desses distanciamento é que não se cria a possibilidade de empatia com os sujeitos filmados. Claramente, o fato de esses menores serem, a maior parte do tempo, corpos sem rostos está na raiz dessa impossibilidade de identificação<sup>25</sup>. Assim, é somente nessa espera das mães que a emoção vem à tona no filme: nos rostos que choram e depois nos ombros e nos braços

---

<sup>25</sup> Ao longo da história do cinema, muitas vezes, a fonte primária de identificação do espectador com o filme foi pensada como estando estreitamente ligada ao close-up do rosto. Ver AUMONT, 1992; XAVIER, 1984, p. 42-46; MACIEL, 2010. Em “The Fate of the Cinema Subject”, MacDougall desenvolve a questão do rosto como fonte de identificação entre espectador e personagem. Ver MACDOUGALL, 1998, p. 51-54.

que acolhem os filhos. É aqui que os corpos dos adolescentes ganham humanidade, colocados assim como crianças pequenas que buscam o conforto e segurança nas mães – no sentido mais sensorial possível – e em seus cheiros, rostos e corpos. E é aqui também que a brutalidade da instituição se faz mais evidente.

Finalmente, ainda no diálogo do filme com o cinema direto, acredito que seja importante retomar de maneira mais específica a questão da performance. Para Wiseman, como explorado no capítulo anterior, o conceito está ligado a um tipo de atuação deliberada para a câmera, que ele desautoriza. Ele se diz muito atento para identificar comportamentos ou falas que estejam sendo produzidos para a câmera e que, mais importante, não estariam acontecendo se a câmera não estivesse lá. Esse tipo de atitude é rejeitado por ele já no momento da filmagem. Assim, a performance do sujeito filmado só interessa ao filme nos casos de retratos de instituições que têm a performance como sua atividade principal – em filmes como *Ballet* (1995) e *La Danse/ Le Ballet de L'Opéra de Paris* (2009). Nessas situações assistimos a performances criadas para o público diegético e não para o espectador do filme, numa espécie de reposição da relação entre celebridades e imprensa abordada no capítulo anterior, que funciona no sentido de marcar o momento em que a performance pública termina e, supostamente, se inicia o comportamento espontâneo.

Ao mesmo tempo, Wiseman defende a ideia de que as pessoas, dentro da abordagem do direto, não alteram necessariamente seu comportamento diante da câmera. Embora a presença do cineasta seja não usual para o personagem, ele acredita que ela não é tão estranha quanto seria a presença de um entrevistador que está intervindo na situação<sup>26</sup>, sendo passível, portanto, de ser naturalizada. Nesse sentido, assim como Robert Drew buscava situações de crise em que a tensão e a emoção geradas pelo evento poderiam ofuscar a presença do aparato, nos filmes de Wiseman a moldura institucional tem uma função correlata. Ao exercerem suas atividades usuais dentro de uma instituição, os sujeitos filmados estariam mais ocupados em cumprir suas funções e se comportar da maneira adequada ao contexto do que em atuar deliberadamente para a câmera. Além disso, os acontecimentos que marcam o

---

<sup>26</sup> Ver PEARSON, 2006.

cotidiano dessas instituições e a forma como os eventos afetam os sujeitos filmados funcionariam como marcas de autenticidade nesse transcorrer da realidade observada.

É pertinente aqui recolocar as proposições de Wiseman na perspectiva da discussão desenvolvida no capítulo anterior, sobre como mesmo o suposto “comportamento habitual” tem um componente performático, na medida que o *agir natural* se apoia na atuação da não consciência da câmera e no entendimento tácito da solicitação de respeito ao código representacional. Conforme proposição de Thomas Waugh citada no primeiro capítulo, ao consentir em agir “naturalmente” diante da câmera, os sujeitos filmados atuam num nível básico. Para além disso, a obra de Wiseman, tanto quanto os filmes de outros autores do direto, depende da performance dos sujeitos filmados para se legitimar como autêntica. É a capacidade dos sujeitos filmados de agir de maneira natural, seu carisma e sua expressividade que garantem a suposta “espontaneidade” do registro. Como vimos, Waugh acredita, inclusive, que os melhores momentos de Wiseman estão ligados justamente a indivíduos histriônicos que acentuam de certo modo suas performances diante da câmera, transcendendo a pretensão observacional do direto.

Por outro lado, acredito que seja possível considerar que alguns contextos são mais favoráveis que outros à opção por uma postura observacional, no sentido de facilitar a manutenção do comportamento habitual ou a representação dessa suposta naturalidade, por parte do sujeito filmado. Assim, as instituições de maneira geral e, em especial, o universo jurídico servem bem a esse tipo de abordagem, porque ainda que a performance dos sujeitos filmados seja necessariamente alterada pela presença da câmera, ela está inserida num teatro que antecede e independe da presença do cineasta. Nesse sentido, a afirmação da autonomia da realidade filmada produz um senso de legitimidade. Embora o realizador possa operar e interferir no teatro jurídico de várias formas – do enquadramento à duração do plano – existe uma lógica de relacionamento entre as personagens à qual ele deve se submeter. No caso específico de *Juízo*, ao retratar as audiências, a *mise-en-scène* do filme inevitavelmente sublinha a *auto-mise-en-scène* dos operadores da lei (juíza, promotores, advogados etc), que têm um conhecimento do protocolo jurídico do qual a cineasta não pode se apropriar. Finalmente, pensando especificamente nesse universo, soma-se à autonomia da rotina institucional o fato de os personagens retratados estarem muitas vezes inseridos em

situações decisivas para sua vida, o que colabora para um ofuscamento (mas não apagamento) da presença da câmera. Me parece que num filme como *Juvenile Court*, por exemplo, os sujeitos filmados vivem em alguns momentos situações que exigem tal nível de engajamento emocional, que a presença da câmera torna-se de fato periférica<sup>27</sup>.

Assim, Maria Augusta se alinha ao projeto de Wiseman no sentido de – em termos da performance dos sujeitos filmados – não propor nenhuma grande ruptura em relação ao paradigma da busca do “comportamento habitual” discutido no capítulo anterior. Ela não nega evidentemente a existência da performance – uma vez que usa a reencenação como recurso fundamental – mas o que continua em jogo é a tentativa de registrar o comportamento natural e espontâneo nas sequências de observação e a mimetização dessa naturalidade nas encenações, como forma de legitimação. Ao mesmo tempo, é interessante investigar como em *Juízo* esse comportamento habitual se insere na moldura institucional e quais são as implicações desse deslocamento na maneira como as personagens são construídas.

Um ponto bastante relevante dentro dessa perspectiva tem a ver com a proposta de substituir o foco nos personagens individuais por um olhar macro em relação à instituição observada. Como Wiseman diz, em seus filmes, a instituição é a “estrela”. No projeto de Maria Augusta Ramos o objetivo parece ser o mesmo. Ela procura, em *Juízo*, constituir como personagem principal algo um pouco mais abstrato do que uma instituição que possa ser identificada com um lugar físico: a Justiça do Menor, personificada pela Vara Criminal carioca que a realizadora observa e que tem como duplo o Instituto Padre Severino. Sendo assim, o que está em jogo é a representação de um sistema de interações (e não de um personagem específico) que se constrói a partir da forma como os sujeitos filmados se relacionam com a instituição. Ao mesmo

---

<sup>27</sup> Na clássica cena do filme de Wiseman, o adolescente de 17 anos acusado de roubo a mão armada, depois de saber do acordo entre advogados e juizes para que ele se declarasse culpado de modo a garantir que fosse julgado como menor e internado num reformatório (em vez de enfrentar um júri criminal), se sente injustiçado e confronta o juiz, aos prantos: “Eu sinto que sou inocente e que fui encurralado! Existe alguma justiça para mim?” (tradução minha). Embora não seja possível falar em apagamento da câmera, me parece que aqui, de fato, a importância da câmera e seu efeito sobre o comportamento do menino é muito reduzido pelo nível de engajamento emocional que a situação exige dele.

tempo, como contrapartida, os sujeitos filmados interessam ao filme somente na medida dessa interação.

É interessante notar, contudo, que essa mudança de foco não implica de nenhuma forma na diminuição da importância da performance dos sujeitos filmados dentro do projeto do filme. A legitimidade do retrato que a realizadora busca compor está implicitamente ligada à percepção que temos de estar observando o “funcionamento habitual” da instituição retratada, o que, por sua vez, depende claramente da manutenção do “comportamento habitual” dos sujeitos envolvidos. O problema que ele enfrenta, portanto, é como inserir a encenação ficcional nesse jogo de representações, sem abrir mão desse coeficiente de realidade através do qual o filme se legitima e se conecta com a tradição do direto.

### **A encenação e o lastro do real**

A análise da presença da encenação ficcional em *Juízo* revela que, desde o início do filme, o que está em jogo é – apesar do uso de atores, ou graças a ele – garantir um coeficiente de realidade do filme, através de uma forte preocupação com sua dimensão indicial<sup>28</sup>. Nesse sentido, o uso de atores e da ficção parece estar mais ligado a uma restrição legal do que propriamente a uma premissa enunciativa, aproximando o filme – como veremos adiante – da encenação do documentário clássico e do docudrama, mais do que do documentário performativo e da tradição rouchiana.

---

<sup>28</sup> É importante matizar aqui essa referência à dimensão indicial do documentário, uma vez que, de um ponto de vista semiológico, até o advento da imagem digital, todo e qualquer filme teria uma dimensão indicial, considerando a impressão luminosa da imagem no negativo (ver XAVIER, 1984, p. 11-18). Referindo-se à crítica cinematográfica das décadas de 1960 e 1970, que buscava desconstruir a visão Baziniana de um cinema total, Ismail Xavier afirma: “A batalha contra a ideia de que o cinema teria uma aliança mais ou menos secreta com o real era expressa em fórmulas linguísticas do tipo ‘um filme fala’ ou ‘discursa’, nas quais estaria implicado que as imagens e os sons do cinema não portariam nenhuma outra ligação com as coisas além daquelas que são já próprias às palavras. No entanto, mesmo dentro dessa tendência crítica, a questão do documentário sempre despertou muita discussão no que concerne ao ‘efeito de real’ das imagens, dado que nesse gênero é mais complicado resolver o confronto entre o estatuto do filme como discurso – articulação de signos pela montagem – e o que observamos, no filme, de indicial, dada a propriedade da imagem fotoquímica de reagir à luz e depositar em si um rastro do que, em certo momento, colocou-se diante da câmera” (XAVIER, 2004, p. 73)

Ao longo de toda sua duração, o filme se utiliza de estratégias formais e textuais para garantir uma leitura *documentarizante* das imagens que apresenta, como se observa desde sua cartela inicial, que funciona como uma espécie de atestado de realidade: “A lei brasileira proíbe a exposição da identidade de adolescentes infratores./Neste filme eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social./Todos os outros personagens estão no desempenho de seu verdadeiro papel social./Todas as dependências de instituições, operadores de justiça e familiares deste filme são verídicos”. O dispositivo é inteiramente assumido, mas a cartela procura não deixar dúvidas sobre o caráter “verdadeiro” do material filmado. A existência de um teatro para a câmera – que poderia colocar dúvidas sobre autenticidade da representação – é minimizada. Maria Augusta não fala em representação ou em interpretação, mas, sim, em “substituição”, aproximando o desempenho dos jovens substitutos do reflexo de uma realidade anterior à encenação da qual tomam parte.

Nesse sentido, já em seus primeiros minutos, o filme situa os termos em que a encenação vai estar presente, bem como apresenta alguns pontos estruturantes do projeto de Maria Augusta, que se repetem ao longo de toda sua duração. De um lado estão as audiências, nas quais a encenação surge na forma do contra-plano, e de outro as sequências de suposta observação do cotidiano, em que a encenação se mistura aos planos documentais. Logo após a cartela inicial, passamos à primeira audiência retratada pelo filme, em que somos apresentados a Luciana Fiala, juíza que está à frente de sete das oito audiências retratadas. Nessa primeira cena de julgamento, ela analisa o caso de um roubo de bicicleta por um adolescente, em que o acusado diz que foi coagido. Ela não se comove com a desculpa e dá uma grande bronca nele. A primeira de muitas outras que virão ao longo do filme, indicando o tipo de postura adotada pela juíza, que acabará assumindo – ou tomando para si à força, como veremos – o papel de protagonista.

O texto do adolescente acusado, assim como o dos outros menores infratores, é inteiramente interpretado – *ipsis litteris* – pelo garoto que o representa na sequência, sem nenhuma margem de improviso. Nesse sentido, como veremos adiante, a participação dos menores que substituem os infratores reais no filme está submetida a um alto nível de controle da autora. De forma geral, a sequência é marcada pela ilusão

representacional. Caso a cartela inicial não existisse, o espectador certamente seria levado a acreditar que plano e contraplano registram uma mesma situação real. Essa sensação de continuidade é construída pela montagem, que mimetiza o naturalismo do cinema narrativo dramático. Embora o espectador saiba que se tratam de planos gravados em momentos absolutamente distintos, ele a todo o momento se esquece disso, sendo envolvido pela montagem.

Sobre esse envolvimento do espectador pela montagem, eu gostaria de abrir um breve parêntesis para dialogar com a análise de *Juízo* feita por Vera Lucia de Figueiredo, no contexto de um artigo que busca refletir sobre os novos regimes de ficção da realidade. A autora critica o filme por não fazer de sua dimensão ficcional (que desatrela voz e experiência) o resultado de uma proposta reflexiva, como a que se vê em *Jogo de Cena*. Segundo ela, Maria Augusta opta pelo estilo “expositivo”, buscando registrar objetivamente o ritual de julgamento dos menores infratores. Inicialmente, é preciso apontar a inadequação do termo utilizado pela autora, considerando que o estilo expositivo é, habitualmente, no campo dos estudos de documentário, associado ao documentário clássico, que se organiza a partir da exposição de uma tese de fundo, o que não é o caso de *Juízo*. Embora acredite que a Maria Augusta Ramos acabe por construir um discurso coeso em torno do tema que aborda, propondo algumas leituras preferenciais, não acho que isso seria suficiente para justificar essa classificação.

De toda forma, Figueiredo aponta para a ilusão de puro registro criada pelas encenações. Segundo ela:

Já que a instância maior da enunciação e o aparato de construção da narrativa filmica não são postos em evidência, o espectador tende a esquecer as mediações que se interpõe entre ele e as cenas apresentadas, criando-se a ilusão de puro registro, de transparência entre narrativa e matéria factual; assim o filme é visto mais como reprodução do real do que como um discurso sobre o real.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> DE FIGUEREDO, 2009, p. 141.



A autora vai além e afirma que, como o procedimento adotado (o contraplano ficcional) é bastante convincente, ao se revelar o processo da montagem haveria uma quebra no regime de credibilidade estabelecido pelo documentário. Embora considere acertada a percepção de que o espectador é levado, pela montagem do filme, a esquecer as mediações, me parece que seu raciocínio sugere que Maria Augusta esconde o procedimento de substituição. Isso não é em absoluto verdade, posto que o dado da substituição está colocado na cartela inicial do filme, e é dessa premissa que o filme parte. Esse momento de revelação do processo na montagem também me parece um tanto obscuro, uma vez que não identifico um ponto específico no filme – com exceção da cartela inicial – onde essa ruptura aconteceria.

Voltando ao filme, a primeira audiência é seguida então pelos créditos iniciais, e logo depois são fornecidas algumas indicações que situam o espectador no universo judiciário. Vemos uma imagem de um arquivo de processos, com pastas e mais pastas empilhadas. Na sequência, um plano mais aberto, em que, ao redor de mesa grande, funcionárias leem processos. Posteriormente, uma imagem da fachada, em que se lê “Tribunal de Justiça – Vara da Infância e da Juventude e Auditoria da Justiça Militar do Rio de Janeiro”, e um camburão entra de ré na garagem do Fórum (cena que vai se repetir algumas vezes ao longo do filme), e menores – cujo rosto não vemos – descem. Um menor é levado para a sala.

Mais adiante no filme, surge o primeiro grande segmento (com 13 minutos) de imagens cotidianas do Instituto Padre Severino. Vemos a chegada de um grupo de menores ao local: o camburão abre as portas, eles descem, andam em fila, fazem registro e ganham número de matrícula, por trás de um muro vemos um funcionário pedindo que eles tirem a roupa e vistam o uniforme da unidade. Como já comentado acima, nessa série de planos documentais a câmera é sempre fixa e está distante do que observa. Não se trata apenas de proteger a identidade dos menores, mas também a dos funcionários, que são quase sempre mostrados de costas ou em planos que deixam de fora a cabeça. No meio dessa série de planos documentais, surgem dois planos mais próximos de adolescentes tendo sua cabeça raspada, em que vemos o rosto de um dos substitutos. A partir daí, os planos documentais se fundem com planos encenados, para, juntos, construir uma narrativização, em que as ações parecem seguir uma ordem cronológica. Nos planos encenados, a postura da câmera

permanece estática e de observação, mimetizando a estética documental. No entanto, essa observação passa a ser mais próxima, dando um rosto aos adolescentes que eram apenas uma massa não identificada, uma série de números de registro.

Há nitidamente um impulso contraditório entre a vontade de criar distanciamento – como vimos anteriormente – e o desejo de levar o espectador a imergir no universo diegético. Seguimos vendo o cotidiano do Instituto: o corredor azulejado para onde dão os quartos/ celas; um quarto grande com muitos meninos; planos mais próximos de alguns meninos (atores) deitados, olhando, de perfil. No pátio, uma série de meninos de costas forma filas e anda por um corredor, pega comida no refeitório. Todos comem, e os que acabam de comer abaixam a cabeça, seguindo ordens gritadas pelos agentes. Imagem do refeitório vazio. Corte para uma sala de espera do fórum, cheia de pessoas. O plano é bem aberto, e no fundo vemos um agente levando um adolescente até uma porta. Plano de alguns adolescentes que esperam numa sala, que se pode supor ser a sala de espera das audiências no fórum. Vemos o rosto de uma menina, deitada no colo de outra, até que ouvimos a voz de uma agente dizendo “vambora, vambora”. As duas se levantam e saem, passando ao lado da câmera. Depois que elas se levantarem, o filme entra em sua terceira audiência, em que as duas serão julgadas.

É curioso que, na maior parte dos planos encenados, vemos os adolescentes em situações de pouco movimento, numa postura silenciosa e contemplativa. São planos de adolescentes imóveis; de perfil olhando pela janela; deitados em suas camas. Existe, parece-me, uma busca estetizante nessas imagens, de criar instantâneos fotográficos desses jovens. É possível que uma instituição como a Padre Severino, com normas rígidas de conduta, imponha um silêncio. É possível que, oprimidos pela instituição e entediados, esses jovens permaneçam em silêncio. No entanto, mais do que uma tentativa de reproduzir a realidade, esse silêncio sugere também uma marca autoral. Os atores sociais são colocados em cena, a fim de construir uma imagem desejada pela realizadora.

Assim, nas sequências cotidianas, tanto quanto na situação de audiência, não parece haver margem de manobra para os menores substitutos em termos de improviso e de experimentação em cena. Desta forma, para a análise do filme, parece importar pouco

uma possível investigação mais aprofundada sobre o projeto de representação desses garotos. O que eles esperam dessa encenação e da própria atuação? O que os motiva a participar? Quaisquer que sejam essas motivações – que levam esses meninos e meninas a se engajar na encenação – elas influenciam muito pouco o resultado final. A razão disso é que o documentário não se abre de nenhuma forma para um diálogo criativo com esses sujeitos e não compartilha com eles o controle sobre a encenação da qual participam. O que o filme pede a elas é simplesmente que enunciem falas predeterminadas de maneira natural, de modo que não haja uma ruptura no sistema de representação proposto.

Nesse sentido, Maria Augusta Ramos trabalha a performance dos sujeitos filmados de maneira bem distante da desenvolvida por Rouch em suas *etnoficções*, filmes que partiam do princípio da criação compartilhada entre o cineasta e os sujeitos filmados. Rouch afirma que, para ele, como etnógrafo e cineasta, não há diferença entre ficção e realidade. Assim, torna-se impossível, ao analisar sua obra, pretender separar o real e o imaginário, já que a dimensão ritual não está separada da vida material. Rouch busca não o distanciamento mas, ao contrário, um encontro fusional com os sujeitos filmados<sup>30</sup>, que permita a ele estar no lugar – um lugar imaginário – do outro filmado. Ao mesmo tempo, através de um princípio de reversibilidade, o filmado torna-se também um observador, um pseudo-etnólogo, um pseudo-cineasta, como se vê claramente em *Jaguar* (1954), sua primeira ficção.

No filme, Rouch trabalha em colaboração com os atores sociais Damoure, Lam, e Illo em diversos níveis. *Jaguar* conta a história de três jovens da savana do Níger que emigram para Gana, acompanhando esse deslocamento através das viagens, dos encontros, das experiências na cidade e finalmente na volta para casa. O filme foi rodado antes do som direto sincrônico e, sem roteiro prévio, foi improvisado numa colaboração entre Rouch e os três personagens. Dez anos depois, quando o filme foi montado, os personagens improvisaram uma narrativa ao ver o filme. Assim, a banda sonora do filme consiste em diálogos lembrados, brincadeiras e comentários sobre o que se vê. E, mais do que retratar a miséria da migração, *Jaguar* se propõe a retratar o imaginário da migração, fabulado pelos personagens. A partir desse ponto de sua

---

<sup>30</sup> Ver SCHEINFEIGEL, 2008.

obra, os filmes de Rouch se tornam progressivamente criações coletivas, que partem de um encontro que é inteiramente assumido. Dentro dessa antropologia compartilhada idealizada por Rouch, todos os procedimentos buscam a aproximação: o uso da câmera na mão, filmar com equipe reduzida, trabalhar com um operador de áudio que fale a língua nativa, estabelecer contato anterior prolongado e a necessidade do feedback.

As encenações de *Juízo* se distanciam portanto da proposta rouchiana e se aproximam, do meu ponto de vista, da reencenação encontrada em documentários clássicos da década de 1930 ou 1940, num movimento que – paradoxalmente – reafirma a conexão entre o filme e a estética do direto. Como afirma Thomas Waugh em artigo previamente citado sobre a evolução da performance no documentário<sup>31</sup>, cineastas como Joris Ivens utilizavam frequentemente as reencenações em que pessoas reais representavam a si mesmas, desempenhando seus papéis sociais diante da câmera. Os *documentary performers*, como Waugh os chama, atuavam de maneira bastante semelhante a dos atores profissionais, com a diferença de que eram escolhidos pela sua representatividade social, tanto quanto por suas habilidades cinemáticas. Seus papéis eram uma combinação de seus próprios papéis sociais bem como das necessidades dramáticas do filme. A marca dessas encenações era a adesão total ao código representacional e a busca pelo “agir natural”, que se referia não apenas à espontaneidade, mas também ao código de “não olhar para a câmera”. Para Ivens, o código do “agir natural” era apresentado como o axioma básico da qualidade do cinema.

No que diz respeito à dimensão colaborativa da relação entre realizador e sujeitos filmados, o que se percebe é que, apesar de o título do artigo de Ivens ser “Collaboration in Documentary”, na prática, o ideal de que a performance do ator social para a câmera seja uma colaboração e uma contribuição à dimensão autoral da obra estava bastante distante dos métodos de Ivens. Como afirma Waugh:

Ivens admits quite openly to manipulating and tricking his “performers” into performing and of keeping them in the dark as to film techniques and as to results of their own performance. These less-than-egalitarian terms of

---

<sup>31</sup> WAUGH, 2011.

collaboration were necessary he claims (not unlike some Method director who has terrorized his leading lady) to preserve elements of freshness in the performance.<sup>32</sup>

Assim, embora os propósitos de Ivens e de Maria Augusta sejam absolutamente distintos, ambos se apropriam da performance de sujeitos reais de maneira a legitimar um projeto de representação alheio e inacessível a eles. Da mesma forma, o engajamento da realizadora numa proposta predominantemente observacional repõe de alguma forma o paradoxo apontado no capítulo anterior na relação entre a tradição do direto e o documentário clássico. Ao mesmo tempo que existe uma ruptura nítida entre as propostas das duas tradições, no sentido de substituir o modelo expositivo e generalizante do documentário clássico por filmes que abrem mão da tese de fundo e buscam uma relação com o real baseada na observação, ambas compartilham do uso da encenação no código representacional, como marca de autenticidade.

Embora no caso de *Juízo* os atores não profissionais devam representar não a si mesmos – como nos documentários de Ivens – mas a outros sujeitos, acredito que a aproximação se justifique, no sentido de que ao escolher menores da mesma origem social Maria Augusta Ramos tenta, de certa forma, superar o hiato entre o menor infrator real e seu substituto. Nesse sentido, podemos problematizar um pouco as opções feitas por Maria Augusta, ao substituir os menores reais por esses outros, não atores. Qual é a participação desses substitutos no filme? O que é que eles trazem para o filme, além de sua presença física? Será que existiria algo de único e peculiar na maneira como os verdadeiros personagens agiriam? É o conteúdo da fala original, reproduzido com exatidão que importa?

Dentro do esquema de enunciação proposto pela autora, a resposta parece ser sim. O sujeito filmado é definido pelo contato com a instituição e não existe para além dessa dimensão. O que ele diz ali é o que saberemos dele. Por outro lado, os adolescentes substitutos não são atores comuns. São garotos e garotas que vêm do mesmo background que os personagens reais. Essa condição, mais do que uma questão de

---

<sup>32</sup> Ver WAUGH, 2011, p. 87.

método, indica a busca do que seria uma inscrição verdadeira<sup>33</sup>, gerando uma maior impressão de realidade. O verossimilhança não se daria então pela performance, como uma realização em si, mas pela presença de marcas do real. Nesse sentido, a cartela inicial não indica somente o procedimento de substituição, mas tenta justificá-lo, reiterando o compromisso do filme com a realidade. Endossando essa hipótese, ao falar sobre a questão dos atores, Maria Augusta afirma em uma entrevista:

Eu não considero os adolescentes que “substituíram”, digamos assim, menos atores do que repetições, dublês, de uma realidade que se repete anualmente no Brasil. Qualquer jovem de favela no Rio de Janeiro vive situações muito próximas às retratadas ali e pode vir a cometer delitos. Todos esses “adolescentes substitutos” poderiam estar ali na frente da juíza. Eles sabem disso – e nós também. Por isso, o desempenho deles é muito crível. No fundo, também é sobre essa geração de jovens que, pela primeira vez, a gente vê de frente. Eu sempre trabalhei o texto com eles no sentido de que não atuassem, mas que fossem eles mesmos. Como eles falariam aquele texto se estivessem ali sentados, passando pelo que aquele menino ou menina passou. Tentei achar adolescentes cujas realidades fossem próximas. (...) Em alguns momentos, essa fronteira entre o ator e o menor infrator é muito tênue. E eu faço isso de propósito porque essa repetição tem significado. Esse passado que vira futuro e vira passado e vira futuro – essa coisa cíclica.<sup>34</sup>

Dentro dessa proposta de Maria Augusta em relação aos menores substitutos, de que eles não atuassem, me parece que um outro canal frutífero de diálogo – que essa pesquisa não poderá aprofundar – seria a noção de “modelo” proposta por Robert Bresson. Os modelos de Bresson eram sempre não atores, selecionados por sua adequação ao personagem. O cineasta acreditava que eles deveriam *ser* e não *parecer* com os personagens, rejeitando a ideia de interpretassem nos moldes do trabalho feito por atores profissionais. Ele afirma: “Modelos. O modo de eles serem as pessoas do

---

<sup>33</sup> Como visto na introdução, Jean-Louis Comolli é crítico do argumento que reduz o mundo da imagem ao mundo do discurso e insiste na relação entre imagens e a cena profilmica. A inscrição verdadeira seria assim a “ligação indissolúvel – permitida e testemunhada pela máquina do cinema – entre discurso, corpos filmados e o lugar onde os eventos ocorrem”. Trata-se da duração partilhada entre quem filma e quem é filmado. O mundo deixa seus vestígios nas imagens, nos sons e nas falas. (GUIMARÃES & CAIXETA, 2008, p. 44)

<sup>34</sup> Entrevista para o site Pílula Pop.

seu filme é serem eles mesmo, permanecer o que eles são”<sup>35</sup>. Nesse sentido, o diretor não usava os mesmos modelos, com raras exceções, de um filme para o outro, evitando que os atores fossem associados a personagens que já viveram.

MacDougall se refere aos modelos de Bresson como um espelhamento das estrelas – pensando em termos do star system de Hollywood. A popularidade das estrelas de cinema vem, segundo o autor, em grande parte do “enigma of what they withhold of their private lives, which the withholding implicitly guarantees”<sup>36</sup>. Ele afirma que: “This was always the appeal of the star: the reassurance that beyond the role was the reality of life”<sup>37</sup>. Nesse sentido, os “atores encontrados” de Bresson se aproximam do star system hollywoodiano, a partir de um viés oposto, já que, instruídos a simplesmente falar as palavras do texto, sem atuar, eles reúnem os mundos fílmico e não fílmico. Ele afirma: “In Bresson’s fiction, the living person, the found actor, continues obliviously to project an autonomous self on the screen, so that despite all the artifice of cinema some residue persists”<sup>38</sup>. Embora a natureza do trabalho de Maria Augusta seja absolutamente distinta daquele feito por Bresson, me parece que esse resíduo que persiste, conforme colocado por MacDougall, é justamente o que Maria Augusta busca através da presença desses menores que devem “ser” os menores verdadeiros, mais do que atuá-los.

Finalmente, dentro dessa discussão sobre a camada de *Juízo* que trabalha com a encenação ficcional, acho importante situar o documentário em relação ao que se convencionou chamar *modo performativo*. Parto aqui da definição de Stella Bruzzi, que me parece problematizar a categoria de modo mais profundo e frutífero que Bill Nichols<sup>39</sup>. Para a autora esse modo enfatiza a performance, seja por parte dos sujeitos

---

<sup>35</sup> BRESSON apud ALVIM, 2011, p.2. A autora comenta sobre o processo de reconhecimento dos modelos nas pessoas comuns: “Se os modelos não são identificados no mundo à parte dos atores, são reconhecíveis nas pessoas comuns que povoam as ruas de Paris ou o campo francês. Podem tornar-se “semelhantes” a elas, conforme o conceito de Walter Benjamim (2008). Porém, como explica Benjamim (2008), a semelhança é reconhecida muito rapidamente, “num relampejar”, como uma “fosforescência que emana de repente” (Bresson, 2008: 69) dos modelos de Bresson, como o instante fugaz em que “a faísca captada em sua pupila dá sentido a toda sua pessoa” (Bresson, 2008: 73), aproximando-as por semelhança. Assim, num momento, vemos Florence Delay, a universitária francesa, no outro rapidamente voltamos a vê-la como Joana D’Arc”. ALVIM, 2011, p. 2.

<sup>36</sup> MACDOUGALL, 1998, p. 39.

<sup>37</sup> Idem idibem.

<sup>38</sup> Idem idibem.

<sup>39</sup> Embora, na tradução de 2001, da Papyrus, de *Introduction to Documentary*, de Bill Nichols, a opção da tradutora tenha sido por adotar “modo performático”, Nichols se refere no original a “performative

filmados, seja por parte do cineasta. Ele pode, portanto, ser construído em torno na presença intrusiva do cineasta ou da performance autoconsciente dos sujeitos filmados. Bruzzi desenvolve ao longo de *New Documentary: A Critical Introduction* o argumento de que documentários são negociações entre cineastas e realidade e, no fundo, são performances. Para isso ela recorre a abordagem linguística do conceito de performatividade, a partir da teoria dos atos da fala de J.L. Austin. O autor separa os enunciados *performativos*, que descrevem e *performam* uma ação (como é o caso do “Eu aceito”, numa cerimônia de casamento, ou do “Eu nomeio essa ponte Vasco da Gama”, numa cerimônia de inauguração) dos enunciados *constativos*, que simplesmente descrevem uma ação. O paralelo proposto por Bruzzi entre esses exemplos linguísticos e o documentário performativo<sup>40</sup> é no sentido de assumir que o documentário só passa a existir no momento em que é atuado (*performed*). Nesse sentido, embora sua base factual preceda qualquer registro ou representação de si, o filme em si seria necessariamente performativo porque ganha significado a partir da interação de performance e realidade.

No entanto, a mera presença da encenação não garante, do ponto de vista de Bruzzi, uma conexão com o modo performativo. Ela traça limites bem claros, por exemplo, entre os documentários performativos e a tradição do docudrama que, numa estética realista, usa a performance (produzida *para* a câmera) como forma de, paradoxalmente, inserir o público na “realidade” das situações dramatizadas e garantir a autenticidade da ficcionalização. O documentário performativo, em contraste, usa a performance no sentido oposto, chamando a atenção para a impossibilidade da representação documentária autêntica<sup>41</sup>.

---

mode”, em consonância com a categoria proposta por Bruzzi. Desta forma, a tradução em português sugere uma discrepância conceitual de partida entre os dois autores que não reflete a realidade, considerando os textos originais. No entanto, existem de fato diferenças entre as definições propostas por ambos. Para Nichols, os documentários do modo performativo/perfomático têm em comum “o desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”. (NICHOLS, 2001, p. 171) A definição algo vaga de Nichols é retrabalhada por Bruzzi a partir da questão da performance. Defensora do potencial do documentário performativo, ela se diferencia de Nichols, que segundo ela, “finds it hard to disguise his latent wariness of the performative documentary mode, supposing that the more a documentary ‘draws attention to itself’, the further it gets from ‘what it represents’”. (NICHOLS, 1994, p. 7 apud BRUZZI, 2000, p.154).

<sup>40</sup> Vinicius Navarro também trabalha com o conceito de performatividade no documentário na mesma chave proposta por Bruzzi. Ver NAVARRO, 2005, p.168-185.

<sup>41</sup> Bruzzi também diferencia o modo performativo dos filmes de ficção que adotam um estilo documentário, usando, por exemplo, câmera na mão, assumindo ruídos etc. Nesses casos, em uma abordagem em relação ao real oposta ao que se vê no modo performativo, os realizadores buscam



Bruzzi argumenta que, embora alguns teóricos considerem a reflexividade com uma ruptura em relação à tradição documentária, isso só é válido se desconsiderarmos uma tradição documentária relativamente marginalizada, mais reflexiva, fundada por autores como Vertov e desenvolvida por cineastas como Emile de Antonio, Jean Rouch e Chris Marker. Mais uma vez, estabelecendo um diálogo entre as proposições de Bruzzi e o filme, é notável a relação entre a abordagem da performance dos sujeitos reais proposta por Maria Augusta Ramos, ligada a uma estética realista, e tradições que usam a performance como forma de autenticação da *ficcionalização*; ao mesmo tempo em que se evidencia a distância do filme de outras abordagens mais reflexivas.

### **Construindo personagens**

Retomando uma questão de fundo abordada no primeiro capítulo, o processo de construção da personagem no documentário tem sido encarado, ao longo da pesquisa, como uma negociação entre a irredutibilidade e o projeto de autorrepresentação dos sujeitos filmados – concretizado através de seu desempenho diante da câmera – e as estratégias enunciativas do filme<sup>42</sup>. Se em *Entreatos* o que podíamos observar era uma convergência entre esses dois impulsos, em *Juízo* esta relação é marcada por diferentes níveis de uma disputa entre essas instâncias.

Quando me refiro a diferentes níveis, tenho em mente que no filme – diferentemente do que acontecia no caso de *Entreatos*, em que Lula era sem dúvida o personagem com quem o embate se dava – em *Juízo* existe uma heterogeneidade nas formas de autorrepresentação dos personagens e, conseqüentemente, nas negociações entre enunciação e personagens. No filme a autorrepresentação dos sujeitos filmados acontece de duas maneiras distintas: a representação de si, feita pelos operadores da lei, e a representação de um outro, feita pelos menores “substitutos”, conforme vimos

---

assumir a proximidade do real a partir de um estilo intensamente observacional. A autora considera também que exista uma diferença nítida entre filmes que são performativos em si mesmos e filmes que apenas abordam o caráter performativo dos sujeitos filmados. (BRUZZI, 2000, p. 153-180).

<sup>42</sup> A tensão entre projeto de autorrepresentação e as estratégias do realizador está colocada, evidentemente, já no momento da filmagem, uma vez que a *mise-en-scène* proposta pelo diretor vai ter implicações no desempenho do personagem e nos diferentes níveis de endosso da *auto-mise-en-scène* por ele sugerida.

no item anterior. Essas duas instâncias de desempenho dos sujeitos são articuladas no discurso construído pelo filme, buscando retratar – mais do que dramas individuais – o microcosmo de uma Vara de Menores. Enquanto os menores substitutos parecem submetidos à força da estrutura narrativa que se impõe sobre eles, a juíza Luciana Fiala desafia o impulso estruturante de filme e se configura como um exemplo nítido da noção de “crise de representação” de Sérgio Santeiro.

Para refletir sobre essas diferentes modulações entre sujeito filmado e contexto que podem ser observadas no processo de construção das personagens de *Juízo*, me parece pertinente recorrer novamente a MacDougall e sua reflexão sobre o processo de construção do personagem no documentário. Para o autor, esse processo é uma dinâmica entre sujeito filmado, realizador e espectador. O personagem existe fora do filme, da individualidade do sujeito filmado, se constrói através da interação entre sujeito filmado e realizador, e se reconstrói num terceiro nível, na interação do espectador com o filme.

Pensando na interação do sujeito filmado com o realizador do ponto de vista da modulação entre contexto e indivíduo, MacDougall afirma que, enquanto alguns documentaristas tentam mostrar os sujeitos filmados numa relação dialética com as estruturas políticas e sociais que os cercam, para outros a análise social está relacionada a tratar os indivíduos – excluindo suas outras qualidades – como exemplos de forças maiores em conflito. Da mesma forma, nessa abordagem tipificadora do sujeito real, o documentarista pode escolher enfatizar aspectos selecionados da personalidade ou do comportamento dos sujeitos filmados como elementos funcionais no filme criando uma “caricatura”. Em oposição, os cineastas podem tentar sugerir uma imagem mais complexa em miniatura, construindo um “retrato”. Mas como avaliar o que é um retrato? Para MacDougall essa é uma pergunta impossível de ser respondida, já que o personagem construído não existe em separado do material filmado, e o próprio sujeito filmado só existe no contexto de um conjunto particular de interações e construções. O material filmado, portanto, impõe limites ao cineasta do que é possível exprimir através dele. Em outras palavras, a construção da personagem depende do material filmado que se coloca à sua disposição.

Nesse sentido, comentando sobre o trabalho de Wiseman, MacDougall afirma que em seus filmes os trabalhadores de escolas, hospitais e outras instituições estão sempre sob a ameaça de se fundir às instituições, apesar de todos os esforços do diretor no sentido de diferenciá-los. De certa forma, essa dominação da instituição em relação ao indivíduo parece refletir o papel preponderante da(s) estrutura(s) na caracterização da personagem, ao menos nesse tipo particular de abordagem. MacDougall afirma que “Indeed the dictates of structure are sometimes so powerful that they overcome the effects of a person appearance or the audiences sympathies”<sup>43</sup>. Assim, o argumento do autor vai no sentido de que, em determinadas abordagens documentárias, a inserção dos sujeitos filmados em estruturas dramáticas e ideológicas tem uma influência bastante grande na forma como as personagens são percebidas pelo público.

MacDougall sugere também que, narrativamente, um personagem se define por suas ações. Ou seja, é o que os atores sociais fazem ou tem potencial para fazer que os fixa em constelações dramáticas, muitas vezes em “pares se definem mutuamente como opressor/oprimido, o que ama/o que é amado, doador/receptor, caçador/caçado etc”<sup>44</sup>. São estruturas que, ao mesmo tempo, os cineastas podem utilizar e as quais estão subordinados<sup>45</sup>. Nesse sentido, em *Juízo*, a estrutura dramática inerente ao poder judiciário funciona como uma moldura inevitável (a que ela se refere como “teatro da justiça”<sup>46</sup>), que serve à realizadora tanto quanto a oprime. Esse teatro da lei tem uma dramaturgia e uma *mise-en-scène* próprias, que vão desde o posicionamento espacial dos atores sociais, até os papéis dramáticos ocupados por cada um dos operadores jurídicos e seu roteiro de ações.

Embora o objetivo declarado por Maria Augusta Ramos em diversas entrevistas<sup>47</sup> fosse humanizar a figura do menor infrator, não é exatamente nesse sentido que o

---

<sup>43</sup> MACDOUGALL, 1998, p. 43.

<sup>44</sup> Idem ibidem.

<sup>45</sup> Indo um pouco além do que MacDougall propõe e dentro do argumento que tem sido desenvolvido nesse texto, acredito que possamos pensar a ação tanto como um elemento narrativo controlado pelo cineasta, como também em sua dimensão performativa, inteiramente nas mãos do sujeito filmado.

<sup>46</sup> “Por isso que eu digo que ali, no teatro da justiça, a sociedade brasileira está representada. Não só um ritual, e neste filme o ritual da justiça infantil, mas também o que leva esses adolescentes a cometerem delitos, a entrarem em conflito com a lei”. Entrevista de Maria Augusta Ramos ao site Pílula Pop. Disponível em <[www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=95](http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=95)>.

<sup>47</sup> Ver matéria de Luiz Carlos Merten, publicada em 12 de março de 2008, no jornal *Estado de S. Paulo*, intitulada “Documentário *Juízo* traz debate sobre tragédia sem solução”:

filme se constrói. De um lado, os personagens dos menores nos são apresentadas tão somente de acordo com seu contato com as instituições. Não sabemos nada sobre eles antes da audiência, suas falas estão limitadas a respostas lacônicas às interrogações da juíza, suas informações biográficas surgem apenas através do que é lido dos processos, e sua vida para além da audiência é sintetizada na sequências de planos finais, conforme analisaremos adiante. Não há espaço para o pessoal, nem para qualquer tipo de tentativa de penetrar ou dialogar com a subjetividade desses menores, nem o esforço de criar uma empatia entre espectador e personagem. Além disso, o alheamento desses menores em relação a todo o ritual da justiça e aos seus códigos, os deixa claramente em posição de desvantagem no que diz respeito a construção de uma voz audível. Sua presença se estabelece justamente a partir da oposição entre quem fala e quem escuta, quem sabe e quem não sabe, quem julga e quem é julgado e, em última instância, entre ação e passividade.

A segunda audiência do filme, por exemplo, estabelece, desde uma etapa inicial do documentário, essa dissimetria. A audiência tem início com a juíza perguntando a um garoto se é verdade o que ela lê no processo, que diz que ele participou de tentativa de assalto a mão armada. O menino diz que estava lá, mas que foram os outros dois garotos que mandaram ele segurar a arma. A juíza fica indignada: “chegam dois caras que você não conhece, te mandam segurar uma arma, e você segura?” O dialogo continua e mais adiante ela diz: “Já parou para pensar na consequência dos seus atos?”. A audiência é montada combinando planos da juíza, planos do menor, planos da promotora sentada ao lado da juíza, e do defensor. A edição de som é realizada buscando criar uma ilusão de continuidade entre os planos reais e os planos encenados. A juíza é muito assertiva, fala rápido e não se deixa levar por nenhuma das desculpas do menor. Misturado ao jargão jurídico, que os menores entendem quase sempre apenas parcialmente, está um linguajar informal, o uso de gírias (“Quem é que vai tomar o pipoco? É Canelão? (...) Numa dessas você morre. Tu quer morrer?”), numa tentativa da juíza de se comunicar com o adolescente em seus termos, que não podemos avaliar se é de fato bem-sucedida. Após o interrogatório, o

---

Disponível em: <[www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,documentario-juizo-traz-debate-sobre-tragedia-sem-solucao,139099,0.htm](http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,documentario-juizo-traz-debate-sobre-tragedia-sem-solucao,139099,0.htm)>.

adolescente assiste calado a um diálogo no linguajar legal entre a promotora, o defensor e a juíza, que resulta numa decisão de detenção provisória.

Nesse julgamento, assim como em todos os outros do filme, existe um hiato de comunicação gigantesco colocado entre a fala eloquente da juíza (que sabe) e seu jargão jurídico, e a postura lacônica e despreparada desses adolescentes<sup>48</sup> (que não sabem). Esse descompasso parece ser um dos motivos recorrentes do filme, indicando a enorme dificuldade desses jovens de escapar do ciclo vicioso comentado por Maria Augusta (“Esse passado que vira futuro e vira passado e vira futuro”). Em termos do desempenho desses adolescentes, a marca é a do distanciamento e da apatia. Eles têm poucos recursos verbais para entrar no diálogo com a juíza e superar a assimetria de poderes entre quem julga e quem é julgado. Essa espécie de precariedade na performance dos adolescentes pode ser um efeito produzido conscientemente por eles para o filme ou, o que me parece mais provável, pode simplesmente refletir a timidez e o constrangimento deles, enquanto pessoas reais, em atuar. Independentemente do nível de autoconsciência envolvido nesse processo, o que se observa é que a inexpressividade dos adolescentes, em vez de ameaçar a representação proposta pelo filme por atestar a artificialidade das imagens que vemos, acaba apoiando o discurso que o filme constrói. Em primeiro lugar porque esse comportamento parece crível ao espectador, no sentido de se aproximar do que esperamos em termos do comportamento de um menor nessas condições<sup>49</sup>. Não esperamos de um menor

---

<sup>48</sup> É bastante semelhante o tipo de relação que os adolescentes de *Juvenile Court* estabelecem com as situações vividas no tribunal. Colocados diante de uma série de figuras de autoridade, que agem “para o seu bem” – pais, juízes, psicólogos, policiais etc – os jovens raramente fazem contato visual, têm dificuldade de verbalizar suas emoções e parecem muitas vezes apáticos. O filme de Wiseman deixa claro o hiato entre a instituição e aqueles a quem ela deveria supostamente ajudar. O lógica dos tribunais frequentemente não parece fazer sentido para os garotos e garotas retratados, o que pode ser sintetizado na fala de uma adolescente que questiona o sentido das leis que proíbem os menores de 18 anos de beber e obriga os menores de 17 anos a permanecerem na escola. Ela não entende como esses números podem adquirir esse caráter mágico. Na discussão com a conselheira/ assistente social ela dispara: “How can law be any good unless it makes sense?”.

<sup>49</sup> A identificação entre os personagens construídos pelo filme e as expectativas do espectador em relação aos “papéis” que os sujeitos reais assumem na narrativa me parece uma questão de grande interesse, oferecendo a possibilidade de uma nova perspectiva de análise das formas como o desempenho do sujeito real pode se revelar bem ou mal-sucedido. *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2008) me parece um exemplo interessante ao desestabilizar (e nesse momento trazer à tona) as projeções do público sobre os papéis que serão interpretados por fóbico reais ou atores. A reação contida ou paralisada de um fóbico real diante de sua fobia, embora “autêntica”, pode ser desautorizada pelo espectador por seu descompasso em relação à projeção do espectador da imagem de um fóbico diante de sua fobia. No entanto, a dimensão da recepção foge do escopo desta pesquisa, que se concentra principalmente na negociação entre realizador e sujeito filmado.

infrator de classe baixa, diante da situação de estar sendo julgado, uma atitude vivaz ou eloquente. Além disso, essa imagem endossa o discurso estabelecido pelo filme à respeito do alheamento dos menores em relação ao “teatro da justiça”. Uma reação eloquente ou emocionada revelaria um tipo de conexão emocional com a situação que destoaria do retrato desses menores que o filme busca compor.

A precariedade das performances dos menores e a assimetria de poderes na situação do julgamento são apresentadas de maneira ainda mais clara na sétima audiência. O caso a ser julgado é de um menino que foi pego traficando cocaína. Depois de interrogar um policial que identifica o menino, a juíza questiona o próprio adolescente. A primeira informação chocante é de que ele não sabe a própria data de nascimento. Sabe só que tem 14 anos. A juíza pergunta se os traficantes não irão atrás dele para cobrar a droga que ele perdeu, e o garoto diz que não. A juíza diz – no tom de “lição de vida” – que, se ele estivesse em casa ou na escola, com certeza não teria sido pego entregando cocaína. E pergunta: “Valeu?” Sem entender direito a pergunta, mas querendo dar a resposta certa ele responde: “Valeu”. O defensor se apressa a dizer que ele não deve ter entendido e a juíza explica: “Valeu, ter ficado fora da escola etc.?”. Ele então dá a resposta “correta”, dentro da dramaturgia do ritual jurídico, que deveria revelar seu arrependimento e suas boas intenções: “Não valeu”. A linguagem é, portanto, apenas o indício mais visível do hiato que separa esses menores (e o universo social que eles representam) e a instituição da Justiça do Menor que – embora possa condenar e absolver – não tem qualquer efetividade no sentido de provocar uma alteração na vida desses adolescentes.

Dentro da perspectiva da reflexão de MacDougall sobre as formas como o material filmado luta para definir o controle dos sentidos produzidos pelo filme, me parece que, embora exista um coeficiente irreduzível de autonomia na performance do sujeito filmado, as marcas (maiores ou menores) que essa performance imprime na estrutura do filme dependem muito do nível de controle da enunciação em que o cineasta opera. Nesse sentido, ao eliminar da performance dos menores substitutos qualquer espaço de negociação e de subjetividade (já que é a realizadora quem define o que é dito, de que forma é dito e onde é dito), Maria Augusta consegue submeter esses desempenhos à estratégia discursiva construída pelo filme. As performances se inserem dentro uma moldura bastante rígida, sem que os menores desafiem as regras

impostas pela realizadora, o que poderia revelar de alguma forma a reposição, na realização do filme, das relações de poder retratado.

No entanto, se nos debruçarmos sobre a maneira como a juíza se relaciona com o filme, é nítida a mudança no que diz respeito a esse jogo de poder. Dentro do que Maria Augusta se propõe a fazer, a juíza e os demais operadores da lei também estariam sujeitos a essa moldura institucional. Assim como os menores, eles são filmados só nas situações de audiência, e não há espaço para a investigação de seu universo pessoal, de seu background etc. Entretanto, como veremos, o nível de controle dos sujeitos filmados sobre os sentidos produzidos pelo filme torna-se muito maior aqui. Isso se deve principalmente ao fato de que essa moldura jurídica na qual o filme se submete oferece condições e papéis desiguais para réus e autoridades.

Diferentemente dos adolescentes – que seguem um roteiro rígido de ações – a juíza Luciana Fiala tem liberdade para compor uma imagem de si. Com isso, a juíza se faz valer de seu papel central no ritual jurídico e de suas capacidades expressivas para dominar a cena. Assim, é estabelecido um claro conflito entre o papel que o filme parece querer impor a ela – de peça que faz parte de uma engrenagem jurídica e que existe somente nessa relação – e seu projeto de autorrepresentação, numa disputa em que a personagem acaba se sobressaindo por diversas razões.

A primeira delas é o fato de que a subjetividade e a visão de mundo de Luciana estão intrinsecamente ligadas a suas falas “jurídicas”, sendo impossível ao filme compor um retrato da personagem que não leve em conta uma outra camada – pessoal e subjetiva – de leitura sobre ela. Além disso, sua subjetividade não é apenas acessória ao sistema. Bem ao contrário, sua visão de mundo determina e catalisa os acontecimentos. Mais ainda, outro fator importante é que, diferentemente dos menores, Luciana não apenas decide como agir, mas também determina a duração de sua performance, impondo essa duração à forma final do filme. Isso porque, ao respeitar a duração das audiências, Maria Augusta respeita também o recorte temporal proposto por Luciana, que é quem define o início e o final das audiências, ao decretar “estão dispensados”. Finalmente, a performance de Luciana é aparentemente intensificada pela presença da câmera, beirando o histriônico. Ela é enfática, expansiva e extremamente assertiva em seu diálogo com os menores, além de dar voz

a um discurso que parece representar o senso comum. Se suas falas soam obscuras para os menores julgados, certamente se comunicam de modo bastante efetivo com o espectador. Assim, por essa soma de fatores, audiência após audiência, a juíza parece disputar com a Justiça do Menor o lugar de centro de gravidade do filme. À revelia de sua autora, a juíza ocupa a tela com sua personalidade, e vai se revelando uma personagem de múltiplas dimensões.

Vale a pena, nesse sentido, um olhar mais detido sobre o bloco que apresenta a terceira e a quarta audiências do filme, em que algumas especificidades da atuação de Luciana tornam-se nítidas. Após uma longa sequência de cotidiano, o filme apresenta a terceira audiência. Duas adolescentes que já foram mães estão sendo julgadas por uma tentativa de roubo de um turista austríaco. O que chama atenção aqui é a tensão que se estabelece entre as menores e a juíza, do ponto de vista moral. Quando questionadas sobre por que roubaram, as meninas dizem que têm filhos, que a situação estava difícil. A juíza diz que não há justificativa para roubar o que é dos outros, nem por filho, nem porque está sem serviço. “Está sem serviço, vai procurar”, ela diz. “Vocês são ladras, vocês são ladras?”. Depois de a promotora dizer que pelo uso da faca, que constitui grave ameaça, não é possível deixá-las em liberdade, a juíza dá uma nova bronca nas duas: “Isso é exemplo? Vocês deviam ter vergonha. Suas filhas estão agora sem vocês.” O promotor pede que a juíza considere que as instituições para onde elas poderiam ser enviadas não oferecem estrutura para que elas permaneçam com as crianças, ao que a juíza responde que, como representante do poder judiciário, não tem nada a ver com isso. Caberia ao executivo fornecer as condições às instituições, mas o que ela não pode é deixar de aplicar as medidas de reeducação.

O que se observa aqui é que Luciana se investe de um papel maternal – de quem educa e fornece parâmetros de conduta – chamando os adolescentes à responsabilidade, dando broncas e recomendações de fundo moral. Ela diz coisas como: não há justificativa para roubar, não se pode dar um mal exemplo para seu filho, você deve honrar a oportunidade que estamos dando, e assim por diante. O seu julgamento transcende a avaliação jurídica dos fatos e confere, como dito anteriormente, uma dimensão pessoal à personagem. Se é por isso que ela poderia ser



criticada, por extrapolar sua função jurídica, é por isso que ela gera atração<sup>50</sup>. Seu olhar representa o senso comum, a moralidade da sociedade, e ela toma para si a responsabilidade de orientar adolescentes que estariam de outra maneira – pelo menos é o que parece acreditar – sem um referencial de comportamento nítido. A atuação vigorosa da juíza é o centro da *mise-en-scène* jurídica, e ela parece absolutamente consciente disso. Assim, acaba por ser construída uma heroicização inevitável da personagem, muito ligada ao fardo de responsabilidade que ela carrega. É ela que, com os mesmos elementos que o espectador tem de informação sobre esses adolescentes – isto é, uma série de dados objetivos colocados no processo e algumas respostas lacônicas – tem de decidir sobre seus futuros. Apostar num resultado possível, ou previsível, para as vidas desses atores sociais.

Pensando sobre esse poder real que Luciana tem em relação à vida dos menores que julga, acredito que valha a pena ressaltar a dimensão performativa das falas que ela enuncia, retomando o conceito de enunciados “performativos” de Austin. Uma parte significativa do que ela diz produz mudanças efetivas no mundo ao seu redor: ela anuncia o início e o fim da sessão, condena ou absolve os réus etc. No entanto, essa performatividade do discurso de Luciana marca a sua atuação dentro do “teatro da justiça” – que precede o filme e ao qual a *mise-en-scène* do filme se sobrepõe – mas não se reflete na forma final do próprio filme. Assim, o enunciado do filme não é contaminado pelo caráter performativo da fala de Luciana. Como vimos acima, isso se deve principalmente ao fato de que é uma estética realista que marca a inscrição da performance de Luciana (bem como dos menores) no filme, sem problematizar o modo como ela acontece nem romper com o ideal de uma representação autêntica da realidade.

Sugerir uma cisão entre o desempenho de Luciana no filme e seu desempenho na audiência pode soar artificial à medida que, evidentemente, o acontecimento fílmico e

---

<sup>50</sup> Após o documentário, Luciana tornou-se uma celebridade instantânea e foi entrevistada por diversos veículos, impressos e televisivos. Ela chegou, inclusive, a ser convidada do programa de entrevistas de Marília Gabriela, no GNT. Evidentemente, todo o interesse em torno dela – e muito do interesse que o filme despertou – vem de sua performance. Merten comenta: “Para Maria Augusta, o que ela faz é humanizar a Justiça. A diretora talvez não conseguisse atingir seu objetivo se não tivesse a juíza Luciana Fiala julgando as audiências que ela filma”. Na mesma matéria, Merten cita Luciana que, questionada sobre um possível planejamento de suas ações diante da câmera, respondeu que nada do que disse no filme foi planejado: “Sou assim mesmo, e nem teria tempo, pois as audiências são muitas e não me permitem analisar os casos com antecedência”. (MERTEN, 2008)

o acontecimento jurídico se desenrolam simultaneamente, e Luciana constrói uma mesma forma de atuação que serve aos dois propósitos. No entanto, proponho essa diferenciação a partir da percepção que o desempenho de Luciana – embora seja o mesmo – tem resultados bastante diferentes num e noutro plano. Parece-me que o acontecimento jurídico que o filme registra se aproxima do conceito de “drama social”, na acepção de Richard Schechner. Nesse nível a performance de Luciana adquire uma dimensão ritual e se define como “eficácia”, uma vez que provoca mudanças no mundo sócio-histórico e redefine os status dos atores sociais envolvidos. Por outro lado, dentro do acontecimento fílmico, a performance de Luciana se aproxima do polo da teatralidade, pendendo para o “entretenimento”, que não implica numa mudança efetiva na sociedade.

Voltando ao filme e à análise da performance de Luciana, vamos à quarta audiência, em que a personagem da juíza ganha novos contornos. Trata-se de um caso de uma menina sem passagens anteriores e com uma estrutura familiar presente, que foi acusada de furto, mas recebe da promotora a possibilidade de remissão, ou seja, de ser perdoada. Deixando todos na audiência perplexos, a menina diz que não aceita a remissão e que prefere retornar à instituição a voltar para casa. O diálogo com a garota é conduzido pela promotora dessa vez. Depois de alguma insistência e confusão, a menina acaba aceitando a remissão e é dispensada. Assim que a menina sai, a juíza, que estava fora de sua cadeira, volta a seu lugar. Ela disse que ficou longe porque, se fosse ela, já teria revogado essa remissão. “Menina mimada”, ela diz, “Cheia de marra para quem está sendo beneficiada. Não tenho estômago para isso não”. Ao vermos pela primeira vez uma reação da juíza após a sentença, temos acesso a um residual de informação, que está fora da dramaturgia do julgamento, e que é revelador sobre ela. Aqui me parece que Maria Augusta flexibiliza levemente as regras do jogo, endossando – de forma consciente ou não – o projeto de autorrepresentação da juíza.

É interessante perceber que, embora estejam apresentadas de forma episódica, as audiências constroem, a partir de sua organização na estrutura do filme, um discurso com algum nível de coesão. Talvez pelo acúmulo gradual de informações sobre os personagens gerado pela sucessão desses pequenos episódios, acredito que o filme caminhe no sentido de se aproximar desses personagens e, em especial, da juíza. Logo

após a cena do dia da visita das mães ao Instituto Padre Severino, ponto de grande inflexão emocional, acompanhamos a quinta audiência, que é a mais longa do filme. Tudo fica um pouco mais à flor da pele, e a juíza, que parecia insensível a todos os lamentos e sempre assertiva em seu discurso moral, muda o tom.

Vemos a mesma sala e a mesma disposição espacial das audiências anteriores, com exceção do fato de que a promotora foi substituída por um promotor. A juíza pergunta para o menino se é verdade que ele esfaqueou o pai, enquanto este dormia. Diante da confirmação ela pergunta por quê. O menino responde que é porque o pai batia muito nele e na mãe, “chegava doidão”. A juíza questiona o menino sobre detalhes diversos da história – que, descobrimos, ao mesmo tempo que ela, ser um caso clássico de abuso e violência – mas dessa vez de maneira tranquila e delicada. A mãe é interrogada também e confirma todo o discurso do filho. A juíza diz ao menino que quer que ele saiba que vai lembrar disso que aconteceu para sempre, e que saber se ele devia ou não ter feito isso é uma reflexão que ela vai deixar para a consciência dele. É a primeira vez no filme em que ela não se sente capaz de emitir um juízo moral sobre o acontecido. Ela concede a liberdade provisória assistida, mas diz que não quer vê-lo em baile funk, fliperama etc. “Estamos entendidos?”

Num lapso de personalização do filme e numa leve flexibilização estrutural, a audiência seguinte também se refere a esse caso. Em nenhum momento anterior, o filme propôs uma continuidade do olhar em relação às histórias desses menores. Aqui, Maria Augusta não apenas nos permite entrar mais a fundo nesse caso, como gera uma ruptura de montagem, uma vez que o caso é agora analisado por outro juiz, outra promotora e outra defensora.

O juiz interroga o irmão do menino acusado, que é bastante evasivo e diz que, segundo seu irmão (o acusado), o pai batia, mas ele não ficava muito em casa e não sabe o que acontecia de fato. Diante da pergunta do juiz sobre como ele acha que o caso devia acabar, não responde. É curioso como nesse ponto o espectador talvez torça por uma resposta positiva do irmão (que acaba não acontecendo), que ajude a salvar o menino. O irmão é dispensado, e a promotora diz que considera que a motivação do menino não é suficiente para isentá-lo de pena, até porque a simbologia de matar o pai, que representa a figura de lei, é muito forte. Ela pede a internação. A

defensora diz que a medida de internação não vai resolver uma questão que é emocional e só vai expor o menino ao contato com menores que estão mesmo em conflito com a lei. O juiz decide que vai deixá-lo numa instituição durante a semana, que ele poderá ir para casa aos fins de semana e encerra a sessão. Quando o menino e a mãe saem, juiz, defensora e promotora falam sobre como foi difícil julgar aquele caso. O juiz acha que o menino estava apático e que certamente ainda não “caiu a ficha”<sup>51</sup>. Essa conversa sobre a dificuldade de julgar o caso e a constatação da impossibilidade de – através de qualquer recurso legal – restaurar a fissura causada pelo assassinato do próprio pai talvez indiquem o reconhecimento, por parte dos personagens/operadores da lei e do filme, do fracasso da tentativa de abarcar a complexidade dos sujeitos que observam.

Assim, na etapa final, alguns dos princípios estruturantes do filme vão sendo lentamente desestabilizados, ameaçando gradualmente a ilusão representacional sustentada até esse ponto. A câmera sai dos tribunais para as ruas, talvez na tentativa da realizadora de escapar da claustrofobia desse suposto espelho do real construído nas audiências, que está prestes a se esfacelar. Depois da sétima audiência (do diálogo “valeu”/ “não valeu”) o filme apresenta uma sequência de cenas cotidianas filmadas na casa dos meninos e meninas que atuaram no filme. Não sabemos ao certo se esses meninos representam a si ou aos personagens. Não estamos vendo os “menores substitutos”. Ou estamos? A ambiguidade sobre o caráter dessas imagens permanece aqui como recurso discursivo. Em certa medida, é interessante pensar sobre a forma como essa ambiguidade dialoga com a ambiguidade inerente à condição do ator social durante a performance social, ao representar um personagem, conforme apontada por Schechner: ele torna-se “não-ele” e simultaneamente “não não-ele”, em situação da qual deve estar consciente.<sup>52</sup>

Nessa sequência de imagens cotidianas, vemos o menino que interpretou o menor infrator nessa última audiência jogando cartas na rua e, em seguida, entrando num barraco onde brinca com duas crianças, enquanto a mãe tira piolho de uma terceira.

---

<sup>51</sup> Dentro da lógica representacional proposta pelo filme, o comentário do juiz sobre a apatia do menino nos leva imediatamente a lembrar o menor substituto, que representou a cena, num movimento automático que revela o quanto o dispositivo do filme é naturalizado ao longo de sua duração.

<sup>52</sup> Ver SILVA, 2005.

Sobre essas imagens entram os GCs: 230 – tráfico/Fugiu do Criad/Dois semanas depois foi morto com três tiros nas costas. Imagens do menino que interpretou o garoto que matou o pai empinando pipa. Entra GC: 251 – homicídio/Não frequenta o Criad nem vai à escola. A menina que representou uma das duas que roubaram o turista estrangeiro está sentada numa cama amamentando um bebê grande. Entra GC: 62 – roubo/Fugiu do Criad/Mora com a mãe e com o filho. A outra adolescente que representou uma das acusadas do roubo do turista está sentada num ônibus. Entra GC: 55 – roubo/Fugiu do Criad. A menina que interpretou a menor que não queria aceitar a remissão está fumando encostada a um muro. Entra GC: 40 – furto/Estuda e mora com a mãe. O menino que representou o menor que roubou a bicicleta, está polindo um carro. GC: 184 – roubo/ Fugiu do Criad. Finalmente, o intérprete do garoto que segurou o revólver está sentado em uma cela, com um uniforme em que se lê JLA. Entra GC: 142 – Roubo com arma/Cumprimento na escola JLA, a Mansão. Um plano de meninos olhando para fora de uma janela com tela de proteção marca o fim da sequência e antecede a última audiência, que, em termos estruturais, parece estar fora da lógica da narrativa.

Esses planos dos menores substitutos que representaram os infratores reais (e os letreiros que mostram o que aconteceu com eles após o julgamento) funcionam como uma indicação do futuro/ passado dos personagens. Isso tem o curioso efeito de criar um desfecho dramático para os personagens, num recurso semelhante ao que vemos em certas biografias cinematográficas sobre personalidades reais que trazem uma cartela no final explicando o que aconteceu depois do fim do filme. Na maior parte das vezes essas cartelas endossam o desfecho que o filme propõe. Dão uma chancela de autenticidade ao futuro anunciado pela narrativa. Nesse caso, o desfecho dá uma resposta definitiva às sentenças recebidas, no que parece ser uma recusa da transitoriedade dos personagens.

A dimensão transitória dos personagens no documentário foi abordada por David MacDougall em *The Fate of the Cinema Subject*. Se nos filmes de ficção, os personagens parecem escorregar em direção ao passado, ele diz que no documentário os sujeitos filmados, perturbadoramente, escorregam em direção ao futuro. Embora os filmes deem movimento e transitoriedade para a fotografia, eles nunca puderam resolver a transitoriedade mais profunda dos sujeitos escapando do trabalho. Mesmo

enquanto estão sendo filmados, os personagens estão em transição, se movendo em direção a um futuro que o filme não consegue conter. Mais adiante, ao comentar o uso do *freeze-frame* em alguns filmes, ele afirma que a imagem congelada reproduz em miniatura uma suspensão maior que o filme como um todo impõe a seus objetos. Assim, é como se a duração do filme criasse um grande *freeze-frame*.

MacDougall chama atenção também para o processo inevitável de redução do sujeito filmado que se dá nesse congelamento da vida realizado pelo filme. Dos complexos elementos de personalidade do sujeito filmado, só alguns foram registrados na filmagem e desses, poucos sobrevivem no filme pronto. Nesse sentido, “ao congelar a vida, todo filme ofende em algum grau a complexidade das pessoas e do destino que as aguarda”<sup>53</sup>. Toda a transitoriedade e indeterminação da pessoa real é forçosamente transformada em uma persona fílmica estratificada, num processo de simplificação. Ainda que o cineasta procure sugerir uma indeterminação, em vez de fixar personagem, inevitavelmente a finalidade do filme se opõe a ele. Na montagem, o impulso em direção à clareza e à coerência se opõe a um desejo em direção a indeterminação e ao inesperado.

Em *Juízo*, os personagens que o filme retrata também escapam em direção a um futuro incerto assim que saem da audiência, e de nenhuma forma podemos imaginar que a vida deles a partir daí vai seguir qualquer tipo de sentido linear. No entanto, os textos na tela apresentam uma instantâneo de futuro congelado, resumindo aquelas vidas após o julgamento a um ou dois acontecimentos e criando um efeito de qualificação *a posteriori* das sentenças. O menino que recebeu a chance de frequentar o Criação não honrou sua chance e morreu; a “mimada” que quase abriu mão da remissão de fato merecia o perdão etc. A audiência é um momento de suspensão do tempo, em que uma lógica própria e inerente ao evento determina as interações entre os atores sociais e seu resultado. No curso do tempo e da vida, esse julgamento ganha outros significados. Enquanto na audiência, o espectador e a juíza estão em posição análoga – tentando avaliar a performance do depoente em termos sua autenticidade e sinceridade – no filme os espectadores têm uma vantagem. Eles podem ver no futuro o resultado de suas ações.

---

<sup>53</sup> MACDOUGALL, 1998, p. 36 (tradução minha).

Após essa sequência de desfecho, o filme nos leva de volta a uma audiência, colocando a engrenagem jurídica novamente em funcionamento e, num movimento cíclico, materializando o círculo vicioso em que o sistema está inserido. Não há o contraplano encenado, e toda a sequência é montada a partir do plano geral em que o menino é visto de costas. Em alguns momentos ele mexe a cabeça e acaba revelando seu rosto, e ao longo da cena descobrimos que ele já não é menor de idade. O clima é de incerteza. A juíza, o promotor e o defensor tentam entender o processo. A princípio parece se tratar de um caso de um garoto que fugiu do Instituto Padre Severino e que acabou sendo encontrado na rua. Ao longo da situação, no entanto, os personagens vão se dando conta de que o garoto havia fugido da internação – de maneira surreal, através de um buraco – justamente após a audiência em que havia recebido a liberdade assistida. Ele explica que fugiu porque não sabia o que era liberdade assistida. Juíza e promotora não acreditam, dão risada do absurdo da situação e decidem liberá-lo. A juíza diz que ele precisa prestar atenção porque, a partir daquele momento, qualquer coisa que ele fizesse o levaria para a vara criminal. Desta forma, ela nos lembra que esse garoto é a síntese de toda a impossibilidade desses jovens de participar, em pé de igualdade, da dinâmica do poder judiciário e do movimento cíclico que arremessa esses jovens repetidamente de volta ao sistema.

### Capítulo 03| *Serras da Desordem*: o passado reinventado no fio da narrativa

Embora utilizem diferentes estratégias, os dois filmes analisados nos capítulos anteriores – *Entreatos* e *Juízo* – têm em comum o compromisso com uma representação realista de seus referentes. Em *Entreatos*, João Moreira Salles busca compor um retrato de Lula em que as noções de verdade e sinceridade são balizas importantes, ainda que o diretor acolha o “teatro” proposto pelo personagem. Não se trata da busca de transparência ou da negação da dimensão teatral na performance de Lula, mas do objetivo de documentar uma realidade anterior ao filme. Da mesma forma, em *Juízo*, Maria Augusta Ramos tem como principal objetivo – apesar do uso da reencenação – a busca de uma marca indicial que legitime o filme. Assim, a autora se apoia na atuação representacional como mecanismo de garantia de autenticidade. Em ambos os filmes, a performance dos sujeitos filmados se constrói a partir da noção de “agir naturalmente”. Nos dois casos, uma vez que os personagens buscam manter seus comportamentos habituais, uma dúvida possível seria: estão os personagens atuando ou simplesmente sendo eles mesmos? Como vimos nos capítulos anteriores, essas duas instâncias não se opõem necessariamente, tendo em vista que mesmo o agir natural, na lógica representacional, exige a performance da não consciência da câmera.

O objeto de análise deste terceiro capítulo, *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2003), se constrói em outras bases, provocando uma mudança radical de registro em relação aos trabalhos analisados até aqui. Enquanto *Entreatos* e *Juízo* podem ser de maneira inequívoca classificados como documentários, *Serras* não busca a legitimidade do documento. Ao contrário, ele se apresenta como uma obra que desafia as classificações de gênero, localizando-se entre a ficção e o documentário e se aproximando da noção de ensaio cinematográfico.

Tonacci declarou em diversas ocasiões que, embora o filme se construa a partir da história de vida de um personagem real, trata-se de uma obra inteiramente ficcional<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Duas entrevistas em que ele faz declarações nesse sentido foram publicadas na Revista da IEB e no livro *Serras da Desordem* organizado por Daniel Caetano. Ver ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007 e CAETANO, 2008.



Assim, seu objetivo declarado com *Serras* não foi documentar a história de Carapiru, e sim compor uma obra de ficção, inspirada em seus próprios anseios. Segundo Tonacci o filme “nasce de uma coisa minha, interna, de um sentimento de perda meu. O acaso faz com que o ator dessa história exista na realidade – e esse ator é o Carapiru, o personagem”<sup>2</sup>. Ao mesmo tempo, apesar das declarações do diretor, é impossível não pensar sobre o filme também em sua dimensão documental, evidenciada pelas inevitáveis marcas de real produzidas pelas atuações de Carapiru e dos demais personagens e pelo discurso que o filme produz em torno da realidade vivida pelos Guajá e, de modo indireto, da questão indígena no Brasil. Além disso, embora não reivindique para si o status de documentário, o filme dialoga em toda sua duração com diversas tradições documentárias – do documentário clássico ao de entrevistas, passando pelo docudrama e pelo documentário performativo.

Nesse sentido, a narrativa híbrida proposta por Tonacci se reflete numa nítida mudança – em relação aos filmes analisados até aqui – na maneira como os personagens se constroem e como o filme se relaciona com a questão da performance dos sujeitos filmados. Embora em *Juízo* a encenação deliberada já fosse requisitada pela diretora a atores sociais que não representavam a si mesmos, para Maria Augusta o que estava em jogo era reproduzir da maneira mais fiel possível um suposto comportamento habitual dos personagens, criando um sentido de espelhamento da realidade retratada. Já em *Serras*, o próprio ponto de partida dessas performances é outro, uma vez que Tonacci solicita aos sujeitos filmados que deem vida à ficção imaginada por ele, a partir de suas histórias reais, sem, no entanto, se prender à busca de uma representação realista<sup>3</sup>. Desta forma, diferentemente do conflito que por vezes

---

<sup>2</sup> ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 252.

<sup>3</sup> Não pretendo aqui problematizar o conceito de realismo, e o uso da expressão “representação realista” se refere à tentativa de ilustrar a realidade de forma fiel e de criar de um mundo ficcional marcado pela coerência interna. No entanto, é importante não perder de vista que o conceito de realismo foi alvo de diferentes debates ao longo da história do cinema. Em *Introdução à Teoria do Cinema*, Robert Stam destaca dois momentos específicos. O primeiro, nas décadas que seguiram o advento do som, se caracteriza pelas tensões entre “os teóricos ‘formativos’, que acreditavam que a especificidade artística do cinema localizava-se em suas diferenças radicais para com a realidade, e os ‘realistas’, que entendiam que sua especificidade artística (bem como sua *raison d’être* social) era a de oferecer representações confiáveis da vida cotidiana” (STAM, 2003, pg. 91). Entre os teóricos alinhados ao realismo citados por Stam estão Cesare Zavattini, André Bazin e Sigfried Kracauer. Segundo Stam, Bazin postulou uma “espécie de progresso triunfal do realismo cinematográfico, não muito diferente de uma versão condensada da descrição de Auerbach de uma literatura ocidental cada vez mais verossímil.” (STAM, 2003, p. 94). Stam afirma ainda que, para Bazin, o realismo tem menos a ver com a adequação mimética literal entre a representação filmica e o “mundo lá fora” que com “a honestidade do testemunho da *mise-en-scène*” (STAM, 2003, p. 95). No capítulo “O texto realista

se estabelece entre a proposta do cinema direto – referência nítida dos dois primeiros filmes – e a noção de performance, em *Serras*, a condição de ator não é de nenhuma maneira problemática ou conflituosa em relação ao projeto do filme. Ao contrário, é sua premissa inicial. Carapiru é ator de si mesmo, e sua relação com o filme se estabelece a partir disso: ele é contratado para atuar, dentro do dispositivo de *mise-en-scène* por Tonacci<sup>4</sup>.

Assim, este capítulo buscará identificar, em *Serras da Desordem* os múltiplos elementos mobilizados na construção de seus personagens e as diversas modalidades de performance dos sujeitos filmados trabalhadas pelo filme: a reencenação – em seus diferentes registros –, a observação cotidiana e os procedimentos participativos como a entrevista. Como veremos, essas diferentes modalidades implicam em variadas formas de relação dos sujeitos filmados com a câmera e com as estratégias enunciativas do filme.

Assim, pretendo investigar de que forma a performance do sujeito filmado é incorporada ao filme, considerando-se que esse projeto não solicita a legitimação da representação que cria como autêntica ou verdadeira. A busca do verossímil e da coerência na construção dos personagens se faz presente em *Serras*, mas numa chave bastante diferente dos filmes anteriores. Ao mesmo tempo, embora o filme e a composição dos personagens dependam em larga medida do desempenho dos sujeitos filmados, que são convidados em alguns momentos a contribuir criativamente nesse

---

clássico”, Stam aborda a crítica ao texto realista do cinema clássico feita por cineastas do final da década de 1960. Ele afirma: “O realismo tradicional, baseado numa narrativa unificada e coerente foi visto como obscurecedor das contradições, projetando uma unidade mítica ilusória. O texto modernista, em contraste trazia a primeiro plano a contradição e permitia ao que era silenciado manifestar-se” (STAM, 2003, p.164). Stam define o realismo como um conceito culturalmente relativo e arbitrário. Ele afirma: “Várias gerações de espectadores, por exemplo, consideram o filme preto-e-branco mais ‘realista’ que o filme colorido, embora a realidade em si seja colorida. Também é possível falar não de realismo, mas de mimese (imitação) num sentido lato: as formas como os textos imitam outros textos, como os atores imitam o comportamento de protótipos...”. (STAM, 2003, p.165). Stam aponta que o termo realismo também remete aos debates sobre o “cinema clássico”, que era “transparente no sentido de que buscava apagar todos os traços do ‘trabalho do filme’ fazendo-se passar por natural”. (STAM, 2003. p. 166) Finalmente Stam cita os “efeitos de realidade”, conforme definidos por Barthes, que seriam “a orquestração artística de detalhes aparentemente não essenciais como garantias de autenticidade” (STAM, 2003. p. 166)

<sup>4</sup> Tonacci afirma: “*Serras da Desordem* é uma ficção, é um longa com atores, onde circunstancialmente os atores e a história são indígenas. Então houve contrato, pagamento e tudo o mais”. (ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 251).

processo<sup>5</sup>, veremos que a abertura do filme à intencionalidade desses sujeitos – isto é, a suas expectativas em relação ao filme e aos personagens de si mesmos – é de maneira geral reduzida, e a voz autoral se impõe sobre todas as outras, assumindo clara (e explicitamente) o controle da voz do texto.

Finalmente, retomando o embate entre o projeto de atuação dos sujeitos filmados e as estratégias enunciativas do filme, o capítulo vai se debruçar sobre os dois principais atores do filme: Carapiru e Sydney Possuelo. *Serras* tem na atuação de Carapiru seu maior trunfo, uma vez que ela sintetiza o trânsito entre ficção e documentário operado pelo filme e problematiza a questão do controle sobre texto, já que parece desinteressado em relação ao resultado dessa atuação. Sydney Possuelo, por sua vez, como veremos, tem uma ideia bastante clara sobre como gostaria de ser retratado e se utiliza de suas ferramentas expressivas para tentar controlar a imagem que o filme produz de si.

### **Tonacci, os índios e as condições de produção**

O principal eixo narrativo de *Serras* é a reencenação da história de Carapiru através da participação das pessoas reais que viveram esses acontecimentos. No entanto, a opção de Tonacci pelo uso da reencenação não foi apenas uma escolha narrativa e estética, mas também um caminho de viabilização do projeto do filme, encontrado após uma série de outras tentativas. Nesse sentido, me parece pertinente retomar brevemente o percurso de desenvolvimento e realização do filme, uma vez que – embora em outras circunstâncias as motivações do diretor possam ser de pouca relevância para a análise do resultado final do filme – no caso específico de *Serras*, as intenções de Tonacci parecem se refletir de maneira significativa no que vemos na tela.

---

<sup>5</sup> A participação de Sidney Possuelo na construção de seu personagem, por exemplo, se deu a partir do momento da roteirização. Tonacci fala na entrevista para Daniel Caetano sobre a preparação feita com Sidney e Wellington antes de filmar e sobre as contingências do processo: “Então, com o roteiro já pronto, sentei com o Sydney umas duas ou três vezes, repassando o roteiro inteiro. Mas isso antes de ele virar o filme que é hoje, porque quando a gente vai filmar o roteiro muda, a realidade muda – teve o acidente do Carapiru, que interrompeu as filmagens, retomadas depois de seis meses... Então essa fase pré-filmagem foi bastante trabalhada mesmo, o Wellington veio, ficou aqui uma semana, e a gente fica sentado todos os dias na mesa discutindo cena a cena, discutindo o que era verossímil, o que era fato e o que não era, como interpretar as coisas...”. (CAETANO, 2008, p. 120)

Tonacci conta que o projeto do filme nasceu de uma conversa entre ele e o sertanista Sydney Possuelo em 1993. Possuelo tinha vontade de escrever um livro sobre suas experiências profissionais e pediu a ajuda de Tonacci, que começou a gravar o áudio dessas histórias. Entre as coisas que Possuelo contou estava a história de Carapiru, um índio Awá-Guajá que escapou de um ataque de grileiros em 1978 que dizimou toda sua tribo. Ou pelo menos era isso que acreditava ter acontecido. Ele perambulou sozinho pelo interior do país durante dez anos, até ser encontrado por (ou encontrar) uma pequena comunidade do interior da Bahia. Após ser acolhido pelos moradores do vilarejo, Carapiru é descoberto pela Funai, que envia Possuelo a Bahia, com a missão de levar o índio a Brasília. Uma vez em Brasília, Carapiru se hospeda na casa do sertanista. Sua origem continuava um mistério, já que ele só falava um tupi arcaico que não era dominado por Possuelo e sua equipe. Assim, um intérprete Guajá é chamado para se comunicar com o índio encontrado e descobrir sua origem. Ao se comunicarem, Carapiru e o intérprete descobrem ser o pai e o filho, que ambos acreditavam estar mortos.

A história de Carapiru tocou Tonacci profundamente. O diretor costuma, em entrevistas, associar esse interesse pela história do índio a seu momento de vida na ocasião: ele vivia uma separação e temia o afastamento de seu filho, que tinha nove anos na época. Além disso, a escolha de contar a história de um índio dialogava com a experiência bastante particular que Tonacci teve, no final dos anos 1970 e início da década de 1980, de contato e produção audiovisual com índios<sup>6</sup>. Os personagens indígenas não eram uma novidade para o diretor.

Tonacci afirma que o surgimento do vídeo portátil na década de 1960 trouxe a possibilidade do “outro poder participar de sua própria imagem, produzir a sua própria imagem”<sup>7</sup>. A autorrepresentação e a tecnologia de produção de imagem eram questões que intrigavam o diretor. Ele se perguntava “como seria o olhar de quem nunca viveu numa civilização deste tipo, que cria a memória como uma forma de

---

<sup>6</sup> Segundo afirmação de Tonacci em entrevista: “Essa história me pega, porque ela tem esse lado de perda e ao mesmo tempo de esperança de algo melhor no futuro. Então foram essas duas coisas: primeiro, a questão do índio isolado, uma série de coisas que me levaram a olhá-lo como uma pessoa interessante; e por outro lado porque eu identifiquei um pouquinho essa pessoa aqui dentro de mim, eu conhecia um pouco desse sentimento que esse homem poderia ter”. (Ver CAETANO, 2008, p. 111.)

<sup>7</sup> ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 243.

poder, que usa a câmera como um instrumento de fixação de imagens”<sup>8</sup>. Desenvolvendo sua prática a partir desse questionamento, em *Conversas do Maranhão* (1977) Tonacci experimenta colocar a câmera na mão dos índios. O documentário (ou “documento”, como Tonacci prefere chamar<sup>9</sup>) registrava as reivindicações dos índios Canela no Maranhão, num momento de demarcação de terras marcado por conflitos fundiários. A ideia de Tonacci era “utilizar o vídeo portátil como instrumento que poderia ser eventualmente deles”<sup>10</sup>.

Num trabalho posterior, realizado entre 1980 e 1982, Tonacci acompanha Sydney Possuelo (é aí que se inicia a relação dos dois) nas expedições que tinham como objetivo fazer os primeiros contatos com os índios Arara, no Pará. Dentro da sua investigação sobre o olhar de um outro que desconhece o processo de produção de imagem, Tonacci vê esse momento como uma grande oportunidade. Ele diz que na época pensou consigo mesmo: “É a minha chance de conhecer esse olhar que pode eventualmente ficar atrás da câmera e mostrar-me como vê, o que é essa primeira interferência”. O resultado disso foi a série *Os Arara*, realizada em parceria com a TV Bandeirantes<sup>11</sup>.

Depois de *Os Arara*, Tonacci ainda teve algumas experiências pontuais com comunidades indígenas: recebeu duas bolsas da Fundação Guggenheim para finalizar o trabalho com os Arara e para documentar experiências de usos de imagem por comunidades indígenas norte-americanas, da América Central e em alguns países da América do Sul; fez um trabalho com Guaranis, entre outras coisas<sup>12</sup>. Mas o primeiro

---

<sup>8</sup> Idem ibidem.

<sup>9</sup> Na época do lançamento, Segundo Tonacci, o termo que estava no cartaz era “documento”. Ele explica: “Um documento filmado... Porque era como se eles tivessem mandando um papel escrito, ou uma voz falada no recado, era um documento...” ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 255.

<sup>10</sup> ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 242.

<sup>11</sup> O material captado por Tonacci gerou dois documentários. Haveria uma terceira parte que nunca foi editada nem assistida pelos índios. Os dois episódios são, de acordo com a avaliação do realizador, bastante lineares e foram narrados por Possuelo em tom confessional. Apesar de contar com o apoio da TV Bandeirantes, o filme foi captado em diversos suportes (U-matic, Beta, 16mm, Super 8), “nas condições que deu”. Isso porque, Segundo Tonacci, o apoio real da rede de TV se deu só no início do projeto, já que eles tinham a expectativa de um processo de realização ágil, e ele levou mais de dois anos no processo de captação. “Montei dois programas, e detestaram, não tinha índio. Mas eu fiquei por lá e só aí consegui filmar o contato com eles, só depois”, conta. CAETANO, 2008, p. 103

<sup>12</sup> Ao longo das experiências que teve com índios, Tonacci conheceu Gilberto Azanha e Vicent Carelli, e esse encontro tem um papel fundamental na criação do projeto “Vídeo Nas Aldeias”. Carelli e Tonacci discutem bastante a criação de um projeto de comunicação intertribal por meio do vídeo. Embora a ideia não tenha ido adiante, ela foi inspiradora para a criação, em 1987, do projeto “Vídeo

trabalho autoral dele que retoma a questão indígena é *Serras da Desordem*. Ele afirma: “(*Serras*) foi o primeiro trabalho desde então que fiz por interesse próprio, político, humanista. Nesse eu já faço a minha leitura: a visão de que nem mesmo a história dele lhe pertence mais, já faz parte de uma narrativa mais ampla, historicista, pessoal, nossa – e não escondo isso, declaro”<sup>13</sup>. Se em *Conversas do Maranhão*, a tentativa era de dar voz ao índio, ajudá-los a mostrar o que lhes era significativo, em *Serras* o interesse de Tonacci era de afirmar sua própria voz autoral. Como ele mesmo diz: “no *Serras* sou eu, é de nós que falo”<sup>14</sup>.

Assim, inicialmente, o projeto do filme era realizar uma ficção com atores profissionais e não um documentário de caráter etnográfico. Tonacci trabalhou durante algum tempo na pesquisa para esse roteiro. Com o auxílio de uma bolsa da Fundação Vitae, refez o trajeto de Carapiru, filmando entrevistas com os personagens em vídeo – material que foi posteriormente aproveitado no filme – e compôs o que ele chama de um “roteirão” ficcional. Depois de alguns anos sem conseguir captar recursos para esse roteiro, pensou em transformar o projeto num documentário tradicional, com as informações que já tinha disponíveis. No entanto, essa solução também parecia insatisfatória porque, segundo ele: “esse documentário não correspondia àquela sensação de uma história que era minha. Era minha tristeza que eu queria que estivesse lá”<sup>15</sup>. Ele faz ainda uma tentativa de transpor a história de Carapiru para um ambiente urbano e ter o ator Paulo César Pereio interpretando o protagonista. Finalmente, Tonacci opta por um terceiro caminho: a realização de uma ficção que fosse feita pelos próprios sujeitos reais. Com isso, o filme se barateou bastante e foi viabilizado.

Tonacci consultou Possuelo e Carapiru, que toparam a iniciativa. O realizador conta que, embora não visse muito propósito em contar sua própria história<sup>16</sup>, Carapiru

---

nas Aldeias” por Carelli, que altera a produção de filmes sobre índios e pelos índios. Ver ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 242.

<sup>13</sup> CAETANO, 2008, p. 104.

<sup>14</sup> Idem, p. 105.

<sup>15</sup> ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 253.

<sup>16</sup> Tonacci, em entrevista, comenta como a produção de imagens não é um gesto cultural dos índios Arara e relaciona essa ideia ao desinteresse de Carapiru em contar a própria história: “A cultura desse índio que citei, por exemplo, nunca produziu nada que fosse tecnologicamente ligado a um método de produção de imagens – e nem sei se eles tem tradição de contar histórias pessoais, os Arara, no caso. São passagens, contar não importa. Talvez não arquivem o passar de suas experiências como um

aceitou o seu interesse e gostou da ideia de reencontrar as pessoas que conheceu naquela ocasião, sob a condição de que Tonacci o levasse de volta para sua tribo depois. Como veremos mais adiante, o engajamento de Carapiru não passa por nenhuma aparente expectativa de controle do personagem de si que seria criado pela narrativa, enquanto Possuelo, ao contrário, tinha uma imagem de si e de sua trajetória – a jornada do herói – bastante clara desde o início do projeto. Assim, Tonacci parte para a realização das reencenações.

### **Reencenação e ensaio**

Embora as cenas reencenadas de *Serras da Desordem* sejam um dos eixos centrais da narrativa, elas não são a forma exclusiva de agenciamento do filme. Mais do que isso, o que podemos observar é que a performance dos sujeitos filmados se apresenta como mais um entre os muitos materiais de expressão manipulados por Tonacci no processo de construção da história que quer contar.

Desta forma, acredito que a reflexão sobre a *ficcionalização*<sup>17</sup> do passado em *Serras* possa ser colocada em dois eixos centrais. O primeiro é justamente o olhar sobre as diversas formas através das quais essas cenas são incorporadas pela narrativa de Tonacci. Nesse sentido, a chave central de leitura me parece ser a conexão entre o filme e o ensaio, entendido aqui como forma que se caracteriza pelo processual, pela dimensão de reflexividade, pelo inacabado e pelo tênue equilíbrio entre ficção e documentário. Como veremos em mais detalhe à frente, esse caráter ensaístico do filme se reflete, a meu ver, não apenas na maneira como essas reencenações são inseridas no filme, mas nos próprios mecanismos de construção dessas cenas *ficcionalizadas*. Num segundo eixo de análise, as reencenações podem ser

---

acúmulo de si, uma autoimagem. Carapiru me disse isso, que não tem por que contar a vida dele: ‘Isso é a minha vida, aconteceu comigo, não tem a ver com os outros. Não tem porque ficar contando. Eu só estou contando porque você está me pedindo’ (CAETANO, 2008, p. 102).

<sup>17</sup> O uso de “ficcionalização” aqui corresponde, num primeiro nível, ao seu sentido mais imediato, de apresentar algo na forma de ficção. Na versão online dicionário Caldas Aulete, a definição do termo é: “sf 1. Ação ou resultado de ficcionar, de apresentar ou abordar como ficção: a ficcionalização da história de um povo”. Numa conceituação mais aprofundada, o termo remete ao modo de leitura “ficcionalizante”, noção criada por Roger Odin, como explorado na nota 1 da Introdução deste trabalho. A leitura ficcionalizante se constituiria, principalmente, pela recusa do leitor de construir um “eu-origem”. O modo ficcionalizante se apoiaria em dois processos principais a narração, e a fictivização que, por sua vez, pressupõe que o narrador se constitua como um enunciador fictício. (Ver ODIN, 1984, p. 263-277; ODIN, 2005, p. 34)

investigadas a partir da forma como são operacionalizadas, tanto do ponto de vista da *mise-en-scène* proposta por Tonacci, quanto do ponto de vista da performance dos personagens que delas participam.

Num primeiro momento, gostaria de me deter um pouco sobre as conexões entre as reencenações e o caráter ensaístico do filme. Como observado anteriormente, o filme se constrói a partir de diversas camadas narrativas, combinando uma série de materiais visuais – em diferentes suportes e com diferentes texturas – que se articulam de maneira aparentemente não hierarquizada: o teatro da reencenação, a câmera documentária observacional, os depoimentos e o material de arquivo na forma de colagem<sup>18</sup>. Os materiais se sucedem na condução de uma narrativa que é criada a partir desta articulação, sem jamais abandonar o compromisso de contar a história de Carapiru. Assim, cada nova informação no desenvolvimento do enredo pode surgir em diferentes formas – pela encenação, pela colagem, pelo depoimento ou pela narração do arquivo. Ao mesmo tempo, existem superposições e lacunas – informações que se repetem, ou que não se apresentam – sendo a principal delas o mistério sobre os anos de isolamento de Carapiru que o filme não se propõe a responder. A narração se dá, assim, sempre de maneira imperfeita e frágil.

Nesse sentido, as reencenações em *Serras* refletem o caráter instável do filme como um todo, se apresentando, ao longo dele, em diferentes nuances e registros mais ou menos realistas dependendo do momento. De maneira geral, o que parece comum a essas diversas reencenações é que elas atuam mais no sentido de problematizar a representação do passado, do que de buscar ilustrá-lo, num movimento que reflete a dimensão ensaística do filme. As cenas reencenadas não se limitam a ilustrar o passado, assim como o filme parece desejar mais do que contar a história de Carapiru. Em *Serras* constrói-se um discurso que vai além da dimensão pessoal da história de seus personagens, em que a questão do índio – e toda a problemática do contato, da dominação e da preservação cultural – é bastante presente. E onde mesmo a temática indígena parece estar subordinada a outra, mais universal, que é a da solidão e da incomunicabilidade de um personagem que, como Tonacci diz, vem a ser índio

---

<sup>18</sup> No filme, imagens da etapa de pesquisa do projeto, quando Tonacci viajou com uma câmera de vídeo entrevistando os personagens, também estão presentes. São dessa fase, por exemplo, a entrevista final de Carapiru e a entrevista de Luiz Ayres e sua mulher, quando eles mostram a foto.



“circunstancialmente”<sup>19</sup>, mas poderia ser um estrangeiro em sua própria cultura, fosse ela qual fosse.

Assim, tanto em termos formais quanto pela articulação de seus temas e conteúdos, a narrativa construída por *Serras* se aproxima do ensaio. Partindo dessa aproximação, gostaria de investigar as implicações desse caráter ensaístico no status das reencenações no filme. Um primeiro ponto a ser notado é que as reencenações em “*Serras*” não se apresentam como núcleos nitidamente separados do restante do filme. Até porque, como veremos adiante, a ficção no filme é, em diversos momentos, construída na montagem e não na situação de filmagem, sendo assim bastante frágil o limite entre o que seria a vivência cotidiana dos personagens e a atuação deliberada.

*Serras* se instala, assim, numa zona de indeterminação entre a ficção e a não ficção que, em vez de ser dissimulada para enganar o espectador, é inteiramente assumida, trabalhada e refletida pelo filme. José Moure afirma, num artigo em que busca definir o ensaio cinematográfico, que o ensaio não pode por definição ser realista ou verossímil, uma vez que se situa justamente num espaço onde o realismo é apenas um elemento entre vários que compõe uma estratégia discursiva. O trabalho fílmico no ensaio se produziria não a partir de uma realidade dada, mas de materiais sonoros e visuais cuja estruturação deixaria visíveis traços de um processo de pensamento<sup>20</sup>. Trata-se de uma proposição bastante pertinente para pensar sobre *Serras da Desordem*

---

<sup>19</sup> Como comenta Clarice Cohn em artigo sobre o filme: “Tonacci não tem nisso um problema: além de sua motivação pessoal, diz que fez uma história para a gente – não para os índios – que fala de um homem que vem a ser índio circunstancialmente. É uma história de estranhamento do mundo, e esse estranhamento é potencializado pelo olhar indígena”. (COHN, 2008, p. 53)

<sup>20</sup> No artigo “Essai de Définition de l’Essai au Cinéma”, José Moure traça um percurso histórico do pensamento sobre o ensaio cinematográfico e, entre os pontos que levanta, é justamente o ensaio como forma que mistura ficção e não ficção. Ao mesmo tempo, acredita que ensaio e documentário sejam parentes próximos, uma vez que ambos são gêneros de não ficção que refletem sobre a realidade. Quando fala em temas de não ficção, Moure se refere a definição de Noel Burch, que os divide em duas formas: a forma “ritual” e a forma “meditação”. Burch identifica o ensaio com a forma “meditação” e acredita que o tipo de reflexão que essa forma faz sobre a realidade pode ser sintetizado por Godard. Ele afirma: “Godard é, muitas vezes, um ensaísta, ou melhor, um jornalista, em um sentido totalmente novo que, a nosso ver, só se justifica plenamente no cinema. Pouco importam em seus filmes, as ideias reais, na medida em que elas são flagrantemente contestáveis. O que conta é a maneira como essas ideias desfilam diante de nós, é o espetáculo insubstituível que elas nos oferecem, e não as ideias em si”. (Ver MOURE, 2004; BURCH, *Práxis do Cinema*, p. 192). Moure se alinha a diversos autores apontam para esse território de indeterminação entre ficção e não ficção como sendo bastante característico do filme ensaio. Christa Blümlinger, por exemplo, em “Lire entre les images”, faz um apanhado histórico da questão do filme ensaio e afirma que a passagem ao relativo, característica do ensaio, é a marca de uma conciliação entre a ficção pura e o documentário puro. (Ver BLÜMLINGER, 2004, p. 51)

que articula realismo e encenação ficcional como elementos de sua estratégia discursiva, num movimento que, ao desnaturalizar a narrativa, explicita sua dimensão e revela a existência de um processo de pensamento por trás dela.

Tendo em vista esse contexto ensaístico em que a *ficcionalização* se instala no filme, em que sua dimensão construída e imperfeita é inteiramente assumida, a pergunta que surge é: a que se propõem as reencenações de *Serras*? Andréa França, no artigo “A reencenação no cinema documentário”<sup>21</sup>, responde essa questão de forma interessante. A autora identifica no cinema documentário contemporâneo duas vertentes principais da reencenação: uma é a que procura ilustrar a realidade passada, atenuando contradições e complexidades do passado em prol de uma representação naturalizada, como acontece no filme histórico ou no docudrama.

Essa delimitação proposta por França vai no mesmo sentido da afirmação de Stella Bruzzi, citada no capítulo anterior, sobre como a tradição do docudrama, que se apoiaria numa estética realista, usa a performance *para* a câmera, como forma de, paradoxalmente, inserir o público na “realidade” das situações dramatizadas e garantir a autenticidade da encenação<sup>22</sup>. Voltando a França, a outra vertente na qual *Serras* estaria enquadrado é aquela em que a repetição é usada para explorar “a defasagem entre o que se diz e o que se vê, entre a fala e o gesto, problematizando as fronteiras entre história, memória e cinema, ou ainda, passado e imagens do passado”<sup>23</sup>.

Embora França não aborde, em seu texto, a forma ensaística de maneira direta, esse tipo de tensionamento a que ela se refere, entre presente e história, realizado por essas reencenações, me parece apontar para a dimensão processual e autorreflexiva dos filmes analisados e, portanto, para seu caráter ensaístico. Nesse sentido, dentro de sua proposta de discutir o procedimento da reencenação no documentário como prática

---

<sup>21</sup> Publicado na revista *Matrizes*, ano 1, nº 1, p. 149-161. Ver FRANÇA, 2010.

<sup>22</sup> Bruzzi afirma: “The docudrama output of the past thirty years is predicated upon the assumption that drama can legitimately tackle documentary issues and uncontentiously use non-fiction techniques to achieve its aims” (BRUZZI, 2000. P153). Ao se referir ao docudrama, França comenta sobre aquilo que, fora do Brasil, alguns autores chamam de *síndrome de realidade na TV*. Das reencenações na TV inglesa dos anos 1960 de investigações políticas até a estratégia que se consolida nos anos 1970 de misturar pessoas reais e elementos ficcionais, ela afirma que os documentários dramatizados (docudramas) têm grande audiência na época e dão de certa forma continuidade aos experimentos da escola inglesa de documentários da década de 1930 e 1940. (FRANÇA, 2010, p. 156)

<sup>23</sup> FRANÇA, 2010, p. 151-152.

que tensiona “as imagens do presente e da história”, França se debruça sobre dois filmes brasileiros cujas reconstituições revisitariam momentos violentos e insolúveis daquilo que se passou: *Serras da Desordem* e *Wilsinho Galiléia* (João Batista de Andrade, 1978)<sup>24</sup>. Como ponto de partida, ela traça um percurso histórico da reencenação no documentário, desde os filmes de arte do início do século passado, passando pelo trabalho de Flaherty nos anos 1920, pelo neorrealismo italiano no fim da década de 1940, e pelo cinema de Jean Rouch na década de 1960<sup>25</sup>. A autora observa que, nesse trajeto, a reencenação assume diferentes características. Se de um lado Flaherty filma *Nanook* buscando captar a “repetição de um saber-viver e um saber-fazer, gesto antropológico que reencena o que é da ordem do ordinário”, de outro, na reencenação judiciária do filme de arte do início do século XX *Assassinato do Duque de Guise* (*L’Assassinat du Duc de Guise*, André Calmettes e Charles Le Bargy, 1908), o que está em jogo é “reencenar um acontecimento extraordinário que irrompe e desarranja a continuidade do tempo cronológico”. Em comum essas propostas teriam, de seu ponto de vista, a necessidade de repetição da história como um modo de reconstrução do tempo, buscando uma articulação dos acontecimentos significativa, “a partir da própria memória dos arquivos, dos testemunhos, das lembranças”<sup>26</sup>.

Em relação ao cinema documentário contemporâneo, as duas vertentes da reencenação identificadas por França – a de viés naturalista e a de viés problematizador – me parecem se conectar aos dois tipos básicos de performance

---

<sup>24</sup> O filme de João Batista Andrade foi feito para o *Globo Repórter*, da TV Globo. Censurado, foi exibido pela primeira vez em telas brasileiras somente em 2000, no Festival É Tudo Verdade. Em seu artigo França relaciona o filme a outros documentários da mesma época que também trabalhavam com dramatizações: *Caso Norte* (1977, João Batista de Andrade), *O Último Dia de Lampião* (1973, Maurice Capovilla), *A Mulher no Cangaço* (1976, Hermano Penna). Ela entende que esses filmes de reconstituição se tornam possíveis porque – constringidos pela censura interna (da TV) e externa (da ditadura) – os cineastas são obrigados a “experimentar novos procedimentos de linguagem para fazer a imagem falar o que não podia ser dito”. A autora sugere que esses documentários dialogam muitas vezes com o modelo sociológico proposto por Bernardet, mas operam de outra forma a relação com o contexto social e político da época. O comentário em off simplificador, por exemplo, é quase sempre obrigatório. Nesse sentido, para a autora “é a repetição de lugares, gestos, corpos e falas que, ao explorar a defasagem entre memória e história, pode devolver ao passado um domínio de investigação”. (FRANÇA, 2010, p. 156).

<sup>25</sup> Thomas Waugh, em artigo previamente discutido, também aponta para o fato de que a reencenação esteve presente do documentário desde seus primórdios. Waugh fala de Flaherty e chama atenção para o documentário clássico dos anos 1930 e 1940, em que a reencenação faz uso de atores sociais interpretando seus papéis sociais (que utilizava-se da gramática ficcional e respeitava a convenção representacional), com destaque para os filmes de Joris Ivens.

<sup>26</sup> FRANÇA, 2010, p. 151.

identificados por Thomas Waugh no documentário: a atuação “representacional” (*representational*) e a atuação “apresentacional” (*presentational*). Embora não seja possível traçar uma correspondência direta entre as categorias propostas por França e por Waugh, acredito que exista uma relação entre pontos propostos por ambos os autores, no sentido de que a naturalização do passado na representação depende de um tipo de performance *representacional*, isto é, que mantenha a ilusão de que observamos a realidade em seu transcorrer. Ao mesmo tempo, uma performance *apresentacional*, no âmbito da reencenação, denuncia necessariamente o aparato e a defasagem entre passado e presente.

*Serras*, entretanto, problematiza essa fronteira. Embora as reencenações no filme em diversos momentos busquem respeitar a ilusão representacional e não reconheçam de maneira explícita a presença da câmera, seu resultado não é o de uma representação naturalista. A precariedade da ficção – no seu sentido material, do qual o carro do Incra é um bom exemplo (uma vez que é caracterizado pela simples inscrição à mão do nome “Incra” na porta, o que de maneira nenhuma se aproxima de uma cópia fiel de um carro oficial), e no seu sentido performático, quando o “agir natural” não se efetiva de maneira plena – e a inserção das cenas de reencenação numa estrutura bastante heterogênea denunciam o hiato entre presente e passado.

Voltando à reflexão de França sobre *Serras da Desordem*, é interessante a forma como a autora relaciona o filme com um certo cinema contemporâneo – no qual ela inclui dois outros filmes abordados nessa pesquisa *Jogo de Cena* e *Juízo* – marcado pela combinação entre o espontâneo e o construído. Do ponto de vista de seu mecanismo de construção, para a autora, a reencenação em *Serras* se dá pela “presença indicial dos lugares (sociais e históricos), dos corpos, dos gestos e das vozes, capturados no próprio momento em que se constitui a relação entre documentarista e personagem”<sup>27</sup>. Nessa relação, que passa por reinserir o personagem de Carapiru, de maneira literal, nos lugares pelos quais já passou, torna-se ambígua também a posição de Carapiru. Seu corpo reescreve a história ao mesmo tempo que a recria – como veremos no item seguinte de forma mais aprofundada – e, nessa

---

<sup>27</sup> FRANÇA, 2010, p. 159.

recriação, os traumas podem ser retomados e transformados em reencontros felizes e catárticos. Ela afirma:

Repete-se o massacre na aldeia, a fuga do índio, a longa errância, os encontros com os brancos que o acolhem, refeições familiares à mesa, trocas de sorrisos à beira do fogão, um programa de televisão que é visto coletivamente, a solidão do sobrevivente. Singularidade e repetição, verdade e mentira, o rosto e a máscara, todos reconciliados pela força do filme que faz dessa confusão entre a cena e o jogo o seu princípio ético e estético.<sup>28</sup>

Nessa retomada criativa do passado, segundo a autora, Tonnaci rompe com a cronologia estrita e trabalha a história aproximando elementos distantes e diversos. Essa forma de reconstrução problematizadora da história identificada por França, em que presente e passado se articulam e se confundem, me parece muito interessante e se relaciona estreitamente com os mecanismos de operacionalização da reencenação e da performance utilizados por Tonnaci, conforme veremos a seguir.

### **Operacionalizando a ficção**

Como visto no item anterior, as reencenações em *Serras da Desordem* não são um núcleo homogêneo e, ao longo do filme, se apresentam de variadas formas e trabalham com diferentes tipos de performances de seus personagens. Podemos, entretanto, dividir as cenas *ficcionalizadas* em dois grupos principais. O primeiro deles, predominante no filme, é marcado por uma encenação que se assume inteiramente como artifício. O segundo núcleo, por sua vez, corresponde ao longo segmento de encenação – com quase treze minutos de duração – presente no início do filme, que se apoia num registro de aparente naturalismo e na performance representacional de seus personagens.

Nesse bloco, que será nosso ponto de partida, o espectador acompanha o cotidiano de um grupo de índios nômades na floresta. De cara, o filme nos apresenta uma de suas ferramentas de *ficcionalização*: o trânsito entre imagens coloridas e imagens em preto

---

<sup>28</sup> FRANÇA, 2010, p. 151.

e branco. Nesse caso específico, as imagens cotidianas dos índios são todas em cor, mas são antecidas por uma espécie de introdução em preto e branco em que observamos um único índio em uma série de ações pontuais na mata. Como veremos em mais detalhe a seguir, o sentido construído por essa alteração de registro é o de situar as cenas do cotidiano idílico dos índios em relação ao protagonista: seriam essas imagens um sonho? A lembrança de um passado?

O filme se inicia com uma longa cena em preto e branco, de quase três minutos, em que um índio nu – Carapiru, que ainda não conhecemos –, sozinho no meio da mata, prepara uma fogueira. Acompanhamos o passo a passo de sua operação: ele ajeita alguns pedaços de madeira, arranca folhas de bananeira e sopra a brasa. Na sequência seguinte, Carapiru dorme sobre uma folha de bananeira. A partir daí, temos uma sucessão de planos que se intercalam, alternando o uso de preto e branco e cor: plano da fogueira (cor); Carapiru dormindo (PB); um grupo de índios anda na mata (cor); uma série de planos rápidos de um céu com nuvens, um índio na rede, e Carapiru dormindo novamente (PB); um plano próximo de insetos e um plano de grupo de índios andando pela mata (cor).

Assim, através da alternância entre planos em preto e branco do índio dormindo e os planos em cor dos índios na mata, cria-se uma oscilação entre duas temporalidades diferentes. Logo após essa introdução, em que o espectador não consegue se localizar de forma precisa, há uma estabilização do registro. Passamos a acompanhar em ritmo lento o cotidiano idílico de um grupo de índios na floresta. As imagens parecem registrar uma situação de integração absoluta à natureza, até que essa harmonia seja desintegrada pela chegada violenta de um trem, alguns minutos adiante, que marca o início da ruptura como esse passado idealizado, cujo ápice será o episódio de violência do massacre.

A observação do cotidiano desse grupo de índios – em que a câmera parece ser invisível – estabelece de saída um diálogo entre o filme e a tradição documentária. Para Zea, Sztutman e Hikiji<sup>29</sup>, a ação cotidiana desse grupo de índios remete o espectador ao universo do filme etnográfico, tanto pela temática (de observação de

---

<sup>29</sup> ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007.

um grupo nômade isolado), quanto pela proximidade entre observador e observado, já que a câmera parece não incomodar e ser assimilada ao grupo filmado. Além disso, a câmera não interferente é apoiada por uma montagem que respeita a duração e o ritmo desse cotidiano filmado. Nesse sentido, Ismail Xavier observa que “todos se comportam de modo impecável como atores que ignoram a câmera”<sup>30</sup>. Assim, segundo Xavier, o tipo de atuação desenvolvida pelos índios por um lado nos remeteria a um registro ficcional, de respeito à quarta parede, e de outro ao documentário clássico nos moldes de Flaherty.

A referência a Flaherty não se justifica apenas pelo tipo de *mise-en-scène* representacional que Tonacci constrói, mas também pelo procedimento de reconstrução de um passado idílico. Tonacci parece buscar aqui, diferentemente do que ocorre em outros momentos do filme, construir um comportamento natural idealizado. A situação não era realmente familiar aos índios, já que o grupo não vivia mais de maneira nômade, e sim numa aldeia. Assim, pensando nesse segmento de forma isolada do restante do filme, poderíamos traçar um paralelo com a abordagem de Flaherty em *Nanook* de resgatar uma cultura ameaçada, ao retratar o protagonista como um caçador que se utiliza de técnicas tradicionais que já não eram usadas pela maior parte dos esquimós na década de 1920, ou em *Homem de Aran*, em que a caça a tubarões é retratada numa forma que não era adotada pelos ilhotas há décadas. No entanto, se em Flaherty essa chave de reconstituição é o eixo central, em *Serras* o registro de documentário clássico e a ilusão representacional serão rapidamente ameaçados pela estrutura instável do filme<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Ver XAVIER, 2008, p. 11-13.

<sup>31</sup> Nesse sentido, pensando em termos da reconstrução de um passado que já não existe, outra conexão possível e mais afinada com o projeto estético de *Serras* seria o trabalho de Pierre Perrault em *Para que o Mundo Prossiga* (*Pour la Suite du Monde*, Pierre Perrault e Michel Brault, 1963), em que os cineastas se propõem a recriar hábitos abandonados pelos moradores da Île-aux-Coudres desde a década de 1920, como a captura da beluga, sem esconder que os eventos filmados acontecem por causa do filme e para o filme. Se Flaherty se apoia na reencenação, buscando manter a ilusão representacional, no filme canadense o método é explicitado e aliado a uma, nas palavras de Michel Brault, “espécie de psicodrama com as pessoas envolvidas” (conforme citação em artigo de Eduardo Escorel, na coluna “Questões Cinematográficas” de 16 maio 2012, publicada no site da revista *Piauí*). Em sua análise do filme, Gilles Marsolais apresenta a noção de *mise-en-situation*, no sentido de que, ao propor que os moradores revivam a pesca da beluga, o filme força os sujeitos filmados a *ser* e os coloca no centro de uma ação que os revela e no qual a palavra é potencializada. Marsolais contrapõe portanto a *mise-en-scène* de Flaherty em *Nanook*, por exemplo, em que *Nanook* desempenha, interpretando seu papel, e a *mise-en-situation* que se observa no filme de Perrault e Brault. As personagens de *Para que o Mundo Prossiga* ao contrário de *Nanook*, continuariam “sendo”: “Contrairement à *Nanook* que JOUE sa situation (en le faisant clairement voir) à travers son interprétation du rôle de Nanouk, eux, ne jouent pas, ils SONT, et ils évoluent au quotidien dans leur monde réel de tous les jours”. A oposição entre as

Tonacci afirma que essa primeira parte do filme – que inclui a vivência do grupo na floresta e as cenas do massacre – foi justamente a última a ser filmada, porque seria a mais difícil. Num debate no Cine Bombril, em São Paulo, em 2006, após uma exibição do filme, o diretor afirmou que não faria sentido para os índios imitar ou simular essa situação de integração com a natureza. Assim, o que ele fez foi criar condições – ao levá-los para um acampamento na mata – para que pudessem vivenciar no presente, *como se fosse a primeira vez*, essa situação de contato com o ambiente. As declarações de Tonacci apontam para o sentido de aproveitar um componente de vivência singular dos índios para alcançar um efeito de espontaneidade, em oposição ao que seria uma solicitação de repetição. A fala do diretor se refere aqui especificamente à relação entre índios e câmera, já que aponta para a falta de sentido que haveria – do ponto de vista dos índios – na repetição. Essa falta de sentido, por sua vez, estaria ligada a uma possível falta de consciência deles em relação ao próprio desempenho ou, mais ainda, a uma falta de consciência da conexão entre esse desempenho e a construção de uma imagem no filme.

Ao mesmo tempo, no procedimento adotado por Tonacci, ecoa a forma como Joris Ivens e outros cineastas das décadas de 1930 e 1940 procuravam dirigir o trabalho dos sujeitos filmados – de quaisquer origens sociais – em seus documentários. Na busca de atingir uma performance que se aproximasse de um “agir natural”, apoiada no viés representacional, a questão de como instrumentalizar um não ator para atuar essa *não consciência* da câmera e a espontaneidade “exigidas” pelo documentário (como formas de legitimação) era central para esses realizadores. O trânsito entre o eu e o outro (personagem) demanda do ator, tanto na reconstituição do documentário clássico quanto no teatro tradicional, a capacidade de fazer esse deslocamento de maneira fluida, sem que essa defasagem seja denunciada<sup>32</sup>.

---

ideias de “ser” e de “atuar” remetem à resistência histórica em relação ao uso da noção de performance na análise do filme documentário e será explorada em mais detalhe nas páginas seguintes. Ver MARSOLAIS, 1997, p. 200-201.

<sup>32</sup> Marvin Carlson, em sua introdução crítica da performance, ao abordar a performance do ponto de vista do teatro e da arte performática, comenta que, embora o teatro tradicional apresente esse “outro” como um personagem na ação dramática, incorporado através da performance, por um ator, a arte performática moderna não se preocupa centralmente com essa distinção. Os atores/performers não baseiam seu trabalho em personagens criados por outros artistas, mas em seu próprio corpo, sua autobiografia e suas experiências específicas, que se tornariam performativas através da consciência sobre elas e do processo de apresentá-las para uma plateia. Essa ideia de que existe um deslocamento



Vale retomar aqui o já citado paralelo que Bill Nichols estabelece entre os personagens de documentário e os atores profissionais, no sentido de que os cineastas preferem os indivíduos capazes de transmitir, em sua atuação, um senso de complexidade e profundidade semelhante ao que se espera de um ator profissional<sup>33</sup>. A proposição de Nichols se refere ao sujeito filmado no documentário de maneira geral, mas se revela ainda mais pertinente se a situarmos no universo da reconstituição documentária, em que o sujeito filmado não deve simplesmente manter seu comportamento habitual, mas atuar de forma deliberada.

Ainda pensando em termos de um paralelo entre não atores e atores profissionais, parece-me que, num esquema de enunciação que tenha o naturalismo como regra do jogo, certamente o não ator parte de uma situação de desvantagem em relação ao ator profissional. Isso porque, como explorado nos dois primeiros capítulos, o “agir natural” é mais difícil de alcançar do que se pode esperar, seja em situações em que o sujeito real deve simplesmente manter seu comportamento habitual, seja em reconstituições em que é convidado a repetir, simular (ou experimentar) ações que lhe são familiares. Assim, quando Tonacci se refere à reconstituição do massacre como parte “mais difícil” me parece implícito que essa dificuldade seja justamente a de construir uma encenação verossímil a partir do trabalho de sujeitos não treinados a naturalizar sua atuação diante da câmera<sup>34</sup>.

No artigo “Collaboration in Documentary”, refletindo sobre o desafio de trabalhar com atores não profissionais em reencenações, Joris Ivens sugere, entre outras coisas, que é importante repetir planos com não atores o menor número de vezes possível, já que “repetition seems to have a deadening effect on the non-actor. If rehearsals are necessary, allow some time to elapse between rehearsals and shooting. Use yourself or anybody as stand-ins – to keep the non-actor from exhaustion or self-

---

de sujeito para um outro, que não é ele, na performance será melhor problematizada mais adiante no texto. Entre outras coisas, as noções de Schechner de “não-ele” e “não não-ele” usada para descrever o papel “liminar” vivido pelo performer no momento da performance são uma porta de entrada interessante para a questão, uma vez que aponta para uma condição de ambiguidade dos performers, que pode ser identificada também na forma com os personagens de *Serras* se relacionam com o filme. (Ver CARLSON, 2004, p. 5-6.; SILVA, 2005, p. 48-64).

<sup>33</sup> NICHOLS, 2005, p. 31.

<sup>34</sup> Veremos adiante que, para Tonacci, verossímil e transparente não são conceitos necessariamente conectados. O potencial dramático da encenação não exige que ela não seja assumida como tal.

consciousness”<sup>35</sup>. Para Ivens, superar a autoconsciência do não ator, de qualquer origem social, é o maior problema enfrentado pelo cineasta. A expressão *self-conscious*, usada pelo autor no original, tem um duplo significado em inglês. Ela pode ser entendida literalmente como uma autoconsciência, mas pode também se referir à insegurança de alguém em relação à sua própria imagem. Parece-me que a preocupação de Ivens em evitar a autoconsciência do não ator em relação a seu desempenho esteja menos ligada à timidez que isso pode gerar e mais à ideia de uma modulação exagerada das ações desse personagem a partir da consciência da câmera. Caberia ao diretor, portanto, preservar o ator social da consciência de estar atuando.

Nessa discussão sobre como obter reações naturais por parte dos sujeitos filmados, Ivens aponta algumas estratégias possíveis: basear as ações que ele será solicitado a desempenhar nas suas características reais; dar a eles instruções sobre como agir sem jamais fazer essas ações como forma de exemplificar; observar a ação real antes de filmar de modo a antecipar os movimentos do sujeito e evitar repetições, entre outras coisas. De maneira geral, essa busca de um “fazer pela primeira vez” na proposta desses realizadores das décadas de 1930 e 1940 se liga ao desejo de preservar um sentido de singularidade e autenticidade do desempenho filmado. Esse mesmo impulso de preservação – embora modulado por um esquema de representação completamente diverso – pode ser identificado algumas das técnicas e estratégias usadas por Tonacci.

Nesse sentido, faz-se necessário abrir aqui um breve parêntese, uma vez que a ideia desse “fazer pela primeira vez” se insere num diálogo histórico em relação à noção de performance e ao trabalho do ator profissional que merece ser mais bem situado. Dentro do amplo espectro de usos e noções do termo *performance* em diferentes áreas<sup>36</sup>, uma visão bastante difundida entre diversos teóricos é a de que toda a

---

<sup>35</sup> Joris Ivens citado por Thomas Waugh. (WAUGH, 2008, p.72)

<sup>36</sup> No livro *Performance: A Critical Introduction*, Marvin Carlson oferece uma introdução geral às diferentes acepções do conceito de performance, dentro de um panorama que vai da inserção do conceito de performance nas ciências sociais (antropologia, sociologia, psicologia e linguística) até a arte performática e a relação de performance com a teoria teatral contemporânea. Ele situa o conceito de performance em três vertentes de uso, mais genéricas: uma envolvendo a demonstração de habilidades (“display of skills”), outra que, embora envolva a ideia de apresentação, tenha como foco não exibir habilidades específicas, e sim um padrão reconhecido e codificado de comportamento. O último grupo de usos do termo que ele identifica se liga à ideia do sucesso de uma atividade, avaliado a partir de algum padrão de desempenho articulado de forma mais ou menos precisa. Nesse sentido, a

performance se baseia em algum modelo preexistente, roteiro ou padrão de comportamento<sup>37</sup>. Richard Schechner, por exemplo, desenvolve a noção de “comportamento restaurado”, na qual ele inclui qualquer comportamento conscientemente separado da pessoa que o produz: teatro, tranSES, xamanismo, rituais etc. Segundo Marvin Carlson, o conceito de “comportamento restaurado” de Schechner “points to a quality of performance not involved with the display of skills but rather with a certain distance between ‘self’ and behavior, analogous to that between an actor and the role this actor plays on stage. Even if an action on stage is identical to one in real life, on stage is considered ‘performed’ and offstage merely ‘done’”<sup>38</sup>. Conforme destacado por Rubens Alves da Silva, Schechner chama atenção para a forma como o “comportamento restaurado” implica em um jogo mimético, estabelecido pelas experiências de alteridade e as interações sociais do *performer*<sup>39</sup>. Mais adiante no mesmo texto citado por Silva, Schechner propõe: “A representação significa: nunca pela primeira vez. Isso significa: da segunda até n vezes. A representação é o “comportamento repetitivo”<sup>40</sup>.

Dentro da enorme variedade de usos e definições de performance, é difícil pensar num conceito único, mas Carlson aponta como sugestiva a tentativa do etnolinguista Richard Bauman, em que dois elementos se destacam: a existência de um modelo da ação e uma consciência de seu caráter duplo. Na definição de Bauman:

All performance involves a consciousness of doubleness, according to which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered model of that action. Normally this

---

avaliação sobre o sucesso da performance não é de responsabilidade do performer, mas do observador. Já Josette Féral, como colocado na introdução, afirma (retomando Schechner) que a performance – seja no sentido de se engajar num espetáculo, jogo ou ritual, seja no sentido de superar limites de um padrão – envolve três operações: ser/estar (*being*), fazer (*doing*) e mostrar o que faz (*showing doing*). Ver CARLSON, 2004; FÉRAL, 2008.

<sup>37</sup> Carlson chama atenção para o fato de que, apesar desse aparente consenso em torno da existência de modelos preexistentes aos quais toda performance se refere, muito da análise antropológica recente sobre performance tem se voltado para como a performance pode atuar numa sociedade justamente para desconstruir a tradição, fornecendo um campo de exploração de estruturas e padrões de comportamento alternativos. Ver CARLSON, 2004, p. 13; FÉRAL, 2008, p. 200.

<sup>38</sup> Idem, p. 03.

<sup>39</sup> Schechner afirma (em tradução de Silva) que a expressão aponta para um princípio simples: “a pessoa pode agir como outra: a pessoa social ou transindividual é um papel ou um conjunto de papéis (...) transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional”. Rubens Alves da Silva cita trecho de *Between Theater and Anthropology*, de Richard Schechner. Ver SILVA, 2005, P. 55; SCHECHNER, 1985, p. 36.

<sup>40</sup> Ver SILVA, 2005, p. 55.

comparison is made by an observer of that action – the theater public, the school’s teacher, the scientist – but the double consciousness, not the external observation, is what is most central. (...) Performance is always performance for someone, some audience that recognizes and validates it as a performance even when, as is occasionally the case, the audience is the self.<sup>41</sup>

Esse caráter duplo mencionado por Bauman está presente também na reflexão de Schechner. Além do conceito de comportamento restaurado, em que a ideia de uma separação consciente entre o comportamento e a pessoa que o produz está presente, Schechner se debruça de maneira mais específica sobre o que acontece com a consciência do *performer* durante e após sua atuação performática. Operando numa zona de contato entre teatro e antropologia, o autor se refere aos ritos de passagem de Van Gennep<sup>42</sup>, propondo que “durante uma performance o ator social, ao representar uma ou várias personagens, assume um papel ‘liminar’ e a condição inerente de ambiguidade – ele torna-se ‘não-ele’ e, simultaneamente, ‘não não-ele’. Situação da qual ele deve estar consciente e que se supõe não fugidio, também ao senso crítico da plateia”<sup>43</sup>.

Desta forma, como exposto acima, dois elementos recorrentes em diversos usos do conceito de performance são as ideias de repetição (ou restauração) de um comportamento e o pressuposto de que existe uma consciência do performer sobre o processo no qual se engaja, ao tornar-se um outro sem deixar de ser ele mesmo. Muito

---

<sup>41</sup> A definição proposta por Bauman integra a *International Encyclopedia of Communication* e é citada por CARLSON, 2004, p. 5.

<sup>42</sup> O estudo dos ritos de transição do etnólogo Van Gennep, bem como seus conceitos de “liminaridade” e “communitas” são bastante importantes para os trabalhos de Turner e Schechner, em especial da noção de “drama social” desenvolvida por Turner.

<sup>43</sup> Ver SILVA, 2005, p. 58. A liminaridade vivida pelo performer/ator social se relaciona com duas categorias propostas por Schechner – *transportation* e *transformation* – para se referir ao processo experimentado por ele. Qualquer evento performático – independentemente de se apresentar como “eficácia” ou “entretenimento – implica num deslocamento físico e simbólico do performer para um “mundo recriado” momentaneamente, para ser levado a algum lugar (no caso do transe) ou tornar-se outro sem deixar de ser ele mesmo (no caso da representação de um personagem qualquer). O processo de “transportation” é temporário, mas pode implicar, em alguns casos, numa mudança permanente de status. Nesses casos em que a performance propicia ao performer uma alteração de status social (como nos ritos de iniciação ou de passagem, por exemplo) ou o desenvolvimento de uma consciência crítica (como no caso do efeito de ruptura proposto por Brecht) Schechner denomina a experiência de “transformation”. Sobre *transportation/transformation*, ver SILVA, 2005, p. 50-53. O estado de liminaridade e de separação consciente, pensando mais especificamente na teoria teatral, pode ser identificado no teatro épico de Brecht. Nesse sentido, Walter Benjamin afirma, pensando sobre Brecht, que “desde sua concepção está claro no palco do ‘teatro épico’ que o ator deve estar consciente do seu papel, qual seja, que ele é ‘não-ele’, sem deixar de ser ‘não não-ele’. (BENJAMIN, 1991, p. 217 apud SILVA, 2005, p. 58)

da resistência à noção de performance no documentário se deve justamente a negação destes dois elementos – repetição e consciência – que seriam ameaçadores de uma suposta pureza documentaria. Nesse ideal, não existiria performance no documentário, uma vez que as ações dos sujeitos filmados deveriam ser executadas de maneira não consciente e não deliberada (já que eles agiriam como de costume) e o documentário registraria acontecimentos únicos, no desenrolar da vida diante das câmeras<sup>44</sup>. Nesses termos, poderíamos então pensar que quão menor for o nível de consciência sobre a própria atuação e mais singular for essa atuação, mais nos aproximariamos do “fazer” e mais nos distanciariamos da performance<sup>45</sup>.

É interessante retomar aqui Elizabeth Marquis que, em artigo já citado na introdução<sup>46</sup>, aponta para o fato de que a resistência histórica à noção de performance não diz respeito somente ao cinema documentário, mas também ao cinema de modo geral. Apesar disso, a não ficção seria a representação definitiva da oposição histórica entre a performance teatral e cinematográfica, sintetizada pela dicotomia *stage acting/screen being*. Marquis afirma que, ao longo da história, diversos teóricos (Bazin, Kracauer, Leo Braudy, Robert Nunn, Stenberg, Pudovkin, entre outros) investigaram as diferenças entre essas duas formas de atuação – partindo de seus status ontológicos, da presença/ausência da plateia até quanto elas são moldadas por fatores externos ao controle do performer – e uma ideia comumente defendida por alguns desses autores é que o trabalho do ator de cinema envolveria algo mais próximo do “ser” do que do “atuar”.

No caso do documentário, a oposição entre “ser” e o “atuar” (ou entre “fazer” e “performar”) atingiria sua forma mais intensa, uma vez que raramente personagens de

---

<sup>44</sup> Essa ideia assume diferentes formas no discurso de diversos autores, como visto na introdução. No caso de Fernão Pessoa Ramos, por exemplo, embora ele se refira a uma certa inflexão gerada pela presença da câmera no comportamento do sujeito retratado, ela seria equivalente a inflexão de comportamento gerada por qualquer outra situação da vida social, onde assumimos diversas personas, o tempo todo. O olhar do câmera (e do espectador) seria apenas mais uma variação do outro para quem o indivíduo atua de forma incontornável. Ao ver Lula em *Entreatos* observamos uma atuação que ele classifica de “para o mundo” e não para o filme. Nesse sentido, para não igualar performance a todo e qualquer comportamento social, Fernão prefere o movimento oposto, deixando tudo o que não for uma representação deliberada, requisitada pelo diretor a seus personagens fora do âmbito da encenação.

<sup>45</sup> É interessante retomar aqui a já explorada matização proposta por Goffman que – refletindo especificamente sobre a *mise-en-scène* da vida social – diferencia consciência e sinceridade, pensando na representação variando dentro de um espectro amplo, que parte de um extremo em que “a impressão de que a realidade que encena é a própria realidade” e outro de cinismo em que o indivíduo não acredita em sua própria atuação. Ver GOFFMAN, 1959, p. 13.

<sup>46</sup> Ver MARQUIS, 2008.

documentários representam papéis diferentes dos deles próprios, uma visão recorrente é a de que estariam sendo simplesmente eles mesmos. Além disso, Marquis aponta também para a associação muito comum entre encenação e dissimulação, que tornaria ainda menos plausível a noção de performance não ficcional, uma vez que se os indivíduos que aparecem em filmes de não ficção não estão sendo eles mesmos quando aparecem diante da câmera, então são mentirosos que fingem ser algo que não são. Assim, em outros termos, Marquis aponta novamente para a “consciência” como elemento problematizador.

Tendo esse breve panorama geral em vista, a busca do “fazer pela primeira vez” pode ser entendida em dois níveis. No teórico, a defesa da singularidade e a negação da repetição e da consciência sobre a atuação caminham no sentido de negar a performance. No instrumental, “fazer pela primeira vez”, ao contrário, surge como uma ferramenta para a encenação no documentário. Não se trata de negar a performance, mas de – ao reconhecê-la como processo intransponível – buscar técnicas que auxiliem o não ator a atuar de maneira espontânea ou natural, seja para legitimar uma reencenação de caráter realista, seja para manter seu comportamento habitual no cotidiano filmado.

No caso de *Serras*, é justamente nesse sentido que esse “fazer pela primeira vez” aparece. Não se liga a uma negação por Tonnaci da dimensão performática da atuação de seus personagens. Ao contrário, parte da necessidade de que essa atuação seja verossímil. No segmento inicial do filme, a ideia está presente na maneira como a *mise-en-scène* (ou seria a *mise-en-situation*?) de Tonacci se estabelece. Ele cria uma situação – a inserção dos índios num acampamento da mata – e solicita que eles interajam com ela, sem se preocupar em estabelecer parâmetros ou modelos prévios aos quais deveriam adequar seu comportamento.

No entanto, como vimos no segmento anterior, a reencenação em *Serras* não pretende ilustrar o passado de maneira naturalizada e sem contradições. Assim, esse momento inicial do filme em que a estrutura narrativa e o esquema de representação parecem orbitar em torno do documentário clássico e da ilusão representacional é rapidamente desestruturado. O massacre não é simplesmente uma ruptura narrativa, mas também formal. Em sua segunda etapa o uso da reencenação deixa de buscar harmonia e

linearidade, para se constituir como uma forma de representação fragmentária, frágil e cheia lacunas. A precariedade da narrativa contamina também as reencenações. No encontro de Carapiru com os moradores do vilarejo na Bahia onde foi recebido, por exemplo, a alternância entre passado e presente (ou melhor, de presente e de teatro do passado) revela sua dimensão construída. De qualquer forma, embora o caráter da representação como um todo se altere, a busca pelo “fazer pela primeira vez” continua presente.

Quando perguntado em uma entrevista sobre o processo de trabalho nas filmagens da Bahia, Tonacci comentou que, diferentemente de Carapiru, os moradores do vilarejo tinham uma consciência da representação maior do que os índios. Alguns queriam participar do filme pelo dinheiro, outros pela fantasia. Ele afirma: “Porque os índios faziam o que eu pedia, faziam exatamente o que eu pedia, sem saber exatamente ao que isso levaria. Já o pessoal da Bahia, sem ser ator, sabia aonde levaria, mas sem saber a dimensão que a imagem pode ter”<sup>47</sup>. Assim, o cineasta conta que, para alcançar um registro mais íntimo, o que ele fez foi conversar informalmente com os moradores sobre as memórias deles, e não diretamente sobre o que deveriam fazer, para obter informações e combinar o que seria filmado. No momento da filmagem, as situações já eram conhecidas por todos. “Seja o almoço, seja a cozinha, seja o cavalo, seja a pesca, seja cortar a cana, cada um já tinha feito aquilo naquele lugar, naquele mesmo lugar. Então, na verdade, o que eu fiz primeiro foi reuni-los, tentar aproximar, voltar um pouco ao clima da época”<sup>48</sup>, diz Tonacci.

Assim como no primeiro núcleo de encenação do filme, nas situações filmadas na Bahia, a busca da espontaneidade ainda é uma chave importante do que Tonacci busca conseguir e, com isso em mente, evita completamente ensaiar as cenas antes de rodar. É curioso notar que diversas técnicas utilizadas nos anos 1930 por Joris Ivens retornem na fala de Tonacci sobre seus próprios métodos. Ele afirma: “Eu tinha pouco negativo, podia rodar duas vezes, não mais. Pensei: se eu ensaiar, vou esvaziar a situação, porque eles vão fazer totalmente espontâneo só da primeira vez. Na segunda, vai haver uma certa representação. Eu prefiro a espontaneidade desse momento, dessa

---

<sup>47</sup> ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 253-254.

<sup>48</sup> Idem ibidem

emoção, do que uma coisa mais dirigida”<sup>49</sup>. Ele conta que colocava as pessoas em situações que não exigissem que qualquer orientação de movimento, de modo que elas ficassem à vontade. E afirma: “Quando percebia que era o momento certo eu entrava com o equipamento e filmava. Então tem uma direção indireta da situação. Podemos aproximar o olhar e dizer que é um documentário, mas não é. É uma escolha intencional da imagem, da situação, tudo armado, tudo preparado...”<sup>50</sup>.

Na descrição de Tonacci sobre o trabalho de preparação das situações de encenação fica claro que existe no momento da filmagem uma certa indeterminação – também do ponto de vista do sujeito filmado – do que é ficção e do que não é. Assim, nessa segunda etapa, um primeiro ponto que se apresenta é uma *ficcionalização* que se dá *a posteriori*, na montagem.

Embora algumas situações tenham sido construídas, de partida, como encenação ficcional, muitas vezes é apenas o uso do preto e branco que diferencia o que deve ser interpretado como uma suposta observação de Carapiru hoje e o que seria a reconstrução de episódios passados. Vemos, por exemplo, uma situação em que Carapiru está numa cozinha, acompanhado da mulher de Luís Aires – o vaqueiro que o recebeu – e de suas filhas, que preparam uma refeição. Na montagem essa cena é entrecortada por outra, que retrata uma situação idêntica na cozinha, só que em preto e branco. Assim, uma leitura possível é a de que, na narrativa, o cotidiano oscila de status: uma cena é presente, e a outra, passado. Mesmo quando, em determinadas cenas, a reencenação é o ponto de partida, o uso do preto e branco endossa a dimensão de reconstituição, como um procedimento explicitamente construído que afirma a presença de um enunciador que manipula o material filmico.

Depois da chegada de Carapiru ao vilarejo na Bahia, por exemplo, abre-se um hiato documental na narrativa, e o filme passa a acompanhar esse reencontro através do uso da observação documental e do depoimento. Em seguida, a narrativa retoma a reencenação, através de uma série de situações *ficcionalizadas* que retratam o que teria sido o cotidiano de Carapiru no vilarejo: o índio anda a cavalo, Carapiru demonstra suas habilidades com seu arco e flecha, Carapiru tenta pular corda; chega

---

<sup>49</sup> Idem ibidem.

<sup>50</sup> Idem ibidem.



um fusca do Incra (o nome está escrito, precariamente, à mão na porta), e Carapiru não quer ir embora. As mesmas cenas poderiam ser lidas pelo espectador como situações vividas por Carapiru, pela primeira vez, no tempo do reencontro atual. No entanto, a leitura *ficcionalizante* se afirma apoiada no uso da imagem preto e branco e pelo fato de as imagens materializarem visualmente informações que haviam sido dadas pelos depoimentos anteriores.

Em termos das indicações de leitura fornecidas ao espectador, *Serras* é desafiante. Segundo Andrea França, o fato de o filme ser marcado pela indistinção entre o que é singular e o que é repetição provoca um deslocamento da posição do espectador “que precisa experimentar as imagens, não como ilustração de um real preexistente, mas como um campo a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser associado com outros tempos, outras histórias e outras memórias”<sup>51</sup>.

Esse mesmo deslocamento é também ressaltado por Ismail Xavier, que fala na busca por discernimento efetuada pelo espectador que gera um efeito “extraordinário”. Como afirma Xavier, “tudo é, enfim, presente, e tudo é teatro diante da câmera, se quisermos ir fundo, mas isto não impede que procuremos esta diferença entre olhar um episódio que emerge sem a sombra da repetição, e olhar um episódio enquanto ‘já ocorrido’ e agora retomado, quando a imagem é franco teatro”<sup>52</sup>. Arbitrariamente, usando ou não o preto e branco, a montagem se reserva o direito de atribuir temporalidade e construir forçosamente uma narrativa dramática. O espectador, por sua vez, assume o papel de interlocutor ativo em relação ao filme, uma vez que sua “ansiedade de narrativização”<sup>53</sup> cumpre o papel de atribuir às marcas do texto o caráter de reconstituição, e que ele busca completar as lacunas na narração, mobilizado pelo jogo ficcional.

Desta forma, em *Serras da Desordem*, a *ficcionalização* se relaciona diretamente com uma dimensão de atualização do passado. A encenação atualiza o passado, e esse movimento não é retórico, é um princípio organizador, uma vez que o passado surge do cotidiano atual, através de recursos de montagem. O dispositivo do filme faz com

---

<sup>51</sup> FRANÇA, 2010, p. 160.

<sup>52</sup> Ver XAVIER, 2008, p.16.

<sup>53</sup> Idem *ibidem*.

que ele não pretenda apenas recontar ou representar o passado, mas reinscrever Carapiru no curso dos acontecimentos vividos por ele, a partir de uma “presença indicial”, como definido por Andrea França. Essa retomada do passado, no entanto, está sempre ameaçada, uma vez que as tentativas de *ficcionalização* são todo o tempo desconstruídas pelo filme. Assim, acontecem sucessivas suspensões e rupturas da narrativa. Equilibrando-se entre a ficção e o documentário, o filme questiona seu próprio discurso, trabalhando com a contradição. A história de Carapiru pode ser contada de muitas formas, por muitas vozes, e cada uma delas nos oferece um jeito de olhar. A montagem dispõe de todas essas vozes e se afirma sobre elas, criando uma história construída que é a de Tonacci, e não a de Carapiru.

Nesse sentido, é interessante observar a maneira como o filme trabalha a questão da memória, como uma experiência coletiva e não pessoal. Nessa viagem pelo passado, todos recontam suas histórias. Não se trata apenas da memória de Carapiru, mas também da memória de Tonacci, da memória partilhada pelos outros personagens e de uma espécie de *memória midiática*, que surge através dos arquivos jornalísticos como veremos mais adiante. Na reencenação, o filme retoma o passado sem, no entanto, apresentá-lo como uma estrutura congelada que pode ser resgatada sem ser ressignificada. A memória assume, assim, um papel central na construção do filme, sendo vivenciada pela ação e narrada nos depoimentos. Em relação a Carapiru, embora suas lembranças não sejam verbalizadas, temos a simulação (ou projeção) do que poderia ser sua memória produzida pela montagem.

De maneira geral, as reencenações em *Serras da Desordem* têm quase sempre um caráter tosco e inacabado, que é reforçado pela *mise-en-scène* em vez de ser dissimulado. O filme não busca uma suposta eficiência da encenação, no sentido de torná-la transparente. A encenação é caracterizada, ao contrário, por sua precariedade e artificialidade que nos deixa a todo o momento atentos para o fato de que o que vemos não é o passado. Paradoxalmente, é justamente nessa ineficiência que reside a força dessas situações, dotando as cenas de uma espécie de inscrição verdadeira, como definida por Jean-Louis Comolli, em que há espaço para o que sobra do mundo

espetacular, o que escapa à roteirização da vida<sup>54</sup>. A encenação – que é pouco controlada – preserva um espaço amplo para um residual de informações sobre o referente real, o que gera um duplo efeito: ela se denuncia como teatro, ao mesmo tempo em que se afirma como autêntica. Essa precariedade, que aproxima teatro e autenticidade, está sintetizada na presença de Carapiru no filme. Como veremos adiante, quanto menos interessado na encenação na qual ele se engaja e mais mergulhado em si mesmo, maior se torna o rastro de real que marca suas ações.

### **Construindo personagens: Carapiru e Possuelo**

No texto que introduz a entrevista com Andrea Tonacci realizada por Zea, Szturman e Hikiji para a revista do IEB os autores afirmam que “o fascínio de *Serras da Desordem* está em grande parte no personagem Carapiru que, por meio da atuação do ator Carapiru, dá ao filme uma dimensão única: em seu corpo, em seu olhar, em sua ausência ou em sua efetiva presença há uma perturbação que a ficção não controla”<sup>55</sup>. Considero a observação bastante precisa por detectar algumas questões fundamentais que cercam a figura de Carapiru no filme. A primeira é a separação entre o Carapiru construído pelo filme e o Carapiru real que, como vimos, não são figuras coincidentes (ou mais que isso, que Tonacci pretende que não coincidam), e a segunda é o caráter não domesticável e pouco transparente do personagem.

É recorrente em diversas análises de *Serras da Desordem* a questão do estatuto de Carapiru, como ator, pessoa real e personagem. No entanto, o reconhecimento da dimensão de atuação na participação de Carapiru está em geral confinado a sua presença nas reencenações. No artigo “Crer, não crer, crer apesar de tudo”<sup>56</sup>, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita falam em duas camadas de Carapiru que interagiriam constantemente: “Carapiru ator”, que interpreta a si mesmo no passado

---

<sup>54</sup> Ver GUIMARÃES & CAIXETA, 2008, p. 48. Embora Tonacci reitere constantemente que *Serras da Desordem* é um filme autoral de ficção, inclusive em uma cartela nos créditos finais, por sua abordagem ensaística e pelo uso interessante da reencenação do passado (mais do que pelas partes mais classicamente entendidas como documentais), acredito que o filme se abra para um diálogo com essa noção proposta por Comolli.

<sup>55</sup> ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 240.

<sup>56</sup> Apresentação que integrou o XVII Encontro da Compós, em 2008. O texto foi depois parcialmente modificado e transformado no capítulo “Imagem e Crença” do livro *Filmar o Real*. Ver LINS e MESQUITA, 2008.

nas reencenações, e “ele mesmo”, quando é objeto do olhar documental de Tonacci no presente. Elas afirmam:

Em cada situação, portanto, no sertão da Bahia ou em Brasília, estamos sempre a nos perguntar, a ajustar o canal: Carapiru está fazendo seu papel no passado ou está sendo ele mesmo no presente? A ambiguidade permanente, entre pessoa e personagem, tem como efeito o reforço da alteridade de Carapiru, a indevassabilidade de sua experiência, nunca “revelada” ou acessada por inteiro.<sup>57</sup>

Embora essas duas temporalidades estejam presentes no filme, e seja indiscutível o caráter múltiplo da presença de Carapiru, discordo da separação entre “o ator” e “ele mesmo”, que de certa forma repõe a já discutida dicotomia entre *stage acting/screen being* apresentada por Marquis. Em primeiro lugar, porque essa separação elimina a dimensão performática da atuação de Carapiru no presente. Como vimos, independentemente de seu nível de consciência sobre a performance, essa é uma dimensão que está sempre colocada.

Para apoiar essa leitura, poderíamos retomar as colocações de Thomas Waugh ou Stella Bruzzi sobre a performance. Ou ainda, traçar um paralelo entre a forma como Carapiru pode ser visto como ator e a análise de Elizabeth Marquis sobre “Para que o Mundo Prossiga”, de Perrault e Brault. Para demonstrar a maneira como os sujeitos filmados atuam no filme Marquis identifica, além do nível da encenação social e da intensificação desse movimento gerada pela câmera, um terceiro nível que é a modulação, ou adequação, das ações do sujeito tendo em vista os códigos da representação definidos pelo cineasta. A autora afirma que eles podem atuar a “consciência da câmera” ou a “não consciência da câmera”, mas em ambas as situações são solicitados a atuar<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Idem, p. 05.

<sup>58</sup> No caso do filme de Perrault por exemplo, momentos em que a encenação assume um caráter naturalista e representacional (para usar a categoria de Waugh) se combinam com outros em que Perrault encoraja os sujeitos filmados a se dirigir à câmera de modo direto. Assim, os momentos “apresentacionais” acabam sublinhando o fato de que o estilo predominante realista é apenas uma convenção fabricada. Ver MARQUIS, 2008.

A indiferença radical de Carapiru em relação à câmera não o impede de atuar dentro do contexto de suas relações sociais e de modular suas ações de acordo com as solicitações feitas pelo filme, que podem ser no sentido de agir naturalmente ou de se engajar numa encenação, ainda que ele não tenha, como comentado por Tonacci, uma clareza sobre o tipo de resultado alcançado pela representação.

Além disso, a separação entre o “o ator” que reconstrói o passado e o “ele mesmo” que vive o presente nos dá uma falsa impressão de que esses dois momentos seriam nitidamente distintos aos olhos de Carapiru. Parece-me que essas temporalidades são muito mais reflexo de uma construção *a posteriori* – efetivada pela orquestração feita por Tonacci dos materiais expressivos – do que de fato uma chave para a relação de Carapiru com o filme. Seu desinteresse em relação à performance é constante, assim como sua falta de consciência da representação. A noção de que o que vemos é passado ou presente é dada em larga medida pela montagem. Assim, ou bem consideramos que Carapiru nunca é ator, ou bem reconhecemos que Carapiru é ator e é ele mesmo (ou é “não-ele”, sem deixar de ser “não não-ele”), em todos os momentos.

Pensando sobre a forma como o personagem de Carapiru se constrói e sobre a medida em que ele próprio participa dessa construção, de saída, a questão que se coloca é o fato de que nas encenações de Carapiru, observamos uma relação de alheamento em relação à câmera e um desinteresse em relação à performance<sup>59</sup>. Nesse sentido, respondendo a uma pergunta sobre a pertinência de pensarmos os atores do filme como personagens de si mesmos, Tonacci afirma: “Carapiru até pode ser visto como um personagem de si mesmo, mas essa é uma leitura que nós fazemos... Pelo que entendi das conversas com o Carapiru, para ele não tem muita importância narrar essa história... para o pessoal dele. É uma história dele. (...) Quem conta a história dele sou eu, é o Sidney, não ele, pessoalmente”<sup>60</sup>. Assim, o engajamento de Carapiru no filme se dá muito mais pelo desejo dele de reencontrar as pessoas com quem viveu (tendo a

---

<sup>59</sup> Essa observação sobre o desinteresse na performance é emprestada da apresentação de Leandro Saraiva, intitulada “Rouch, Andrea Tonacci e o Vídeo nas Aldeias”, apresentada no Colóquio Internacional Jean Rouch, que aconteceu na Cinemateca Brasileira, São Paulo, em 2009.

<sup>60</sup> ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 253.

garantia de que seria levado de volta) do que com a de propriamente construir uma imagem de si. Ele não teria o que Tonacci chama de “consciência de representação”<sup>61</sup>.

No artigo “De quem é esta estória”, MacDougall desenvolve uma série de reflexões bastante interessantes sobre o documentário (e mais especificamente o documentário etnográfico) como objeto que tem o realizador como um dos aspectos – e não o único – de sua criação. Entre os pontos que investiga está a maneira como os filmes se vinculam a um relacionamento com o personagem, inserido num conjunto maior de significados culturais.

Embora Tonacci não considere *Serras* um documentário, o fato de seu personagem principal ser um índio, e de o registro do cotidiano indígena ser uma das camadas de representação do filme, necessariamente insere o filme num diálogo com a tradição do filme etnográfico, que se constrói a partir da constante negociação ou enfrentamento entre tradições culturais distintas. Nesse sentido, MacDougall afirma que os filmes são importantes para as pessoas filmadas quando têm implicações práticas ou simbólicas para elas. Ele afirma:

Alguns filmes são de pouco interesse ou consequência imediata para aqueles que nele aparecem. Pertencem a um discurso ao qual são indiferentes ao extremo. O comentário famoso de Sam Yazzie, o ancião Navajo, para John Adair e Sol Worth – “A realização fará bem as ovelhas?” – não é nenhuma sábia acusação de práticas acadêmicas de exploração, mas um reconhecimento de diferentes prioridades sociais”.<sup>62</sup>

Assim, embora não atribua um significado especial ao filme do qual participa, Carapiru consente em participar e está nele, sem no entanto se permitir apreender completamente. Como observa Ismail Xavier, a relação dele com esse teatro do passado é indecifrável<sup>63</sup>. Estabelece-se então uma relação conflituosa entre Tonacci e

---

<sup>61</sup> Clarice Cohn, no artigo “Reflexões sobre *Serras da Desordem*” se questiona sobre o que mobilizaria Carapiru a embarcar no projeto, uma vez que não é a câmera que o desafia, e sugere que seria justamente a possibilidade de retomar seu passado, de reencontrar seus amigos, que o move. (COHN, 2008)

<sup>62</sup> MACDOUGALL, 1997, p. 100-101.

<sup>63</sup> “O mais decisivo é que, mesmo quando é dada esta chave – ‘agora vamos refazer aquele momento em que Carapiru fez isto ou aquilo’ – nós não temos condição de saber a relação de Carapiru com este teatro diante da câmera. Como ator, ele assume a performance e conduz suas ações conforme

Carapiru. Não porque Carapiru busque, através de sua *auto-mise-en-scène*, assumir o controle da narração, já que, como Tonacci disse em mais de uma situação, Carapiru não via nenhum propósito nesse gesto narrativo. Mas porque, ao entrar na história, Carapiru estabelece uma relação de vivência atualizada por ela que escapa inteiramente ao controle de Tonacci e do espectador. O personagem resiste ao filme, e é nesse equilíbrio que o filme se constrói<sup>64</sup>. Tonacci se apropria de Carapiru para contar uma história que não é a sua, ao mesmo tempo em que Carapiru se apropria do aparato cinematográfico não para narrar, mas sim para retomar sua história.

De toda forma, esse desinteresse de Carapiru, de maneira bastante curiosa, leva a uma outra fronteira a ideia de um cinema de observação na concepção do direto. É na encenação que ele parece mais mergulhado em sua própria natureza, o que garante um certo efeito de realidade a essas cenas, repondo numa chave bastante diferente o “agir natural” de Lula explorado no primeiro capítulo. Suas ações denunciam a encenação como uma construção, ao mesmo tempo que sua dificuldade de encenar aponta para o caráter genuíno deste comportamento. Assim, embora Carapiru assuma o papel de personagem ficcional, a encenação não elimina o rastro de real de suas ações, diante da câmera que ele ignora.

Nessa narrativa criada (à revelia de Carapiru?) pela instância enunciativa, o personagem de Carapiru é um homem isolado entre dois mundos, com os quais não consegue verdadeiramente se relacionar. Clarice Cohn afirma – e é endossada por várias declarações de Tonacci – que esse isolamento é produzido pelo filme, uma vez que Carapiru está inserido social e afetivamente na tribo<sup>65</sup>. Para construir esse personagem de um índio melancólico e ensimesmado, Tonacci conta com recursos de montagem, tanto quanto depende do desempenho de Carapiru.

---

solicitado; no entanto, principalmente quando ele não está mergulhado nos momentos de empatia plena com os convivas, há uma zona de silêncio, uma opacidade (para nós) na sua vivência da cena”. XAVIER, 2008, p. 17.

<sup>64</sup> Ideia de resistência emprestada da apresentação “A Resistência que se (Re)Inventa”, de André Guimarães Brasil, no seminário temático “Cinema, estética e política: a resistência e os atos de criação”, dentro do 13º Encontro da Socine, em 2009.

<sup>65</sup> “Isolado de ambos os mundos, comendo sozinho, sem os pratos na mesa dos funcionários do Estado, sem partilhar a carne moqueada servida com a mão, Carapiru parece perdido para a convivência humana, seja qual for. No entanto, conta-nos Tonacci, a cena tem por razão a tuberculose que momentaneamente o isolou da convivência com os outros. São opções narrativas do filme, mas que, temo eu, nos leva a nos deparar com um Carapiru que não conta nem pauta sua história”. COHN, 2008, p. 53.

A performance de Carapiru, por sua vez, se dá nas reencenações, nas observações do cotidiano e surge também no passado das imagens de arquivo. Esses dois elementos – desempenho no presente e arquivo – são organizados pela montagem, de forma a estabelecer constantemente novas relações entre os materiais de arquivo e o material captado.

Em termos do material captado, o procedimento básico do filme é a colocação de Carapiru em uma série de situações em que ele se relaciona com pessoas e ambientes do seu passado<sup>66</sup>. Ao revisitar seu passado, Carapiru representa a si mesmo no presente, e Tonacci utiliza essa performance – em seus diferentes modos de representação – como matéria-prima para construir sua narrativa. A instância enunciadora articula e se apropria do material fílmico para criar uma narrativa de estranhamento, na qual significados são superpostos em relação à realidade dada. A ideia de apropriação aqui não se resume ao momento da montagem, no qual Tonacci pode exercer seu controle absoluto sobre o material filmado, mas às diversas ferramentas utilizadas por ele no momento decisivo da filmagem para conduzir a atuação de Carapiru.

Um exemplo claro dessa combinação entre diferentes materiais e instâncias performáticas é o segmento final do filme, a partir da volta de Carapiru para a tribo. Esse retorno é construído através de uma montagem paralela entre imagens de arquivo de matérias jornalísticas que registraram a chegada de Carapiru à sua tribo após seus dez anos de isolamento, e imagens atuais que mostram Carapiru voltando para a tribo após a viagem para realização do filme. A inconfundível voz de Sérgio Chapelin narra o momento em que Carapiru chega à tribo. Em seguida, uma série de imagens do reencontro – no passado e no presente. E uma narração em off diz: “todos vieram receber Carapiru, mas ele chegou um pouco tímido”. Sob o pretexto narrativo

---

<sup>66</sup> Pode ser interessante pensar sobre esse deslocamento de Carapiru e sua colocação nesses espaços específicos onde a encenação acontece e onde ele experimenta situações, em termos do noção de *transportation*, de Schechner. Como vimos, o autor afirma que qualquer evento performático implica num deslocamento físico ou simbólico do performer para um “mundo recriado” onde ele irá, momentaneamente tornar-se outro sem deixar de ser ele mesmo. Mais uma vez isso reforça o caráter performático da participação de Carapiru no filme, uma vez que todo o processo de realização passa por essa colocação do personagem num espaço físico e simbólico específico onde ele vai viver essa experiência de alteridade.



de contar o passado e completar uma lacuna nessa história, a enunciação potencializa um efeito de ironia em relação ao material de arquivo. O final feliz, construído pela imprensa no passado, contrasta com o Carapiru atual, construído pelo filme.

Observamos o cotidiano da tribo, em que Carapiru aparece como uma figura isolada dentro do contexto, não se integrando nem com os brancos da Funai nem como os outros índios. Numa situação em que todos se divertem à noite, tocando e cantando ao redor de um fogareiro, Carapiru fica cabisbaixo e silencioso. A partir de um plano de fumaça do fogareiro surge um flashback da fumaça do massacre que, sugere a montagem, acontece na cabeça de Carapiru. Em outro momento, um pouco mais adiante, os índios preparam uma moqueca de macaco, da qual Carapiru não participa. Vemos ele comendo sozinho, nos fundos de um posto da Funai num pote de plástico, nem bem participando da refeição dos brancos, nem bem participando da refeição dos índios<sup>67</sup>. No cotidiano atual da aldeia, por sua vez, em contraste com os índios nus em harmonia completa com a mata, vemos uma aldeia com índios vestidos, com ferramentas espalhadas pelo chão, sons de crianças e de aviões passando. As crianças surgem numa série de planos, brincando de forma muito agressiva: elas se empurram, batem ferramentas, latas, facas. Num plano que se repete algumas vezes, um gambá está preso numa coleira curtíssima amarrada num tronco e fica freneticamente tentando escapar.

O sentido geral construído em toda essa sequência, de que Carapiru é um estrangeiro numa tribo que já não é mais a mesma que ele conheceu, depende em larga medida de sua performance – na maneira como ele, por exemplo, não se integra à festa, ou parece distante etc. O que é importante notar é que essa performance não é simplesmente um dado espontâneo incorporado por Tonacci, mas é em certa medida dirigida por ele visando construir esse sentido estranhamento. Tonacci comenta em entrevista a Daniel Caetano, por exemplo, como a cena da festa foi produzida:

(...) Pedi para acordarem-no no meio da noite para que viesse filmar, com a intenção de que ele estivesse um pouco de mau-humor. Ele estava cansado, mas inteiro, porque sabia que eu ia chamá-lo. Eu não pedi licença, tinha um sentido que eu queria criar, e era esse o sentido da manipulação de que falei,

---

<sup>67</sup> COHN, 2008, p. 53.

porque o resultado está na tela, e era esse o resultado narrativo que nos interessava. (...) Nesse sentido Carapiru é Andrea, Carapiru é um alter ego da minha leitura, como ser humano das ameaças que existem no mundo.<sup>68</sup>

Da mesma forma, a cena em que Carapiru come separado dos índios é construída a partir da situação real de isolamento que o índio enfrentou por ter sido diagnosticado com tuberculose.

É interessante notar que o desinteresse de Carapiru em relação ao resultado das situações das quais participa não significa um desinteresse em relação a elas. Nesse sentido, o ponto máximo do engajamento de Carapiru com as situações filmadas acontece no seu reencontro com os moradores do vilarejo na Bahia. A comunicação que poderia ser intransponível se dá a partir de gestos e sorrisos. De um lado percebe-se claramente uma dimensão afetuosa nesses gestos, que estabelece um canal de comunicação entre ambas as partes. De outro, existe a presença da câmera como catalisadora e uma relação paternalista dos brancos em relação a Carapiru. O momento do reencontro, como dito acima, abre um longo parênteses na narrativa do passado, mostrando Carapiru conversando com os brancos, vendo fotos, rindo, nadando no rio etc. Assim, se estabelece um hiato na *ficcionalização*, em que o registro documental se afirma através da combinação de cenas de observação documental, entrevistas e reencenações.

A primeira situação de entrevista formal do documentário surge justamente nesse ponto, quando Luís Aires e sua mulher – casal que acolheu Carapiru – são entrevistados na cozinha de sua casa. Eles mostram fotos da época em que o índio morava com eles e tomam a dianteira do fluxo narrativa, nos levando de volta ao passado e contando o que aconteceu depois: vieram buscá-lo, e ele não queria ir embora, ele fugiu do carro etc. Tudo o que descrevem voltará na forma de reencenação. Essa duplicidade poderia indicar que Tonacci considera a encenação insuficiente para dar conta da história que precisa ser contada, mas me parece que essa reiteração do passado está mais ligada a uma assumida multiplicidade de olhares sobre o que aconteceu. Além disso, a reencenação não tem simplesmente uma função de recontar, mas de reinscrever Carapiru nesse passado narrado. Na cena, por

---

<sup>68</sup> CAETANO, 2008, p.129.

exemplo, em que Carapiru se despede dos amigos da Bahia, sendo levado por Sydney, ele entra no carro por um lado e sai pelo outro, como que não querendo embora. Nunca saberemos exatamente como Carapiru vivenciou esse momento, já que a despedida diegética poderia ser também uma despedida real daquelas pessoas que ele não voltaria a ver<sup>69</sup>.

É também nesse segmento filmado na Bahia que surge o segundo personagem fundamental da história construída por Tonacci: Sidney Possuelo, o sertanista que buscou Carapiru na Bahia. Se, em relação à Carapiru, um dos desafios de pensar sobre a maneira como seu personagem é construído (e até que ponto ele próprio contribui para isso) é uma aparente ausência de autoconsciência sobre sua imagem, quando observamos Sidney Possuelo, as questões são outras. Enquanto a resistência de Carapiru ao filme se dá no sentido de não se permitir apreender totalmente, Possuelo vive um conflito de outra ordem em relação à instância enunciativa. Ao contrário de Carapiru, o sertanista quer narrar essa história, se apropria da cena e compete todo o tempo pelo papel de herói protagonista. Em alguns momentos, esse desejo parece ser endossado pela enunciação, e por vezes ele adquire o status de “locutor auxiliar”<sup>70</sup>, como definido de Bernardet em relação ao modelo sociológico de documentário. A partir do momento em que entra em cena, passa a assumir o papel de condutor da narrativa, seja em situações de reencenação, seja nos depoimentos ou nas situações cotidianas.

Em termos de sua participação extrafílmica, como vimos no início deste capítulo, Possuelo está envolvido na realização do filme e na construção de seu roteiro desde o início. É ele quem apresenta a história de Carapiru a Tonacci, quem contribui ativamente na construção de roteiro e, finalmente, é a ele que Tonacci atribui a missão de contar a história de Carapiru. O realizador afirma: “Quem conta a história dele sou eu, é o Sidney, não ele, pessoalmente”<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Ver COHN, 2008, p. 51.

<sup>70</sup> Bernardet desenvolve a noção de locutor auxiliar no livro *Cineastas e Imagens do Povo*. Ele afirma: “De modo geral, os locutores auxiliares estão numa posição de poder, quer pelo saber, quer pelo cargo que ocupam, bem como pela função que desempenham no sistema de informação dos filmes. Estão assim mais próximos dos locutores do que dos entrevistados”. (BERNARDET, 2003, p. 26)

<sup>71</sup> ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007, p. 253.

Embora Possuelo surja como personagem pouco antes da metade do filme, sua voz surge muito antes, por volta dos vinte minutos, como uma aparição fantasmagórica, dizendo uma das frases repetidas no filme, que parece de importância central dentro do discurso articulado por Tonacci: “o índio é uma outra humanidade”. A entrada de Possuelo se dá pela diegese, como personagem da reencenação, o que é revelador da forma de agenciamento proposta pelo filme. É a reencenação que traz o documentário e não o contrário. Não se trata apenas de ilustrar o passado que é narrado pelo entrevistado. É justamente o inverso. É a atualização do passado através do teatro que garante a ele ao mesmo tempo um traço indicial e um lugar na narrativa. Ao auto estabelecer a determinação de contar a história de Carapiru, a instância enunciativa precisa ser fiel às regras criadas por ela mesma. Embora o filme se estruture de maneira absolutamente não convencional, em diversos momentos a enunciação respeita demandas da narrativa clássica<sup>72</sup>.

Possuelo aparece após uma série de cenas *ficcionalizadas* em que acompanhamos o cotidiano de Carapiru na Bahia e a tentativa frustrada de um funcionário do Incra levá-lo de lá. Possuelo está acompanhando de Wellington. Eles chegam a um bar e perguntam por um índio que estaria na comunidade, e um morador lhe diz que ele costuma ficar na escola. Na sequência seguinte, Possuelo chega até a escola, um ambiente precário onde crianças sentam no chão e apoiam seus cadernos em tocos de árvores, enquanto Carapiru assiste à cena. Possuelo se aproxima da professora. O plano é bem aberto, e a professora está meio de costas. Tem início um diálogo estranhíssimo, que parece saído de um vídeo institucional e ultrapassa a dimensão da história de Carapiru. Possuelo fala sobre como é incrível ver tanta vontade de aprender mesmo diante de todas as dificuldades, e a professora responde que o pouco que se faz por essas crianças pode mudar a vida delas para sempre.

Não é claro para mim por que Possuelo ganha aqui essa abertura, para o que mais parece uma plataforma política. Sua fala é adequada ao personagem que ele criará para si mesmo ao longo do filme, mas o que motiva Tonacci a lhe dar esse espaço na

---

<sup>72</sup> Na encenação do massacre, por exemplo, o filme busca cumprir o compromisso de dar todas as informações que serão cobradas adiante pelo espectador. Vemos a fuga de Carapiru, a fuga de Tiramukôn/Benvindo e sua captura pelos fazendeiros, numa cena que esconde seu real significado até o filho de Carapiru reaparecer na história mais adiante, na figura do intérprete.

montagem é que me parece intrigante. Trata-se de um endosso da instância enunciativa a essa fala politicamente correta? Trata-se de um acolhimento à *auto-mise-en-scène* criada pela personagem? Trata-se da apropriação de Possuelo do espaço que lhe foi dado (imaginando que se tratava de uma cena sem diálogos pré-definidos)? No sentido contrário, um insert de uma imagem de arquivo que acontece nessa sequência mostra uma imagem bem antiga, que parece ser da década de 1930, de uma escola para índios, cria uma aproximação entre esses dois universos e poderia sinalizar uma ironia frente ao discurso paternalista de Possuelo.

A atuação de Possuelo parece ser potencializada justamente em situações que narrativamente fazem parte do tempo presente e que seriam como que observadas pela câmera. Ou seja, situações em que a câmera assumiria um papel de observadora, à imagem de um documentário clássico. Se para Carapiru essa mudança de registro – da reencenação para a observação documental – não implica numa mudança de comportamento, Possuelo parece ser vencido, diante da proposta de ser ele mesmo (ou de representar a si mesmo) no tempo presente, pela tentação de tornar-se protagonista. O sertanista assume então uma postura impostada e procura vencer o desafio de comunicar (a pedido de Tonacci?) conteúdos.

Essa dinâmica de suposta observação do cotidiano se dá em diversos momentos, como na conversa (ou de forma mais precisa, o monólogo) que estabelece com Tiramukõn/Benvindo ao buscá-lo na rodoviária; ou na sequência em que Carapiru almoça na casa de Sydney, junto com sua mulher e seus filhos. Nessa situação, Carapiru, sentado na cabeceira da mesa, permanece todo o tempo comendo calado, enquanto Sydney e sua mulher conversam sobre quando o índio chegou à casa deles. Contam que ele escondia comida no quarto, que ficou gripado, entre outras anedotas. Na maneira como Sydney conduz a conversa se destacam uma postura paternalista em relação a Carapiru e a excessiva consciência da personagem em relação a presença da câmera. O sertanista busca claramente dar um tom de diálogo espontâneo para uma fala que, ao contrário, soa preparada. Mais uma vez, não é possível saber o que é mero desejo de protagonismo de Possuelo e o que é endossado por Tonacci.

Na narrativa proposta por Tonacci, que busca estabelecer o isolamento de Carapiru, é importante que o índio não fale por si, o que torna o discurso de outros sobre ele um

aspecto fundamental na construção deste personagem. Como vimos, a voz de Possuelo se sobressai entre as outras, mas não é exclusiva. Temos os depoimentos de Luiz Aires e de sua mulher, além de outras entrevistas, como a que Wellington realiza com alguns dos homens que encontraram Carapiru. Wellington pergunta sobre o encontro deles com Carapiru, e os entrevistados falam algo no sentido de que o índio deixou-se encontrar. O entrevistado responde que talvez Carapiru quisesse mesmo conhecê-los. O que chama atenção nessa e em outras situações de conversas com e entre personagens é que Tonacci não se afirma como entrevistador. De alguma maneira esse distanciamento aparente reforça a sensação de que é na montagem que são estabelecidos os significados e de que ele poderia assim abrir mão do controle aparente na rodagem.

Nesse sentido, parece-me que as marcas de subjetividade do autor se relacionam mais à autonomia que a enunciação adquire em relação aos personagens e a todas as vozes e materiais que articula, do que a uma presença material do autor. Tonacci não se apresenta até o desfecho como uma voz ou um corpo em cena. A construção do personagem Carapiru é marcada pela opacidade, e, ao não falar com sua própria voz (ou melhor, ao falar algo que não podemos decodificar), Carapiru acaba refletindo projeções da subjetividade de outros, seja pelo discurso dos demais personagens<sup>73</sup>, seja pela sugestão da montagem.

Nesse cenário em que a montagem se apresenta como recurso central de afirmação da voz do texto, me parece que – em diversas situações – Tonacci manipula o material captado por ele, quase como se fosse de alguma outra pessoa. A montagem subjuga o material captado, dispondo e manipulando todas as fontes, incluindo aquelas feitas pelo próprio autor, de maneira semelhante. Nesse sentido, em *Serras*, a dissimetria entre as duas pistas – sonora e visual – é um elemento de fundamental importância, reafirmando a autonomia da instância enunciativa em relação às vozes dos diferentes

---

<sup>73</sup> Em uma das muitas situações que poderiam ser usadas como exemplo, Carapiru está na cozinha com a mulher de Luiz Aires e suas filhas. Desenvolve-se ali uma conversa imaginada com Carapiru. Elas supõe significados para as coisas que ele diz, e o contrário parece ser também verdade. Elas riem e brincam com ele, sempre atribuindo sentidos aos seus gestos e sons.

materiais e personagens, desconstruindo e deslocando intenções e significados, criando um discurso descolado de todos estes elementos<sup>74</sup>.

Um elemento bastante relevante nessa orquestração discursiva articulada pela instância enunciativa é o uso do material de arquivo, que adquire muitas funções no filme. Além de fornecer uma marca cronológica e de contexto, as imagens de arquivo atuam como uma espécie de comentário, ora afirmativo, ora irônico da montagem. Tonacci trabalha com um grande número de citações, que se superpõem ao material captado para o filme. Como em qualquer situação de colagem, o acúmulo de citações gera significados involuntários, embora a instância enunciativa estructure essas sequências de modo a inserir esses arquivos no desenrolar da história contada.

Em alguns momentos as imagens de arquivo surgem com a função de inserir no filme uma marca temporal, como na sequência que indica a passagem de tempo dos anos que Carapiru passou sozinho<sup>75</sup>. Em outras situações, o material de arquivo é inserido através de uma ação diegética, se inscrevendo na narrativa como lembrança ou projeção, num registro não realista<sup>76</sup>. O que me interessa especificamente aqui, no entanto, é um outro uso do material de arquivo feito pelo filme, que é o estabelecimento de um diálogo com as matérias jornalísticas de época, que abordam a história de Carapiru. O interesse se deve ao fato de que, nessa chave, as imagens de arquivo participam de forma ativa da construção do personagem de Carapiru. Nesse sentido, nota-se um caráter ambíguo. De um lado, os arquivos, em especial as matérias jornalísticas, aparecem como documentos, marcas indiciais que poderiam ser

---

<sup>74</sup> Às já comentadas afinidades entre *Serras* e à forma do filme ensaio se soma a dissimetria entre som e imagem. Christa Bluminger faz uma retomada histórica do ensaio no cinema e se refere especificamente a um certo cinema moderno identificado com a forma ensaística (de Resnais, Varda, Duras, Straub-Huillet, Godard ou Marker) que trabalha a linguagem e a voz através de correspondências e dissociações. Ela cita Deleuze, que afirma que a disjunção do sonoro e do visual produz um regime de distensão, em que não há mais um todo e sim duas pistas dissimétricas. Ver BLÜMLINGER, 2004, p.52.

<sup>75</sup> As imagens de arquivo são moduladas por um samba animado, típico de uma visão clichê do país. Na longa sequência, de quase quatro minutos, imagens típicas do Brasil em desenvolvimento – Transamazônica, Itaipu, fábricas, petróleo, futebol e carnaval – estão lado a lado com seu avesso – a pobreza, a sujeira no lixão, a violência, o desmatamento, a degradação do garimpo – gerando assim um comentário crítico absolutamente autoral e descolado do ponto de vista de Carapiru.

<sup>76</sup> Um exemplo desse mecanismo é a cena que mostra Carapiru deitado no sofá de Sydney Possuelo olhando para a frente. O plano seguinte mostra uma televisão que exibe imagens de arquivo de conflitos entre índios e brancos e que parece um contraplano da cena anterior. A montagem repete essa alternância três vezes. Os arquivos são vistos por Carapiru? Sonhados?

lidas como um acréscimo do efeito de realidade. De outro, o exotismo e a idealização que surgem na forma como essas matérias apresentam a história de Carapiru contrastam com o personagem de Carapiru que o filme constrói, a partir das reencenações, da observação e dos depoimentos; estes sim dotados de um tipo de “inscrição verdadeira”.

A primeira vez que esses arquivos específicos sobre Carapiru aparecem é logo após a viagem do índio e de Sydney Possuelo para Brasília. Depois da despedida de Carapiru na Bahia, vemos uma sequência de imagens da viagem de volta, da estrada, até um plano geral de Brasília à noite. Nesse ponto a chegada de Carapiru à Brasília é resumida por uma matéria jornalística de época. A inserção marca a entrada dessa outra voz, a narração jornalística, que passa a competir pelo comando da enunciação. Ao mesmo tempo que funciona como um documento de época, essa matéria – assim como todas as outras que a sucedem – marca também um certo olhar, um registro anacrônico em relação ao índio, que mistura exotismo e idealização da inocência perdida.

Mais adiante, a situação da chegada de Tiramukõn/Benvindo é construída a partir da combinação de depoimento, encenação e arquivo jornalístico. É a voz em off de um depoimento de Possuelo, sobre imagens de grades e uma antena de TV em Brasília, que introduz a sequência da chegada do filho de Carapiru. Em seguida, vemos imagens de Possuelo buscando Benvindo na rodoviária e depois levando-o de carro para casa. Assim como na situação do almoço da família de Possuelo comentada acima, o sertanista inicia um diálogo/monólogo que parece bastante preparado, em que diz que não poderia imaginar que Benvindo era o mesmo menino que tirou da fazenda depois do ataque. Insert de uma série de planos curtos que são uma espécie de flashback da encenação do ataque aos Guajá. Voltamos para Possuelo, que diz que, quando pensa nisso, se arrepia todo. Logo em seguida um arquivo de matéria jornalística revela a situação do encontro entre Carapiru e Tiramukõn/Benvindo, de maneira objetiva: o intérprete reconheceu o pai e verificou as marcas de bala que o identificavam etc. Voltamos para Possuelo, desta vez em uma situação de entrevista. Ele está sentado numa cadeira ao ar livre e reconta a situação do encontro dos dois, num outro nível de dramaticidade, falando sobre a emoção da situação e conferindo a si próprio – como de costume – um papel central. Ele fala também sobre a história de



Benvindo – que fugiu e foi levado para a família do fazendeiro para ser criado por eles, até ser resgatado pela Funai.

Na sequência um arquivo jornalístico mostra a tentativa de identificação de Carapiru, reunindo índios e acadêmicos, que se utilizam de diversas ferramentas técnicas para identificar sua etnia e comentam que tem um índio Guajá que se diz seu filho, embora um estudioso americano diga que ele não pode ser Guajá. Há um tanto de ridículo na situação, uma vez que o relato de Possuelo, na sequência anterior, apresenta o reconhecimento dos dois, pai e filho, como o grande final de um drama. No entanto, essa resolução humana é desqualificada pelas autoridades, que precisam de uma comprovação técnica e científica, destituindo Carapiru e Benvindo de poder sobre sua própria história. No final da matéria, cientistas acabam definindo que ele é mesmo Guajá e, portanto, pai de Benvindo. A narração conclui: “Para Tiramukõn e Carapiru, o destino reservou um final feliz”.

Esse final feliz, como vimos acima, não é endossado pela montagem. Na volta para a aldeia, o filme não trabalha mais com o teatro do passado. Carapiru e seu filho, no cotidiano do presente, fazem o percurso de retorno de avião. Os dois não conversam, e Carapiru tem uma expressão ausente, a que poderíamos atribuir enfado ou tristeza. Depois do avião, vemos novamente o trem. O mesmo trem do início que lá aparecia com o signo da violência e da invasão, rompendo o idílio indígena. Insert de Carapiru com um arco e flecha, e a fala de Possuelo (“O índio é uma outra humanidade”) remete a esse início. Na sequência vemos alguns homens conversando no vagão lanchonete, e um deles é Carapiru. Esse é o trem que leva Carapiru de volta para casa. Essa ressignificação, através da montagem, coloca em dúvida todo um discurso poderia ser imaginado de dentro de um olhar preservacionista em relação a oposição entre selva e civilização. Carapiru não é apenas objeto da transformação. Ele é também a transformação.

No embate entre as diferentes formas de registro, Carapiru surge como personagem em três instâncias diferentes. Há o Carapiru do presente, representando a si mesmo no seu cotidiano e na conversa que tenta estabelecer com Tonacci. Há o Carapiru que representa a si mesmo no passado, ao reviver – de maneira mais ou menos programada – situações. Há também o Carapiru congelado no passado televisivo, em

que é feito ator involuntariamente, sendo objeto de uma narração completamente exterior a ele.

Nessas diversas instâncias, Carapiru se faz personagem, sendo, ao mesmo tempo, ator e ele mesmo. Assim, pode ser interessante pensar sobre essa divisão de camadas de Carapiru menos em termos de sua variação na progressão do filme (isto é, momentos em que ele “é” e momentos em que “atua”), e mais em termos da forma vertical como ela incide sobre o personagem, na linha do que Santeiro propõe. O autor acredita que o sujeito filmado é ele mesmo enquanto figura real inserida no mundo sócio-histórico, é a imagem (idealizada) que tem de si mesmo, e é a construção de si que atua na interação com o outro e com a câmera. O desafio de pensar sobre Carapiru dentro dos limites das proposições de Santeiro é justamente a ausência aparente de qualquer nível de autoconsciência sobre sua imagem. Nesse sentido, vale recorrermos aos termos em que, como visto anteriormente, MacDougall pensa sobre o processo de definição da personagem. Dentro das três instâncias propostas por ele, Carapiru seria a pessoa que existe fora do filme, em sua individualidade. Num segundo momento, Carapiru seria a pessoa que se constrói na interação com Tonacci (ainda que não tenha a consciência disso). Num último nível seria a personagem, que se constrói na interação do espectador do filme.

No que diz respeito especificamente à interação entre Carapiru e Tonacci, o desempenho de Carapiru – seja resultado de um esforço consciente ou inconsciente de atuação – é só um dos elementos de composição de seu personagem que será modulado e manipulado pela enunciação construída pelo realizador. Poderíamos nos perguntar no que o procedimento de Tonacci se diferencia das matérias de televisão que integram o filme, uma vez que tanto quanto o personagem idealizado, o personagem do estranhamento é produzido pela enunciação? A resposta me parece ser o caráter processual do filme, que explicita os procedimentos de afirmação da instância enunciadora e cria uma narrativa instável, que se coloca o tempo todo em dúvida. Assim, Tonacci se aproxima de uma postura ensaísta e se diferencia da apropriação pseudo-objetiva que o material jornalístico faz da história de Carapiru.

É no desfecho do filme que esse processo de desnudamento do aparato cinematográfico chega ao seu ponto máximo e o cinema, conforme análise precisa de

Ismail Xavier, “assume a sua parte na invasão da selva e no quadro geral de dominação instalada, e assume a sua forma como exposição dos termos de uma relação de poder em que o cineasta, queira ou não, assume o sujeito trazido ao jogo como seu personagem”<sup>77</sup>. Mais do que isso, diz Xavier, a forma do desfecho “define os termos da apropriação”<sup>78</sup>. Carapiru se despe entre os índios da aldeia e entra sozinho, segurando algumas flechas, na mata onde em seguida encontra Tonacci e a equipe, naquilo que é na realidade o *making of* da cena inicial. Tudo o que parecia natural e idílico é aqui repostado e revela-se construído.

Na cena final, Carapiru, sentado, fala para a câmera, no que poderia ser uma situação de entrevista, que Tonacci opta por não legendar. Não existe redenção. A comunicação não se efetiva, a opacidade de Carapiru não é transposta, muito embora ele pareça finalmente à vontade e feliz. Ele aponta para algo no céu, e Tonacci insere uma imagem explicitamente inverossímil e fora de proporção de um caça no céu<sup>79</sup>, inscrevendo de forma inequívoca um comentário da enunciação e criando um espelhamento entre Tonacci e Carapiru, ambos assombrados pela invasão.

---

<sup>77</sup> XAVIER, 2008, p. 21.

<sup>78</sup> Idem ibidem

<sup>79</sup> XAVIER, 2008, p. 23.

## Capítulo 04| *Jogo de Cena*: Performance e narração produtiva

No percurso de análise realizado pela pesquisa até aqui, parti de filmes como *Entreatos* e *Juízo*, nos quais – embora a dimensão performática esteja presente e seja inclusive reconhecida por seus realizadores – a consciência dos sujeitos filmados em relação ao processo de criação de um personagem de si mesmo seria supostamente menor, uma vez que o modo de representação de seus personagens se apoia fortemente na busca de um “agir natural”, já problematizado em outros capítulos. Os filmes buscariam, na maior parte do tempo, observar situações anteriores a eles, preservando-as em sua integridade, a partir de uma abordagem não interferente. Embora *Juízo* trabalhe também com a reencenação, em nenhum momento abre mão da busca da legitimidade do registro de cunho documental.

Em seguida analisei *Serras da Desordem*, em que a dúvida sobre a natureza da performance produzida pelas pessoas reais – o personagem está *atuando* ou simplesmente *sendo* ele mesmo? – é recolocada de forma provocadora. Carapiru atua e é ele mesmo, em duas camadas de significação que se confundem e se constroem a partir da intervenção marcada de Tonacci, seja na *mise-en-scène*, seja na montagem. A reencenação e a observação se complementam na construção de uma narrativa que se assume como representação ficcional, embora nela resista a dimensão documental, convocando o espectador a – todo o tempo – se questionar sobre o estatuto do que está assistindo.

Neste capítulo, o foco central de análise é *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2008), filme em que a questão da performance sofre um novo deslocamento. Não se trata mais de assumir ou não a dimensão performática de seus personagens. Nem simplesmente de colocar a performance num território ambíguo, onde autenticidade e encenação se confundem. Coutinho traz a performance para o centro da cena, tornando-se, assim, ela mesma, a questão principal do filme. Não me refiro aqui à performance como tema organizador, mas como motivo que, como veremos, se imbrica na própria tessitura do filme.

*Jogo de Cena* parte do seguinte dispositivo: um anúncio publicado no jornal convida mulheres de todas as idades que tenham histórias para contar a participar de um teste para um documentário. Diz o anúncio: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. Vagas Limitadas”. As 83 mulheres que responderam ao anúncio foram entrevistadas num estúdio pela equipe de pesquisa Coutinho. Desse universo, foram selecionadas 23 mulheres, entrevistadas por Coutinho no Teatro Glauce Rocha. Destas, apenas sete sobreviveram à seleção da montagem. Num segundo momento, alguns meses depois, Coutinho convidou atrizes para interpretar os depoimentos dessas mulheres. O resultado que se vê no filme é uma combinação de depoimentos de treze mulheres, entre atrizes profissionais e mulheres comuns. Essas falas se organizam a partir de diferentes formas de agenciamento: mulheres reais contando histórias pessoais, atrizes contando histórias pessoais, atrizes recontando histórias de mulheres reais, e atrizes refletindo sobre o processo de representação proposto por Coutinho.

A ideia de assumir a noção de performance como eixo de leitura principal do filme parte, portanto, da percepção de que a questão da representação (ou da autorrepresentação) está presente, em diversas camadas, na construção realizada por Coutinho. De um lado, como comentado anteriormente, está a performance como ferramenta central das personagens, ganhando força no tensionamento em relação às estratégias textuais do filme. Em *Jogo de Cena* tudo o que sabemos das personagens advém do aqui e agora da filmagem. Não temos nenhuma outra informação de contexto ou fala autorizada sobre essas mulheres. Elas falam sobre si mesmas e contam suas próprias histórias, sem que as falas estejam submetidas a um tema organizador. São histórias pessoais, que navegam no campo da intimidade e da afetividade, e que tem em comum, entre outras coisas, uma característica principal: fazem parte do filme porque são bem-contadas.

No entanto, essa ênfase nos personagens narradores é uma característica comum a outros filmes do diretor, como veremos adiante. O que *Jogo de Cena* tem de especial (em termos de sua relação com a performance) é o fato de que, como o próprio nome sugere, articula um discurso – ainda que instável e inacabado, dentro de uma perspectiva de filme ensaio – sobre a questão da atuação (de si ou de um outro). Esse

pensamento (em construção) está na voz das atrizes, que refletem sobre o processo em que foram colocadas – de representar histórias contadas por outras mulheres, reais. Está presente também, de maneira mais sutil, na reflexividade que marca os depoimentos das mulheres comuns. Tangenciando suas histórias pessoais, a dimensão da autorrepresentação está todo o tempo em jogo nessas falas: seja no questionamento sobre a qualidade da própria atuação, seja em momentos de reflexão mais distanciada sobre o que significa atuar. Finalmente, a performance está colocada na própria forma do filme, que tem como cenário principal um teatro vazio onde o jogo entre ator, diretor e plateia está organicamente colocado.

Ao assumir a performance como um dado e, mais que isso, como um elemento fundamental que possui uma finalidade em si, Coutinho desloca a oposição entre histórias verdadeiras e histórias mentirosas, para uma outra, entre histórias bem contadas e histórias mal contadas, afirmando a potência da fabulação. As boas personagens tornam-se necessariamente boas atrizes, capazes de criar – através de suas falas – momentos significativos. Nesse movimento do filme, uma série de questões abordadas nos capítulos anteriores é reposta. Como pensar nesse cenário, nas noções de verossimilhança e de autenticidade? Como avaliar essas performances? O que elas buscam? Ou ainda, pensando em termos das categorias propostas por Schechner, podemos pensar num deslocamento dessas performances da eficácia em direção ao entretenimento?

Desta forma, o capítulo parte de uma breve retomada do que poderíamos chamar de método de Coutinho, construído ao longo de sua filmografia, mas que se desenha mais claramente a partir da filmografia dos anos 2000. O objetivo dessa aproximação um pouco mais geral com a produção de Coutinho é situar *Jogo de Cena* dentro dessa trajetória, tendo como baliza principal a noção de performance. Se o filme por um lado coroa o movimento de Coutinho de distanciamento dos grandes temas para se concentrar mais e mais na entrevista como recurso principal, por outro questiona a possibilidade – muito identificada com documentários anteriores do diretor – de revelação de subjetividades singulares, caminhando em direção ao que seria uma afirmação da expressividade, em que quem fala e o que é dito não coincidem mais necessariamente.

Ameaçando a usual identificação entre narrador e protagonista, *Jogo de Cena* coloca em cheque a presunção de veracidade do documentário de entrevista. Nesse sentido, vou explorar a forma dramática da entrevista, com a qual o filme dialoga todo o tempo – tanto em termos da tradição do cinema documentário (através dos documentários de entrevista e das falsas entrevistas), quanto em termos da entrevista como um gênero altamente ritualizado, que se insere dentro do que Leonor Arfuch vai chamar de espaço autobiográfico. No filme, como veremos, o gesto autobiográfico está o tempo todo presente para as mulheres reais participantes (sendo emulado pelas atrizes), tanto em termos da posição em que se encontram, quanto da natureza das experiências que se propõem a compartilhar.

O capítulo irá investigar também a relação ambígua que o filme estabelece com novas formas de construção de identidade dentro de uma sociedade cada vez mais espetacular. As mulheres procuram o filme, num movimento que pode ser lido em diversas chaves, entre elas, naquela que Paula Sibilia vai chamar de “tirantias da visibilidade”. Coutinho, por sua vez, embora acompanhe – ainda que a contragosto – o movimento de interesse sobre a experiência das pessoas comuns que marca a cena contemporânea, rejeita completamente o que seriam os clichês ligados a essa espécie de exibicionismo midiático, buscando falas que produzam significado e fugindo do que ele chama de “lógica do pior”.

Finalmente, vamos analisar a relação que se estabelece entre as três duplas de pessoas reais/atrizes que são eixos organizadores do filme: Andréa Beltrão e Gisele; Marília Pera e Sarita; Fernanda Torres e Aleta. É colocando um foco mais preciso sobre o jogo que se estabelece entre essas personagens que poderemos investigar como ambos os tipos de performance se constroem, numa dinâmica em que a presença de Coutinho é fundamental. Se, em geral, se estabelece a percepção de que Coutinho dilui as fronteiras entre real e ficção, tornando os enunciados unidades discursivas sem propriedade, a análise buscará mostrar que, paradoxalmente, o diretor acaba por afirmar a separação intransponível entre a fala que tem lastro real e a que não tem.

### ***Jogo de Cena radicaliza o método***

Como ponto de partida, gostaria de retomar brevemente a trajetória de Coutinho como cineasta, para situar *Jogo de Cena* dentro desse panorama e identificar formas como o filme reforça ou rejeita premissas presentes no trabalho anterior do cineasta, do ponto de vista da performance de seus personagens.

No livro *O Documentário de Eduardo Coutinho*, Consuelo Lins faz uma análise da obra do cineasta a partir de uma sequência (cronológica) de filmes de sua autoria, delineando o que seria a evolução de um método pessoal. Nesse sentido, a autora identifica um movimento do cineasta – partindo de *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (Eduardo Coutinho, 1987) até *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), – em direção a um documentário em que os personagens, mais do que um tema, tornam-se fios condutores, e em que a maneira como a pessoa filmada se expressa é fundamental. Vão sendo progressivamente abolidos os planos de cobertura e as imagens que disfarçam cortes, e a concentração numa locação única (um morro, um prédio, um palco) se torna mais e mais presente. Se Wiseman opta por trabalhar com a delimitação espacial para observar instituições específicas, Coutinho também cria seus limites espaciais (“prisões”), mas para interagir com seus personagens. Finalmente, a Coutinho interessa o que se vive no presente, embora esse presente esteja o tempo todo conectado e ressignificando o passado.

As colocações de Consuelo Lins sobre o foco que Coutinho coloca na forma de expressão dos entrevistados se relacionam ao que Ismail Xavier identifica, a partir da análise específica de *Edifício Master*, como uma “filosofia do encontro”. Para Xavier, o ponto central de afirmação desse método seria o uso da entrevista como forma dramática exclusiva, em que tudo o que se sabe dos personagens vem da sua ação diante da câmera, do diálogo com o cineasta e do confronto com o aparato. Para o autor, em *Edifício Master* tudo se concentra no aqui e agora da performance. Assim, para que o encontro se efetive, se espera que o cineasta crie as condições para que um expressão original do sujeito possa acontecer. Ao mesmo tempo, o entrevistado é escolhido pelo seu potencial de não se prender aos clichês e ao óbvio, e pela sua



capacidade de “fazer-se personagem”<sup>1</sup>. Assim, o que se produz no diálogo entre cineasta e entrevistado é uma fala em que convivem, nas palavras de Xavier, espontaneidade e teatro, autenticidade e exibicionismo.

Diversas análises atribuem a *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999) o papel de marco inicial desse certo tipo de documentário de entrevista realizado por Coutinho. Cláudio Bezerra, por exemplo, em sua tese de doutorado<sup>2</sup>, divide a produção de Coutinho em três fases principais, que representariam, de alguma forma uma síntese da evolução de seu método de trabalho. A primeira fase seria a de “experimentação”, indo de 1975 a 1984, período em que o realizador trabalhou na Rede Globo. A segunda, que ele denominou de “gestação de um estilo”, começaria em 1984, com *Cabra Marcado para Morrer*, chegando até 1999. A terceira fase, que se inicia com *Santo Forte*, seria a do “documentário de personagem”, marcada pela presença do que ele denomina “personagem performática”.

Nos filmes da terceira fase, Bezerra identifica como aspecto central a ideia de “acontecimento filmico”, que faz da imagem-câmera<sup>3</sup> um espaço virtual onde as pessoas realizam performances de sua vida. Essa atuação dos sujeitos filmados se daria não como a do ator que representa um papel exterior a si, mas como “performer”, isto é, alguém que cria um ser mutante a partir de si, das suas experiências e de sua relação com o outro. Cada performance seria um meio da personagem marcar presença no filme e na vida. Nesse esquema proposto por Bezerra, *Jogo de Cena* seria o ponto máximo de explicitação do que ele classifica como caráter performático da personagem na obra de Coutinho, ou seja, um personagem que se constitui e atua como performer para a câmera, fazendo uso de

---

<sup>1</sup> XAVIER, 2010, p. 67.

<sup>2</sup> Intitulada “Documentário e Performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho”, a tese de Cláudio Bezerra tem como objetivo investigar como pessoas comuns tornam-se personagens nos filmes de Coutinho a partir de procedimentos adotados por ele, identificando os modos através dos quais as personagens marcam presença nestes filmes. Bezerra não explicita de forma muito clara o significado desse “marcar presença”, mas afirma que “essa produção de presença é um fenômeno cultural relevante da sociedade contemporânea e traz em seu bojo tanto um processo criativo de imbricamento entre arte e vida, como uma problemática espetacularização do real, na forma de reduplicação consumista de modos de ser”. (BEZERRA, 2009, p. 14)

<sup>3</sup> Bezerra empresta o conceito de imagem-câmera de Fernão Pessoa Ramos. Ver RAMOS, 2012.

elementos dramáticos. A partir disso o autor divide os personagens em categorias, ou modos performáticos<sup>4</sup>.

Embora a divisão em fases proposta por Bezerra seja interessante e dialogue com a periodização proposta por Consuelo Lins, vejo com alguma reserva a noção de “personagem performática” proposta por ele. Em primeiro lugar, porque não considero que o autor problematize suficientemente o conceito de performance, adotando como referência central uma noção de performance emprestada da arte performática<sup>5</sup>, que me parece não dar conta plenamente do que os filmes de Coutinho propõem. Se por um lado, se apoiando na arte performática, Bezerra parece resolver a questão da separação entre a pessoa e a personagem por ela criada – já que o performer, diferentemente do ator, não encarna um personagem exterior a ele, o que é muitas vezes tido como uma ameaça a autenticidade – surge um novo impasse. O performer tem como ponto de partida de sua atuação o desejo de realizar uma performance, entendida aqui como uma manifestação de arte. Embora evidentemente as personagens de Coutinho tenham consciência sobre o processo de autorrepresentação de que o filme as convoca a participar, e escolham tomar parte dela, não me parece que a performance seja uma finalidade em si *para elas*. Ou mais do que isso, embora haja o desejo de produzir a melhor performance, não me parece que elas próprias entendam o resultado alcançado como um trabalho de arte. Essa “melhor performance” que buscam está ligada à maneira como gostariam de ser

---

<sup>4</sup> Bezerra identifica nove modos performáticos através dos quais as personagens “marcam presença” no documentário de Coutinho: divertida, melodramática, xamanística, educativa, provocadora, musical, exibicionista, esotérica e indecisa. O autor afirma que a classificação não obedece a um critério rígido e diz respeito “aos aspectos dominantes de atuação, pois muitas personagens, como bons performers, oscilam entre um ou outro modo de expressão”. (BEZERRA, 2009, p. 14) A meu ver, essa categorização proposta por Bezerra tem um problema central: ela se baseia mais no conteúdo das falas do que na maneira como elas se apresentam. Nesse sentido, o autor – embora se refira ao bom desempenho ou ao bom narrador que, no sentido proposto por Benjamim, acredita na palavra e tem a capacidade de convencimento sobre o que diz – não qualifica de fato as ferramentas que tornam as performances mais ou menos expressivas.

<sup>5</sup> A noção de personagem-performer estabelecida por Bezerra tem como base de apoio as definições de Roselee Goldberg e Renato Cohen para performance, que buscam delimitar de forma nítida a separação entre teatro e performance. Ele diz: “No caso da performance, tem-se uma passagem tênue da ‘representação’ para a ‘atuação’, porque o performer não encarna um tipo ou personagem exterior a si mesmo. Não se anula em prol de um outro ‘ser’ fictício, é sempre ele, em pessoa, que está atuando”. Mais adiante ele afirma, citando Renato Cohen, que processo de criação do performer se relacionaria mais um movimento de extrojeção (tirar algo de si mesmo) do que de introjeção (receber um personagem). Assim, diz ele, “na medida em que rompe com a representação e a ficção do teatro convencional, a performance aproxima a vida e a arte, abrindo espaço para o imprevisto, o inesperado, exigindo improvisação e criatividade aos praticantes”. (BEZERRA, 2009, p. 62)

vistas, o que quase sempre significa se manter dentro de um código realista, em que a noção de verossímil precisa ser respeitada.

Como Ismail Xavier observa, embora o bom desempenho na obra de Coutinho esteja associado com a ruptura com uma atuação superficial, isso não significa que a pessoa filmada possa se autorrepresentar de maneira totalmente livre, já que continuam presentes “as pressões do verossímil, a questão na aparência da verdade”<sup>6</sup>. Nesse sentido me parece que as abordagens sociológicas e antropológicas da noção de performance se relacionem de maneira mais satisfatória com a análise da performance no documentário.

Além disso, a personagem performática de Coutinho é vista por Bezerra como uma exceção dentro da tradição documentária, como se essa transformação da pessoa comum em personagem não fosse uma condição essencial de qualquer filme documentário. Um exemplo dessa abordagem está na análise que Bezerra faz de *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (Eduardo Coutinho, 1987), na tentativa de identificar a maneira como alguns dos dispositivos utilizados por Coutinho na terceira fase aparecem de forma menos organizada em sua obra anterior. O autor considera que em *Santa Marta*, pela primeira vez na trajetória de Coutinho, é produzido um ambiente específico para a filmagem, em que os entrevistados ficariam “isolados” para refletir sobre sua própria experiência de vida. Sobre esse procedimento, Bezerra afirma que “apesar de viabilizar algumas falas singulares, o dispositivo criado para o documentário não visa, ainda, à performance da personagem, mas tão somente colher depoimentos, ou seja, é um procedimento comum que ocorre na maioria dos filmes documentais”<sup>7</sup>. A separação entre a performance e os depoimentos documentais que essa colocação de Bezerra coloca me parece bastante problemática, como veremos em mais detalhe adiante, já que o depoimento é sempre uma forma de apresentação de si, que parte do reconhecimento da câmera.

De toda forma, considero acertada a percepção de Bezerra de que, mesmo antes de *Santo Forte*, aparecem de forma menos concentrada procedimentos que serão depois adotados de forma mais programática por Coutinho. A análise de Consuelo Lins vai

---

<sup>6</sup> XAVIER, 2010, p. 71.

<sup>7</sup> BEZERRA, 2009, p. 88.

nesse mesmo sentido. A autora identifica em *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1964-1984), por exemplo, um princípio que irá nortear trabalhos posteriores do diretor: a narração como uma prática produtiva. Lins considera que a maior força do filme de 1984 está nos reencontros que ele promove e nas falas que se produzem ali. Ela afirma: “Ele parte de pessoas reais, porém, o que filma não é a pessoa ‘tal qual ela é’ na vida cotidiana. Da mesma forma, não pretende obter de seus entrevistados palavras que expressem uma verdade ou reproduzam o que efetivamente aconteceu”. O que interessaria Coutinho seria a “memória do presente”, ou seja, a alteração que as lembranças do personagem imprimem no presente, a maneira como são narradas e ressignificadas no presente da filmagem<sup>8</sup>.

Nesse sentido, Henri Gervaiseau aponta que: “Não se tratava, então, mais, simplesmente, como no projeto antigo, de relatar fatos passados sob uma forma estruturada cujo processo de composição precede o *instante decisivo* da filmagem, mas de provocar uma série de encontros entre o diretor e os protagonistas do primeiro *Cabra marcado para morrer* a fim de estabelecer um conjunto de relações entre o universo antigo da filmagem e a *atualidade* de suas vidas”<sup>9</sup>. Segundo o autor, Coutinho estimula a memória de seus interlocutores, no presente “oferecendo, de um lado, o acesso à visão de imagens do passado e, de outro, favorecendo, por meio de uma escuta atenta, a emergência de uma palavra, que surge através de uma série de diálogos intersubjetivos, apelando para um tipo de memória que Goody denomina *memória geradora* ou construtiva”<sup>10</sup>. Esse tipo de memória se desenvolve, segundo a leitura que Gervaiseau faz de Goody, a partir da palavra, evocando o passado com liberdade, de forma a interpretá-lo, mais do que reproduzi-lo.

Ao lado da escuta atenta a que Gervaiseau se refere, já aparece no processo de realização de *Cabra* a preocupação de Coutinho de preservar a duração da conversa.

---

<sup>8</sup> Para uma análise aprofundada da memória em *Cabra Marcado Para Morrer* ver “Entrelaçamentos, *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Courinho (1984)”, artigo de Henri Arraes Gervaiseau. O autor propõe que, em última instância, o objetivo do projeto de Coutinho seria o de, citando Joel Candau fundar uma memória que permita “unir o que fomos e o que somos com o que seremos”, (CANDAU, Joel. *Anthropologie de la Mémoire*. Paris: PUF, 1996, p. 22, citado por GERVAISEAU, 2007, p.227). Nas palavras de Gervaiseau, “se a ruptura provocada pelo golpe militar foi destruidora, aquela que deverá engendrar a memória será instauradora”. (GERVAISEAU, 2007, p. 228).

<sup>9</sup> GERVAISEAU, 2007, p. 227. Grifos do autor.

<sup>10</sup> GERVAISEAU, 2007, p. 228. Gervaiseau se refere a: GOODY, Jack. *La Logique de l'Écriture Aux Origines des Sociétés Humaines*. Paris, Armand Colin, 1986.

Comentando o fato de os depoimentos de *Cabra* terem sido filmados continuamente, Coutinho afirma que é isso o que permite grandes atuações, no sentido “de ator mesmo. Quem lembra o passado é também ator”<sup>11</sup>.

Embora Consuelo não analise *Jogo de Cena*<sup>12</sup>, certamente a ideia de narrar como prática produtiva se presta também à reflexão sobre o papel da performance no filme, abrindo alguns diálogos teóricos possíveis. Uma primeira conexão seria com a própria noção de “performativo”, tanto no contexto linguístico explorado por Austin, como no contexto da produção documentária, no sentido explorado por Stella Bruzzi na sua definição de “documentário performativo”. No primeiro caso, a fala é entendida como um ato com repercussão no mundo. No segundo, o fazer documentário é em si visto como um processo performativo, uma vez que, ainda que sua base factual preceda o registro, o filme só ganha significado a partir da interação entre performance e realidade.

Nesse sentido, o gesto autobiográfico que *Jogo de Cena* contém pode ser entendido como uma prática produtiva – conforme veremos em mais detalhe adiante – já que o eu que narra a si mesmo se constrói no processo de narrar-se. Além disso, a retomada do passado que vemos em *Jogo de Cena* remete a ideia de “memória do presente”, já que não é feita no sentido de naturalizar o passado, mas sim de explorar a defasagem entre passado e presente, real e encenado. O gesto mesmo de recuperar o passado abre a possibilidade para o personagem de ressignificá-lo<sup>13</sup>. No último depoimento do filme, quando Sarita tenta escolher uma música para cantar, se vê num impasse. Coutinho, tentando ajudá-la, pergunta se tem alguma música em especial que tenha sido marcante e que justifique ser escolhida. Ela responde: “Mas aí eu fico presa no passado, é um troço estranho isso... Eu fico presa nas coisas do meu pai...”. Ao que

---

<sup>11</sup> Ver LINS, 2004, p. 53. Em *Cabra* Coutinho ainda trabalhou com película e muitas vezes um depoimento tomava um rolo inteiro de 10 minutos. A duração da conversa é preservada tanto na filmagem quanto na montagem. Segundo relato de Consuelo Lins, ele se entusiasmou com as potencialidades da filmagem longa, sem cortes, no documentário, o que explicaria seu direcionamento, logo após *Cabra*, para o uso do vídeo.

<sup>12</sup> O livro de Consuelo foi lançado antes da estreia do filme. O percurso analítico de seu trabalho vai dos anos *Globo Repórter*, enfocando, em especial, *Theodorico, Imperador do Sertão*, de 1978, até *Peões*, de 2004.

<sup>13</sup> Essa observação é feita por Andréa França em seu artigo sobre a reencenação no documentário, com o qual o capítulo 3 dialoga. Explorar a defasagem entre presente e passado, real e encenado, e não buscar naturalizar essa reposição, seriam, do ponto de vista da autora, um ponto de convergência entre *Serras da Desordem* e *Jogo de Cena*. FRANÇA, 2010, p. 149-161.

Coutinho responde, numa fala que recoloca a questão da resignificação da memória no presente: “Tudo bem que fique presa no passado, mas... O passado e o presente, é tudo a mesma coisa, né?”

Voltando a *Cabra Marcado para Morrer*, o filme registra, segundo Consuelo Lins, o processo de transformação de Elizabeth em quem “ocorre uma operação de autoformulação, ou mesmo de reinvenção”<sup>14</sup>. Para Henri Gervaiseau a força do filme é justamente nos revelar o movimento de metamorfose de Elizabeth. Ele afirma que “o instrumento da metamorfose é a memória de Elizabeth, triplamente estimulada pela ocasião do encontro com o cineasta, pelo acesso a imagens antigas de sua própria história e pelo exercício da narrativa de vida”<sup>15</sup>. Essa reinvenção (ou metamorfose) a que esses autores se referem não se encerra necessariamente na duração do filme e não diz respeito a uma transformação apenas subjetiva da personagem. No caso específico de Elizabeth, além de qualquer dimensão libertadora em termos de sua subjetividade, existe uma transformação concreta, já que o filme permite que ela retome seu verdadeiro nome, depois de 16 anos vivendo na clandestinidade, sob a identidade de Marta Maria da Costa, no interior do Rio Grande do Norte.

Nesse sentido, retomando Schechner, poderíamos pensar no processo vivido por Elizabeth, e por outras personagens posteriores de Coutinho, em termos de *transformations*, mais do que *transportations*. Como exposto anteriormente, qualquer evento performático implica num deslocamento físico e simbólico do performer para um outro universo, onde ele vai se tornar outro sem deixar de ser ele mesmo. Esse processo, que Schechner chama de *transportation*, é temporário, mas pode

---

<sup>14</sup> LINS, 2004, p. 48.

<sup>15</sup> Gervaiseau oferece uma análise detalhada do processo de metamorfose de Elizabeth, apontando para os diversos movimentos nele contidos. O primeiro movimento de saída da clandestinidade seria o instante (extracampo) em que Elizabeth decide ser filmada. O segundo corresponde ao reconhecimento público do luto e do sofrimento, que acontece na sequência cinco. O terceiro movimento “ocorre ao fim da sessão de projeção quando, depois de ter visto algumas imagens do tempo passado, diversas dimensões de sua história pessoal parecem poder encontrar um primeiro ponto de convergência”. O quarto passo seria a reflexão que Elizabeth faz, no início da sequência seis, sobre seu primeiro encontro com Coutinho, quando “identifica seu projeto de reconstituir a história de sua vida” e exprime alegria que parece partir da “consciência difusa do resultado possível dessa reconstrução”. O movimento final de metamorfose coincide com o início da sequência onze, em que novos encontros de Elizabeth apresentam, os diversos papéis sociais exercidos por ela no presente. Segundo o autor: “A metamorfose acaba, na trajetória composta pelo filme, na penúltima cena, quando Elizabeth, agitando os braços, estabelece a ligação entre as lutas do passado e as do presente no contexto de uma estratégia de luta para o futuro”. Ver GERVAISEAU, 2007.

eventualmente gerar uma mudança permanente de status social ou o desenvolvimento de uma consciência crítica. Esses casos, em que o evento performático gera uma mudança definitiva na maneira de os *performers* estarem no mundo, são chamados por Schechner de experiências de *transformation*.

Partindo dessa noção de *transformation*, é notável em *Jogo de Cena* que a participação das mulheres reais no filme tem uma dimensão ritual – não apenas no sentido de atender às especificidades do gênero da entrevista, que tem um forte aspecto de ritualização, como veremos adiante. O que se observa em relação a essas mulheres que falam é que, em alguns casos, além da busca de dar significado e visibilidade para a própria experiência, a participação no filme se investe – aos olhos delas – de um poder transformador. Sarita declara que está lá porque quer recuperar um elo perdido com a filha. Sua presença no filme, portanto, tem uma dimensão performática/performativa – pensando aqui tanto em Schechner quanto no ato ilocutório de Austin – transformadora. O filme torna-se uma experiência ritualizada, cujo o impacto está, ao menos como possibilidade, permanentemente colocado na vida dessas mulheres.

Ao mesmo tempo, a apropriação feita pelas personagens do filme como mecanismo de construção de uma imagem de si e uma maneira de, eventualmente, alterar a forma em que elas se inserem no mundo, nos levam a uma outra questão. Embora seja em *Jogo de Cena* que essa dimensão surge em sua expressão máxima, o “fazer-se imagem” é uma questão recorrente na obra do cineasta, seja na reflexividade das falas dos personagens – que Coutinho incorpora ao filme – seja através das próprias estratégias discursivas dos documentários. Consuelo Lins afirma que: “Filmar e ser filmado, a imagem de si e a imagem do outro, as imagens da mídia, essas são questões que irão atravessar muitos filmes de Coutinho”<sup>16</sup>.

Nesse sentido, refletindo de forma específica sobre os encontros com Elizabeth que acontecem em *Cabra Marcado para Morrer*, Consuelo Lins identifica uma mudança nítida entre a postura resistente e desconfiada na personagem no primeiro encontro e seu estado de espírito mais animado no segundo dia, quando ela pede para refazer a

---

<sup>16</sup> LINS, 2004, p. 89.

entrevista do dia anterior porque acha que falou mal. Assim como revela a postura de Sarita, personagem de *Jogo de Cena* que pede para retomar sua fala para torná-la menos triste, Elizabeth deixa claro que tem uma visão clara sobre o que seria relevante ser dito e como isso seria dito bem ou mal. Ela afirma: “Eu deveria ter começado direitinho, a vida como você queria, de início.... Se você tinha deixado para hoje eu tinha me expressado melhor”<sup>17</sup>.

A mesma questão é identificada por Lins em *Boca do Lixo*, em que é possível, por exemplo, perceber que “mesmo pessoas totalmente desprovidas de uma educação formal, têm consciência do que se pensa e diz sobre elas”<sup>18</sup>. Ainda nessa direção, Consuelo Lins, em sua análise de *Babilônia 2000* observa a existência de uma consciência intuitiva das personagens do filme de que vivemos em um mundo onde o que conta é a imagem, que se revela na reflexividade presente em muitos depoimentos (falas como “Ficou bom?”, “Estou falando muito alto?”, “O que o coroa achou? Ele gostou?”), que remetem não apenas à filmagem mas também ao fato de que “há uma autoconstrução dos personagens no momento da fala”<sup>19</sup>.

Numa entrevista para a revista *Contracampo*, Coutinho afirma: “Uma coisa é espantosa: o cara mais analfabeto, do interior do Amazonas, sabe o que você está querendo, logo aos três minutos do primeiro tempo. Quem no Brasil não foi filmado, não viu um amigo ser filmado, quem não assistiu a uma filmagem?”<sup>20</sup>. Coutinho parte

---

<sup>17</sup> LINS, 2004, p. 47. A mudança de postura de Elizabeth se relaciona com a “metamorfose” vivida por ela ao longo do filme como apontado por Henri Gervaiseau.

<sup>18</sup> Um exemplo dessa consciência sobre como se é visto é, em *Boca do Lixo*, a personagem Jurema. No primeiro contato com o diretor, no lixão, faz questão de dizer que os trabalhadores ali não catam restos de comida para comer. Ela diz: “Vocês botam no jornal, e quem vê pensa que é para a gente comer, mas não é. Isso não pode acontecer”. Jurema diz se revoltar com essa possibilidade de as imagens captadas gerarem uma falsa impressão. Num segundo momento, quando é entrevistada em casa, com o marido, ela revela que essa impressão não seria assim tão falsa, e admite aproveitar alguns alimentos de boa qualidade achados no lixo. “As pessoas têm vergonha de ser passadas na televisão, eu tenho vergonha, a gente suja do trabalho ali”, ela diz. LINS, 2004, p. 89-92.

<sup>19</sup> Embora considere muito acertada a ideia de que existe uma construção do eu que fala, no momento da fala, gostaria de matizar aqui a colocação de Consuelo Lins, que reflete um pouco da tendência da crítica em relação a análise da obra de Coutinho de atribuir, exclusiva (ou demasiadamente) ao personagem a tarefa de autoconstrução. Apesar do respeito de Coutinho à auto-*mise-en-scène* dos personagens, no momento da filmagem, e do respeito ao material filmado na montagem identificado por Lins, é certo que a performance se submete as estratégias enunciativas de Coutinho, além de ser resultado de um processo de seleção em diversas fases, como veremos em mais detalhe nos próximos itens.

<sup>20</sup> Ver *Contracampo*, nº 45. Entrevista com Coutinho realizada por Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Na entrevista, Coutinho faz essa afirmação, num contexto em que fala sobre como o sujeito filmado percebe aquilo que o cineasta espera dele e orienta seu desempenho no sentido de atender a essa demanda. Assim, o diretor que filma o mundo buscando comprovar algo vai sempre



do princípio que o sujeito filmado tem domínio do processo de produção de uma imagem de si. Ele sabe o que está em jogo e produz uma atuação específica para isso, que pode ser superficial e clichê – como aquelas das quais Coutinho foge – ou pode ser expressiva e “verdadeira”<sup>21</sup>. Assim, segundo Lins, Coutinho não pretende simplesmente dar voz ao outro, no sentido de revelar uma verdade anterior ao filme. O princípio de seu cinema é a transformação do que está sendo filmado.

A inflexão de Coutinho em direção à busca por grandes atuações tem em *Santo Forte*, segundo Consuelo Lins, sua pedra fundamental. No filme, Coutinho incorpora definitivamente a pesquisa de personagens – que tem como objetivo “encontrar pessoas que saibam contar histórias” – como método. Mas quem é o “bom personagem”? O que significa saber contar histórias? Por oposição, “contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que se está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz”<sup>22</sup>. Indo na mesma direção, Bezerra propõe que o grande personagem buscado por Coutinho seria um narrador criativo capaz de fazer de sua experiência histórica uma lição de vida<sup>23</sup>. Ele afirma:

São, acima de tudo, pessoas que sabem “contar” uma história de um jeito especial. Mas não são os que relatam grandes acontecimentos dramáticos que têm mais chance de se tornarem personagens coutinianas, e sim quem sabe

---

encontrar alguém para desempenhar este papel que ele quer achar. Coutinho afirma: “Quem procura acha. E esse cineasta vai achar quem diga o esperado por ele”. Na mesma entrevista ele diz: “Então o nível de esperteza é extraordinário. Se querem que ele faça o coitadinho, ele faz, principalmente para estrangeiros. São malandros. É como guia turístico. Fazem o papel que querem que façam”.

<sup>21</sup> Consuelo defende a ideia de que a forma como Coutinho usa o termo verdade tem mais a ver com uma verdade do momento da filmagem do que com a filmagem da verdade. Ele cita Coutinho: “A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela... É importantíssima porque revela a contingência da verdade que você tem... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema” (LINS, 2004, P. 44). Em algumas entrevistas ele se refere à verdade de um determinado personagem como uma espécie de respeito ao que nele existe de singular. Explicando numa entrevista sobre como havia organizado a montagem de *Santa Marta* por temas ele afirma: “Isso é muito comum em televisão. Mas, quando você faz isso, tende a usar os caras como peças e não como pessoas. É quase uma necessidade para montar bem e criar um painel. Você não tira a verdade do cara, mas o usa para seu tema” (*Revista Contracampo*, nº 45).

<sup>22</sup> LINS, 2004, p. 103.

<sup>23</sup> “A expressão que melhor define as personagens dos documentários mais recentes de Coutinho é a de serem ‘narradores’, no sentido abordado por Walter Benjamin (1993), no ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, ou seja, são pessoas dotadas de uma singularidade narrativa, transformam o ato de narrar os acontecimentos passados em uma experiência viva, prazerosa e, por vezes, enriquecedora em termos de lição de vida”. (BEZERRA, p. 41)

narrar uma história simples de maneira pessoal, criativa, sensível, mergulhando fundo no próprio ato de narrar.<sup>24</sup>

De forma geral, Ismail Xavier endossa essa visão de que o bom desempenho é aquele que rompe com a superficialidade e os clichês. O “bom desempenho” está, para Xavier, ligado à efetivação do encontro entre Coutinho e o entrevistado, de modo que irrompa uma “experiência não domesticada pelo discurso”<sup>25</sup>. Para isso é preciso que a assimetria de poderes entre cineasta e sujeito filmado seja compensada pelo efeito câmera, de catalisar a fala. Assim, o momento expressivo buscado por Coutinho se produz ou não a partir da combinação entre as condições oferecidas pelo cineasta e o potencial performativo da pessoa filmada. Se, em filmes como *Santo Forte* e *Edifício Master*, a expressividade das personagens era de alguma maneira indicativa da revelação desse sujeito que fala, em *Jogo de Cena*, em que o jogo entre ser e fazer-se personagem é o princípio organizador do filme, não se trata de evocar experiências pessoais, como colocado por Ilana Feldman, mas sim da maneira como essas experiências são narradas.

Isso não significa que todo e qualquer desempenho expressivo interesse Coutinho. Em *Jogo de Cena*, assim como em seus filmes anteriores, as personagens passam por diversas etapas de “seleção” antes de poderem efetivamente participar do momento decisivo com o cineasta. Nesse sentido, a pesquisa tem, no método de Coutinho um papel fundamental. É nessa etapa que Coutinho irá, a partir dos primeiros contatos entre pesquisadores e possíveis personagens, investigar aqueles que têm maior potencial. E, além de descobrir histórias e pessoas a pesquisa, teria segundo Coutinho, a função de estabelecer uma relação de confiança com o personagem e legitimar, para ele mesmo, seu desempenho. Coutinho afirma:

Por que a pesquisa é importante? Para descobrir personagem? Nem tanto. Mas a equipe entra na casa do cara, deixa uma relação de cortesia e respeito, um aval para eu chegar com equipe maior. O cara pensa que foi escolhido porque falou bem na pesquisa e se empenha em fazer um espetáculo melhor

---

<sup>24</sup> BEZERRA, 2009, p. 81.

<sup>25</sup> XAVIER, 2010, p. 71.

ainda para mim. É o dia deles. E por que falam para mim e não para outros documentaristas? Porque eu preciso que eles falem. Os outros não.<sup>26</sup>

A pesquisa gera material de trabalho para Coutinho, mas seu primeiro contato com os entrevistados será, via de regra, o momento da filmagem, o que preservaria o que a autora chama de “o frescor do primeiro encontro”<sup>27</sup>. Reaparece aqui a questão do “fazer pela primeira vez”. Assim como em *Serras da Desordem*, esse movimento em Coutinho não se liga à negação da dimensão da performance, mas surge como ferramenta para auxiliar o ator não profissional na composição de um retrato “espontâneo” de si. Ainda que esse sujeito repita histórias da pesquisa na entrevista valendo, a situação do encontro será sempre nova. Essa limitação do contato tem a ver também com o papel assumido por Coutinho como entrevistador, que precisa encenar, por sua vez, um interesse e curiosidade genuínos em relação ao que é dito. Idealmente o entrevistado deveria, segundo Consuelo Lins, acreditar que se trata da primeira vez que o diretor está escutando o que ele diz, o que nem sempre acontece. Ao conduzir a entrevista, algumas vezes, Coutinho revela através de suas perguntas que sabe mais do que aparenta, especialmente quando tenta motivar o entrevistado a contar algumas histórias específicas. De qualquer forma, segundo a autora, mesmo quando o conhecimento prévio do cineasta se revela, não há necessariamente um problema, já que “sentindo que aquela história é boa, que há um interesse especial por ela, o entrevistado se esmera em contá-la”<sup>28</sup>.

Existem diversos exemplos desse “desmascaramento” de Coutinho em seus documentários, e em *Jogo de Cena* essa revelação acontece algumas vezes. Com Marina, por exemplo, uma jovem atriz que tem por volta de 20 anos, Coutinho, como de costume, conduz o diálogo para o ponto que o interessa, que é a relação dela com o pai. Ele pergunta o que os pais dela fazem e Marina diz: “ela é química, e ele é biólogo”. Coutinho pergunta novamente, como se não soubesse que o pai dela está morto: “Eles são separados ou vivem juntos?”. Ela faz um silêncio dramático e responde: “Meu pai morreu já...”. É claro que Marina sabe, ou ao menos supõe, que Coutinho sabe que seu pai morreu, mas isso não a desestimula a contar a história. A

---

<sup>26</sup> *Revista Contracampo*, nº 45.

<sup>27</sup> LINS, 2004, p. 103.

<sup>28</sup> LINS, 2004, p. 103.

pergunta de Coutinho tem a dupla função de trazer a conversa para o ponto que o interessa (que é a relação dela com o pai), ao mesmo tempo que dá a deixa para que essas informações surjam de forma dramaturgicamente interessante no desempenho de Marina. Ele pergunta: “E depois da morte você teve uma depressão?”. Marina responde que teve uma depressão profunda e ficava em casa sem falar com ninguém. E daí decidiu se tornar atriz. Mais adiante o diretor pergunta: “Você parece que se reconciliou com esse pai...”. Ela diz: “É!”, ela responde rindo. Coutinho fala então: “Conta!”. Daí Marina conta sobre o sonho em que encontrou seu pai e pediu perdão.

Nesse sentido, pensando especificamente sobre *Jogo de Cena*, para além desses apontamentos feitos por Consuelo Lins e pelo próprio Coutinho, me parece que a pré-entrevista tenha ainda uma dimensão de ensaio. Isso porque permite às mulheres reais praticar sua fabulação, testando entre outras coisas o que contar e as formas de contar, enquanto observa o efeito que essa fala produz do interlocutor. Ao mesmo tempo, fornece a Coutinho as ferramentas para que, na realização da entrevista para valer, ajude a personagem a selecionar os pontos de maior interesse e potencial expressivo na história que está contando<sup>29</sup>. Embora, em *Jogo de Cena*, muito mais do que em documentários anteriores, as perguntas de Coutinho sejam suprimidas, dando às falas uma aparente autonomia fabuladora, é claramente a intervenção do diretor que fornece um norte para os depoimentos das mulheres reais, sublinhando pontos de interesse, sugerindo desvios de rota etc.

Assim como a percepção de que Coutinho sabe mais do que revela não desestimula necessariamente a fabulação, Consuelo Lins afirma que a substituição, no momento da filmagem, do pesquisador/entrevistador por um grupo muito maior de pessoas – que explicita a dimensão de apresentação de si da situação – não atrapalha necessariamente a performance dos entrevistados. Comentando especificamente *Santo Forte*, Lins afirma que, ao contrário do que se poderia esperar, na presença de uma equipe maior no momento da filmagem, os entrevistados muitas vezes sentem que devem dar seu melhor, como foi o caso, segundo Coutinho, de Dona Thereza. Nas palavras do diretor, a situação de filmagem serviu “para ela ficar mais brilhante e

---

<sup>29</sup> Obviamente, a pesquisa é também matéria-prima para a preparação das atrizes que vão recontar histórias, mas minha referência aqui tem como foco a relação entre Coutinho e as entrevistadas, no sentido mais literal do termo.

puxar histórias do fundo do baú”<sup>30</sup>. Nesse sentido, mais uma vez a performance aparece como dado fundamental. Não temos em Coutinho a simples manutenção de um ambiente de intimidade como ponto de partida dessas falas. A confissão dessas personagens não é da ordem do segredo, da elaboração psicanalítica. Não é uma fala que se destina a ser guardada ou mantida num território reservado. Trata-se da fala que se quer pública, que é de partida exibição, e que tem no público uma condição essencial de existência.

Em alguns momentos, entretanto, a ideia do “frescor do primeiro encontro” ganha outros contornos, especialmente quando o filme parece oferecer ao entrevistado um espaço para de fato, refletir pela primeira vez sobre alguma questão. O filme surge aí como uma oportunidade real de elaboração da própria experiência e de construção de um eu – afirmando uma vez mais ideia de narração produtiva. Consuelo afirma a respeito de Dona Thereza, personagem de *Santo Forte*, que ela aproveita a oportunidade oferecida por Coutinho:

Constrói 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 como aprendemos sobre ela, ela também aprende algo sobre sua própria vida, em um processo no qual o personagem vai sendo criado no próprio ato de falar.<sup>31</sup>

Esse personagem que se cria no ato da fala, entretanto, não é uma criação somente do entrevistado. A palavra surge nos filmes de Coutinho como um território compartilhado. O ponto de vista do outro emerge da interação com o cineasta. Nesse sentido, Consuelo Lins apoia sua análise em Bakhtin, que entende falar e ouvir como atividades integradas. Bakhtin defende que a maneira como construímos nosso discurso é determinada pela capacidade (inata) de sentir a palavra do outro e reagir a ela. “Nossa fala é penetrada pelas antecipações que fazemos do que achamos que pensa e vai dizer nosso interlocutor”<sup>32</sup>. Somos sempre diferentes, portanto, dependendo do interlocutor e do contato. Mais ainda, o “eu” nunca está completo e se constrói no diálogo com o outro.

---

<sup>30</sup>LINS, 2004, p. 107.

<sup>31</sup> LINS, 2004, p. 110.

<sup>32</sup> LINS, 2004, p. 109.

Assim, nessa relação dialógica, o desempenho de Coutinho é fundamental. Principalmente em termos da escuta que ele oferece ao entrevistado. Coutinho acredita que o que diferenciaria sua escuta daquela oferecida por outros cineastas<sup>33</sup> seria o fato de não julgar os entrevistados e não avaliá-los de acordo com visões preconcebidas sobre um tema. Indo no mesmo sentido, Consuelo Lins afirma que Coutinho tenta compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também “sem julgamentos ou avaliações de qualquer ordem, ironia ou ceticismos, sem achar que o que está sendo dito é delírio, superstição ou loucura”.<sup>34</sup> Coutinho abriria um vazio para o entrevistado, mas não o “vazio total”, porque ele tenta negociar o seu desejo com o entrevistado.

Poderíamos pensar ainda nas “antecipações que fazemos do que achamos que pensa e vai dizer nosso interlocutor” em termos da noção – num outro campo teórico – de ator social proposta por Goffman. Para o autor, como vimos, a autorrepresentação nas interações sociais cotidianas estaria estreitamente ligada ao desejo de controlarmos a visão que nossos interlocutores tem de nós. Nesse sentido as projeções que fazemos em relação a quais seriam as expectativas de nossos interlocutores têm um papel fundamental no sucesso ou insucesso das encenações das quais nos propomos a tomar parte: seja no sentido de orientar suas ações para que estas expectativas não sejam frustradas, seja no sentido de modular as próprias ações buscando construir e manter uma determinada imagem de si. É claro que pensando em termos do triângulo que se estabelece entre diretor, entrevistado e aparato cinematográfico – no qual está necessariamente implícito o público, ou seja, um outro sobre o qual o entrevistado não tem controle ou contato direto – no documentário esse jogo de projeções e espelhos torna-se mais complexo. O outro com o qual o personagem se relaciona e cujas expectativas pretende atender é também essa audiência difusa.

Refletindo sobre o tipo de motivação que os personagens têm em participar dos filmes que realiza, Coutinho afirma:

---

<sup>33</sup> Coutinho diversas vezes se diferencia de “outros cineastas” sem, no entanto, nomeá-los com frequência. Nessa mesma entrevista ele critica Wiseman diretamente, por *Titicut Follies*: “Ele pode não achar, mas aqueles velhos pelados, batendo o pé no chão, aquilo é oito meses de cadeia. Tem de mandar prender. Não pode fazer isso. Filmar uma prisão...até que ponto posso filmar? O que posso falar ou não? Isso coloca um tipo de problema que não sei se posso ou não”.

<sup>34</sup> LINS, 2004, p. 107.

Não tem impulso maior no ser humano que o interesse em ser reconhecido e escutado. Se eu estivesse fazendo para a televisão, isso mudava inteiramente, pois entra o negócio de vender e comprar, o elemento da exibição e da feira da imagem. Vira mercadoria. Mas o estranho é que as pessoas falam o que falam para um documentário, não sabem se um dia o verão pronto e nunca perguntam onde vai ser exibido ou cobram a exibição. Por que falam? Acho que porque sentem que estão sendo ouvidas.<sup>35</sup>

Nessa fala de Coutinho, surgem duas questões que nos interessam aqui e que serão exploradas a seguir. A primeira é a necessidade ou o desejo do entrevistado de ser ouvido (ou visto?), e a segunda é a separação feita por Coutinho entre a maneira como, na televisão, esse impulso se torna mercadoria e exibicionismo, e nos seus documentários algo de singular e essencial nesse personagem é preservado. Ambas as questões apontam para a necessidade de situarmos a obra de Coutinho em relação ao cenário contemporâneo, em que as “tirantias da visibilidade”, conforme formulação de Paula Sibilia, nos obrigam a repensar as velhas formas de narrações de si que se espalham nas novas (e velhas) mídias.

### ***Jogo de Cena e as tirantias da visibilidade***

O trabalho de Coutinho é frequentemente valorizado pelo fato de extrair de seus entrevistados algo original que fuja do lugar comum. Existiria assim uma separação entre o exibicionismo expressivo e original dos personagens de Coutinho, e um outro tipo de exibicionismo, vazio e superficial, como o de personagens do *Big Brother Brasil*, por exemplo. Do ponto de vista da experiência do entrevistado, Coutinho modularia as formas de exposição do personagem, protegendo-o de seu próprio impulso de se expor a qualquer custo, enquanto a “lógica do pior” regeria a participação de pessoas reais em diversos talk shows ou reality shows<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> *Revista Contracampo*, nº 45.

<sup>36</sup> Consuelo Lins, ao analisar *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), por exemplo, sustenta que as dificuldades do filme surgem do embate com reality shows e programas sensacionalistas cuja lógica é a exposição da intimidade, já que o procedimento básico de filmar as pessoas reais em continuidade é o mesmo em Coutinho e nos realities. Ela afirma: “Houve momentos nos quais foi preciso defender o entrevistado dele mesmo, em que a lógica do pior – central nos programas sensacionalistas e populares – se impôs”. A tarefa de Coutinho teria sido desprogramar o que estava previsto e produzir furos no

No entanto, é preciso reconhecer que ambas as experiências compartilham um território comum. Tanto nos documentários de Coutinho, quanto em um reality show, o personagem se constrói no ato de sua narração, e sabemos que – independente do quanto esse personagem esteja ou não preso aos clichês sociais<sup>37</sup> – a interlocução (real ou virtual) exerce um papel fundamental, sendo alvo de projeções por parte do sujeito filmado. Assim, me parece ingênua a ideia de que somente no cinema de Coutinho o personagem se criaria na performance – como a leitura de Cláudio Bezerra sobre sua obra, por exemplo, tende a sugerir –, já que essa operação está presente nas mais diversas relações, da vida social aos produtos audiovisuais. O que parece estar em jogo, na verdade, é o nível de complexidade e de qualidade das performances que Coutinho consegue extrair de seus personagens.

Da mesma forma, não me parece ser possível estabelecer, de saída, que a experiência do personagem de um reality show como *Big Brother*, por exemplo, seja incapaz de gerar em si mesma um nível de autoconhecimento e transformação desse sujeito. Assim como o desejo de tornar-se visível (e célebre?) está de alguma maneira presente no gesto das mulheres que responderam ao anúncio de Coutinho. Se é verdade que o diretor tenta desarmar a fala clichê, os processos de autoconstrução de seus personagens passam também pela lógica de exposição da intimidade. Nesse sentido, me parece interessante problematizar a oposição *a priori* entre essas duas formas de autorrepresentação para investigar o que separa essas duas dimensões.

Um ponto de partida interessante para essa depuração é a reflexão desenvolvida por Paula Sibilia em seu livro *O Show do Eu: A Intimidade como Espetáculo*, em que a autora investiga a evolução de formas de exposição de intimidade, a noção de interioridade e as diferentes estratégias de construção de identidade – desde as origens das formas de narração de si – para refletir sobre a sociedade atual, onde não é mais desejável ser anônimo. Ela afirma:

---

roteiro preestabelecido. A seu favor contaria o fato de, por não saberem direito o que é documentário, o desejo das pessoas de aparecer se reduziria, dificultando a lógica do pior. (LINS, 2004, p. 142)

<sup>37</sup> Os clichês sociais a que o personagem se prende no reality show são muitas vezes determinantes para o próprio processo de seleção dos participantes. Num programa como *Big Brother*, por exemplo, essa seleção passa pela busca de personagens tipo – o “bombado” pela malhação, a sedutora, o engraçado etc. – que visa possibilitar o surgimento de determinadas situações desejadas de interação que acabam se repetindo ao longo das diversas edições do programa.



Nesta cultura das aparências, do espetáculo e da visibilidade, já não parece haver motivos para mergulhar naquelas sondagens em busca dos sentidos abissais perdidos dentro de si mesmo. Em lugar disso, tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de ser visto. Cada vez mais, é preciso aparecer para ser. (...) E, de acordo com as premissas básicas da sociedade do espetáculo e da moral da visibilidade, se ninguém vê alguma coisa, é bem provável que essa coisa não exista.<sup>38</sup>

No livro, Sibilía se propõe a pensar sobre experiências subjetivas particulares (em oposição a experiências singulares ou universais) no uso de novas ferramentas de comunicação (online e broadcast) por pessoas comuns para a exposição pública de sua intimidade (com palavras e imagens): blogs, fotologs, videologs, vídeos caseiros, redes sociais, reality shows, talk shows etc. A autora associa essas novas práticas aos gêneros autobiográficos – tais como as cartas, os diários íntimos, as confissões e as autobiografias – embora aponte que o transporte não possa ser feito sem ressalvas<sup>39</sup>. A aproximação entre as novas práticas narrativas de si e os antigos diários íntimos tem de levar em conta uma diferença fundamental: as práticas contemporâneas analisadas por Sibilía têm a exposição pública como condição primordial, e esse não é um detalhe menor.

A autora afirma que, se nos diários íntimos do século XIX tudo girava em torno dos segredos e da noção de privacidade, os novos diários íntimos publicados na internet têm como principal objetivo a conquista de visibilidade. O mesmo objetivo se reflete

---

<sup>38</sup> SIBILIA, 2008, p. 111.

<sup>39</sup> Sibilía problematiza a definição de gêneros autobiográficos, uma vez que não há nada em suas características formais que permita diferenciar essas obras do que seriam obras de ficção. Inclusive, porque os seus códigos são frequentemente apropriados por romances, falsas autobiografias etc. Ela defende que a especificidade dos gêneros autobiográficos não está dentro do texto, e sim na relação entre autor e leitor. Ela se apoia então nas proposições de Philippe Lejeune, que aponta como principal característica desses gêneros um “pacto de leitura” que se baseia na crença, por parte do leitor, de que autor, narrador e protagonista coincidem. Nesse sentido, Sibilía, afirma que num primeiro momento, os usos confessionais da internet, poderiam ser pensados dentro dessas fronteiras, já que pensar que o “eu” que se exhibe para a webcam se propõe a ser autor, narrador e protagonista desta narrativa de si, embora seja sempre frágil seu estatuto. (SIBILIA, 2009, p. 31) Identifico um diálogo nítido nessa proposta de Lejeune, endossada por Sibilía, de definição do gênero a partir da relação entre leitor e autor e a abordagem semiopragmática de Odin em relação à leitura documentarizante. Odin, assim como Lejeune, busca não definir o gênero a partir de uma suposta autenticidade, mas sim a partir da forma como o texto solicita o engajamento do espectador de acordo com uma indicação de leitura. (Ver ODIN, 1984 e 2005.)

em outros fenômenos, como reality shows, talk shows, documentários em primeira pessoa e no sucesso de biografias, no mercado editorial e no cinema. Em suas novas formas, o sujeito deve se mostrar abertamente e sem temores para se tornar uma subjetividade visível.

Segundo Sibilia, as novas práticas de exibição de intimidade deslocam a noção de interioridade em direção a uma exteriorização do eu e também alteram o estatuto do passado como embasamento crucial desse sujeito que se constrói, característico da subjetividade moderna<sup>40</sup>. Assim, a reconstrução do passado individual perde peso na definição de quem se é, enquanto passa a ser priorizada a atualização permanente. Enquanto o paradigma subjetivo do homem moderno era, de acordo com ela, o de um sujeito que se supunha dotado de vida interior e que se voltava para dentro de si, e nesse sentido o sofrimento era uma experiência de conflito interior, na cultura do espetáculo há a tendência de deslocamento do mal-estar para o campo da performance física ou mental que falha. Sibilia afirma que “a partir da matéria caótica e fragmentária que constitui toda e qualquer vida, nos relatos de si era preciso construir uma narrativa vital coerente e um eu igualmente coeso”<sup>41</sup>. Já no cenário contemporâneo, o “eu” que se cria pode (e deve) estar em constante transformação.

---

<sup>40</sup> Sibilia busca retomar brevemente a trajetória de criação da noção de interioridade individual, partindo do gesto fundador de Montaigne, no século XVI, em relação a escrita de si. “Michel Montaigne assentou as bases para um novo estilo discursivo com seus célebres *Ensaaios*. Nascia nessas páginas a escrita de si”. A autoexploração de Montaigne tinha como objetivo, segundo Sibilia, “atingir o conhecimento de si desdenhando os atributos universais do gênero humano para indagar nas complexas arestas de uma personalidade singular: seu eu”. Na busca de descobrir aquilo que “fazia com que ele fosse realmente ele e somente ele mesmo”, o ensaísta percebeu “a potencia criadora da escrita de si, como um córrego de palavras que ao se derramarem no papel contribuem para criar esse eu que narra a própria vida. ‘Não fiz mais o meu livro do que ele a mim’, confessou Montaigne a propósito dos *Ensaaios*. (...) Pois o sujeito moderno não se explora apenas, mas ele também se inventa usando toda a potencia das palavras”. Sibilia propõe que o ritual de autoexploração e de autoinvenção de Montaigne se difundiu nas práticas cotidianas dos diários íntimos ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX. Devemos, entretanto, matizar a afirmação da autora, tendo em vista que, embora os ensaios de Montaigne tenham uma dimensão autorreflexiva, eles não têm o caráter confessional do diário íntimo. Voltando ao panorama histórico traçado por Sibilia, é justamente entre o final do século XIX e início de século XX que emerge o “regime da autenticidade na criação de si e na interação com os outros, apontado por Richard Sennet como um dos elementos da sociabilidade intimista que acabaria asfixiando o homem público”. Nos ambientes privados, os sujeitos modernos podiam retirar suas máscaras e revelar no papel suas verdades mais íntimas. A própria personalidade passa a ser vivenciada como um tesouro interior altamente expressivo, protegido pela privacidade. “Aquilo que se faz”, na dimensão pública, se desvaloriza em relação a “aquilo que se é” (personalidade e estados emocionais subjetivos). (SIBILIA, 2008, p. 96- 97).

<sup>41</sup> SIBILIA, 2008, p.103.

Ao mesmo tempo, essa espetacularização da intimidade tem como contrapartida (ou seria o inverso?) o aumento da demanda por produtos que ofereçam experiências autênticas e verdadeiras, e o desejo de consumir vidas alheias (não mais exemplares ou heroicas, e sim comuns). Uma “fome de realidade”, nas palavras de Sibilía:

Em meio ao sucesso dos reality shows, o espetáculo da realidade faz sucesso: tudo vende mais se for real, mesmo que se trate de versões dramatizadas de uma realidade qualquer. Como duas caras da mesma moeda, o excesso da espetacularização que impregna nosso ambiente tão midiático anda de mãos dadas com as diferentes formas de “realismo sujo” hoje em voga.<sup>42</sup>

Sibilía observa, em todos os circuitos de comunicação, uma proliferação de narrativas e imagens que retratam “a vida como ela é”.<sup>43</sup> A ancoragem na vida real torna-se então um apelo irresistível, explorado pelos meios de comunicação, que insistem em nos dizer que o que vemos foi realmente vivido por alguém. Por outro lado, ela acredita que “a própria vida tende a se ficcionalizar recorrendo aos códigos midiáticos, especialmente aos recursos dramáticos da mídia audiovisual, nos quais fomos persistentemente alfabetizados ao longo das últimas décadas”<sup>44</sup>. Assim, a ideia de espetacularizar o eu consistiria justamente em “transformar nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas por recursos midiáticos”<sup>45</sup>. Nesse sentido, Sibilía propõe que as narrativas vitais contemporâneas ganham cada vez mais contornos audiovisuais, já que não são contadas a partir dos modelos da épica ou da tragédia romântica. No jogo de espelhos da sociedade do espetáculo “valorizamos a própria vida em função da sua capacidade de se tornar, de fato, um filme”<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> SIBILIA, 2008, p. 159.

<sup>43</sup> “Em um peculiar *aggiornamento* dos fluxos de consciência, hoje, na internet, pessoas desconhecidas costumam acompanhar com fruição o relato minucioso de uma vida qualquer, com todas suas peripécias registradas por seu protagonista enquanto vão ocorrendo. Dia após dia, de hora em hora, minuto a minuto, com o imediatismo do tempo real, os fatos reais são relatados por um eu real através de torrentes de palavras que de maneira instantânea podem aparecer nas telas de todos os cantos do planeta. Às vezes, esses textos são complementados com fotografias, sons ou imagens de vídeo transmitidas ao vivo e sem interrupção”. (SIBILIA, 2008, p. 70)

<sup>44</sup> SIBILIA, 2008, p. 196.

<sup>45</sup> SIBILIA, 2008, p. 197.

<sup>46</sup> SIBILIA, 2008, p. 49.

Na mesma linha do que Sibilia chama de “realidades ficcionalizadas”, Ismail Xavier, na introdução de *O Olhar e a Cena*, fala em uma onda de “teatralização de experiência” na sociedade contemporânea, em que passa a ser projetado na cena pública, o que antes estava reservado a intimidade, dentro da lógica da “sociedade do espetáculo”, conforme definição de Guy Debord. A separação entre o observador e a performance torna-se então um dispositivo que “divide a vida social entre atores e observadores, agentes carismáticos – que galvanizam – e fiéis seguidores conduzidos pelo glamour e pela aparência”<sup>47</sup>. Essa é, do ponto de vista do autor, a tônica de criação de imagem está presente nos processos da publicidade e da política e também “o que se observa de melodrama e simulação nos talk shows da TV, num contexto de cultura em que o mundo do ser e da imagem se confundem, consagrando a demanda do olhar como subjugação consentida, procurada”<sup>48</sup>. Xavier aponta que, no *Big Brother* (“versão do panóptico para entretenimento”), por exemplo, a vigilância opressiva se traveste de cumplicidade de *voyeurs* e exibicionistas a procura de fama. Haveria então uma inversão da natureza do olhar: do pesadelo da vigilância (na qual somos objeto do olhar), passamos ao “engodo de um tudo ver” (no qual somos sujeitos do olhar). Para Xavier, o “tudo ver” por sua vez acaba por se revelar uma outra forma de controle, estabelecida a partir dessa oferta excessiva de imagens, que constrói um mundo visível ao alcance do controle.

Para além dessa hipertrofia da esfera privada e dessa valorização do que é (ou parece ser) a experiência autêntica do sujeito comum, alguns autores refletem sobre a maneira como vai sendo criada o que seria uma espécie de pedagogia da exposição da intimidade. Consuelo Lins, afirma:

Ao confessar os mais íntimos segredos, exibir frustrações receios, misérias e anseios, estrelas e anônimos recém-transformados em celebridade fornecem instruções de como falar de si em linguagem que os outros entendam. (...) É isso, entre outras coisas, que aprendemos com essa espécie de formação televisiva permanente, um formação eficiente, rápida e facilmente verificável. Muitas vezes basta ligar uma câmera para que a privacidade das pessoas reais

---

<sup>47</sup> XAVIER, 2003, p. 10.

<sup>48</sup> XAVIER, 2003, p. 10.

saia pela boca, nos moldes televisivos – é uma reação imediata, orgânica, sensório motora.<sup>49</sup>

Mariana Baltar aponta também para essa espécie de “formação televisiva” referida por Lins, falando no que seria um “saber midiático”, compartilhado no senso comum. Ou seja, “um saber portar-se e constituir-se como personagem diante da câmera”, dentro dos códigos de representação midiáticos:

O que muitos filmes colocam em cena (especialmente os que privilegiam procedimentos reflexivos e/ou a explicitação da negociação intersubjetiva da qual decorre o filme) é um regime de visualidade a qual, centrando-se nas performances dos personagens, expõe o que gostaria de chamar, perseguindo assim uma hipótese de trabalho, de saber midiático.<sup>50</sup>

Nessa nova cena contemporânea, brevemente delineada acima, retorna o questionamento sobre o que diferenciaria *Jogo de Cena* de um programa como o Big Brother, já que suas personagens operam também nesse cenário de afirmação de visibilidade. No que se diferencia, “o saber midiático”, que desemboca nos clichês sucessivos dos personagens que povoam os reality shows, e o saber fazer-se personagem valorizado por Coutinho? O que separa o desejo de consumir vidas alheias e reais, do foco que o cineasta escolhe colocar em pessoas comuns?

Para Mariana Baltar, em filmes como *Jogo de Cena*, a separação se dá pelo “questionamento deste saber, da consciência da *performance de si* que é atravessada pelo saber midiático”<sup>51</sup>, no momento em que o filme explicita a dimensão da negociação entre personagem e diretor. A essa colocação de Baltar eu acrescentaria o fato de que, enquanto a mídia insiste em identificar diversos produtos audiovisuais como extratos de uma realidade vivida por alguém de verdade, Coutinho desestabiliza essa leitura e propõe no filme um jogo em que a conexão da fala com a situação vivida se fragiliza e onde os códigos de veracidade associados ao gênero da entrevista são profundamente ameaçados, como veremos adiante.

---

<sup>49</sup> LINS, 2004, p. 142-143.

<sup>50</sup> BALTAR, 2008, p.166.

<sup>51</sup> BALTAR, 2008, p.175. Grifo da autora.

Da mesma forma, se Sibilia identifica nos reality shows e nos rituais confessionários da internet a construção de si como personagens estereotipados e sem espessura, através de “recursos performáticos e marketing pessoal”<sup>52</sup>, Coutinho busca – como vimos no item anterior – justamente os narradores que não se prendem aos clichês de sua própria condição e que sejam capazes de criar um momento expressivo. O grande desafio aqui me parece ser qualificar essa expressividade, dentro de um campo minado teórico. O que diferencia a fala exibicionista clichê do reality show da fala exibicionista e expressiva de Coutinho seria o que ela pode produzir de “verdade” do sujeito? E como falar em “verdade” quando Coutinho coloca todo o tempo em risco a origem da fala e seu lugar de enunciação? A ideia de uma “verdade do sujeito” presente, e supostamente revelada, em filmes anteriores do cineasta, ainda faz sentido em *Jogo de Cena*? Indo além, por que é que seria aceitável e valorizada a autofabulação do personagem coutiniano e não aquela do personagem desses produtos audiovisuais massificados ?

Pensando sobre as narrações de si que povoam o cenário atual, Sibilia se pergunta se existe uma falta de autenticidade nessas construções subjetivas ou se assistimos a uma multiplicação de autoficções que seria indicativa do surgimento de uma nova forma de subjetividade, “plástica e mutante”?<sup>53</sup> Sibilia aponta para duas leituras predominantes dessas novas formas de expressão: elas são, algumas vezes, entendidas como autoficções enganosas (espetáculos de si mesmos que exibem uma intimidade inventada) e portanto não autênticas. Outras vezes, ao contrário, são lidas como a

---

<sup>52</sup> É curioso, no entanto, que a própria dramaturgia dos reality shows, parece em certos momentos exibir algum nível de reflexividade, questionando a superficialidade do processo de criação desses personagens, embora este procedimento mesmo acabe se tornando uma categoria clichê dentro do gênero. Um exemplo disso é a do personagem que, embora aparentemente inadequado ou ridículo, esconde uma expressividade e um talento fenomenais e, através de sua performance, se prova ao mundo. Susan Boyle, uma senhora de meia idade gordinha e de aparência estranha, vence a desconfiança dos jurados de um show de talentos da TV inglesa, para emocioná-los e à plateia com sua interpretação de uma música. Essa imagem – que seria a comprovação de que “o que importa realmente é o que você é por dentro” ou que “vale a pena seguirmos nossos sonhos” – se tornou um vídeo viral que correu o mundo, e a própria Susan tornou-se uma celebridade e iniciou uma carreira como cantora. Esse mesmo mecanismo pode ser encontrado, muito frequentemente, em diversos outros reality shows. Em 2012, por exemplo, esse personagem “patinho feio”, apareceu mais uma vez num reality show brasileiro de talentos da dança, exibido pelo SBT, intitulado *Se Ela Dança Eu Danço*. O garoto John Lennon da Silva, que tinha por volta de 20 anos, se propôs a dançar uma versão de *A Morte do Cisne* (coreografia criada em 1907 por Mikhail Fokine para a música de Camille Saint-Saens) com passos de street dance. Os jurados o interpelam, antes da performance, de maneira quase jocosa, perguntando se ele sabe que seu figurino e sua proposta não condizem com a música. No entanto, na performance, o garoto revela um talento extraordinário, leva um dos jurados às lágrimas e é aplaudido de pé, revertendo as expectativas a seu respeito.

<sup>53</sup> SIBILIA, 2008, p. 52.

exibição fiel da realidade de uma vida nua e crua. Aqui, uma vez mais, retomando a discussão desenvolvida em capítulos anteriores, é reposta na cena contemporânea uma oposição recorrente: a autenticidade atribuída à construção das narrativas de si parece estar inevitavelmente ameaçada pelas noções de performance e fabulação. Quando a construção de uma autoimagem surge como um processo inevitável, no qual o sujeito toma parte de forma ativa (e criativa), então ela necessariamente se oporia a exibição fiel de uma realidade.

Assim, embora considere muito instigantes as percepções de Sibilia e acredite que de fato elas apontam para novos dilemas, me parece que o processo de construção de imagem dentro de uma cultura onde a visibilidade é um eixo central repõe – em novas mídias e suportes – questões que já estavam colocadas acerca do processo de colocar-se em cena. A personalidade “introduzida” dos séculos XIX e XX também se colocava no mundo e em cena, embora operasse em outras bases. De toda forma, paradoxalmente, como explorado por Sibilia e Baltar, apesar de a autenticidade continuar se apresentando como valor máximo de qualificação das narrativas de si, a ficcionalização da própria experiência operada pelo sujeito é aceita e desejada nesse contexto contemporâneo, desde que pareça verdadeira.

Voltando a Coutinho e mais especificamente a *Jogo de Cena*, o acolhimento da fabulação do sujeito – que interessa ao realizador desde que seja expressiva e que não seja nunca questionada em termos de sua veracidade – é sem dúvida uma das marcas do filme e abre dois caminhos de análise. De um lado, podemos recorrer a Deleuze e à noção de potência do falso. Deleuze aponta para a fabulação – quando está colocada como potência e não como modelo – como uma prática produtiva e criativa. A potência do falso poderia assim – como veremos em mais detalhe no próximo item – nos ajudar a diferenciar a invenção criativa de si mesmo de uma outra, presa às convenções de um modelo.

Outro caminho produtivo, me parece, é pensar no método de Coutinho em termos processuais e dialógicos. A fala do personagem de Coutinho adquire um outro estatuto por ser produzida num ambiente favorável, em que a escuta do cineasta é também diferente da escuta midiática, tanto em termos das formas como ele reage e modula a fala dos entrevistado, quando do que ele julga interessante ser dito e ouvido.

Ao colocar luz sobre aspectos da personalidade do entrevistado que não são aqueles que costumam estar em cena – seja na “lógica do pior”, seja da felicidade ininterrupta exibida nas redes sociais – Coutinho acaba criando uma narrativa singular.<sup>54</sup>

Coutinho afirma: “Se me contarem uma história extraordinária e com força, para mim é verdade”<sup>55</sup>. Isso não quer dizer que a ele interesse o mitômano, mas sim “a construção imaginária das pessoas a partir do real, cujos aspectos ficcionais são muito mais reveladores do personagem do que uma pretensa adequação ao que a pessoa é ‘de verdade no cotidiano’”<sup>56</sup>, conforme leitura de Consuelo Lins. É claro que, tendo em vista *Jogo de Cena*, precisamos matizar a afirmação da autora, uma vez que existe no filme uma radical alteração no estatuto dessa dimensão reveladora. Ao mesmo tempo, na colocação de Lins reaparece uma leitura crítica recorrente sobre a obra de Coutinho, que aponta para a fabulação como prática e para um eu que se constrói no próprio ato da fala, de modo a valorizar esses dois procedimentos. Paradoxalmente, nessa leitura, a fabulação se justifica à medida que revela uma substância distintiva do eu, que é necessariamente anterior a fala. Nesse sentido acolher a fabulação não significa necessariamente abandonar uma visão essencialista.

Do mesmo modo, Lins coloca a valorização para Coutinho da dimensão fabuladora em detrimento daquilo que “a pessoa é de verdade no cotidiano”, dimensão que se refere ao conjunto dos seus atos – os gestos concretos de afirmação do sujeito no mundo. Assim, nos já citados termos de Sibilia, “aquilo que se faz” perde importância em relação a “aquilo que se é”.

Retomando as ideias de “saber midiático” e do saber fazer-se personagem, a que Lins e Baltar se referem, me parece que existam duas camadas de performatividade sendo colocadas, definindo a forma como os sujeitos filmados se põem em cena. De um lado está uma dimensão performática que se relaciona à forma como a pessoa filmada se coloca diante da câmera (a entonação, os gestos e expressões, a fotogenia, o carisma, a desenvoltura etc.). De outro, está a performance em sua dimensão narrativa, no

---

<sup>54</sup> Esse movimento de interesse em relação a materiais que em outras circunstâncias não seriam de interesse midiático se manifesta desde o momento do encontro – na forma como Coutinho conduz a entrevista, nas expressões que revelam seu interesse sobre um ou outro tema – até a montagem, em que o processo de seleção do material filmado se efetiva.

<sup>55</sup> Eduardo Coutinho apud LINS, 2004, p. 113.

<sup>56</sup> Idem ibidem.



sentido da história que essas personagens constroem sobre si mesmas (a construção do enredo, a escolha de palavras etc.).

Pensando especificamente sobre *Babilônia 2000*, Consuelo Lins analisa as falas dos personagens no filme como um conjunto de práticas discursivas, assimiladas e reorganizadas criativamente. A autora identifica a escolha de palavras pelos personagens com uma tentativa de impressionar e aponta para a dimensão estética que a fala cotidiana ganha no filme: “A entonação e a escolha de palavras por parte dos moradores são fundamentais para imprimir uma ‘dimensão’ autoral a essa fala cotidiana”<sup>57</sup>, diz ela. Lins se refere a corpos falantes em que estão presentes a comunicação verbal (palavra) e não verbal (expressões, movimentos) e retoma Bakhtin para afirmar que a entonação “enche de vida tudo o que é meramente linguístico e amplia a capacidade das palavras adquirirem novos ou inesperados sentidos”<sup>58</sup>. Eu deslocaria a ênfase na entonação dada por Lins, para um olhar mais amplo sobre a dimensão de performance da fala, que se refere a um conjunto de recursos expressivos que inclui não apenas o tom e a cadência, mas também os gestos, as expressões faciais etc. As palavras escolhidas são moduladas pela maneira como os entrevistados a dizem, nesse sentido mais amplo, e essa maneira reflete necessariamente uma espécie de habilidade expressiva.

Além disso, embora considere muito interessante esse olhar detido sobre as estratégias textuais empregadas pelos entrevistados para construir personagens de si, muitas vezes me parece que a análise de filmes de Coutinho se apoia excessivamente na investigação formal da fala, despregada de seu contexto. Mais do que isso, identifico um destaque exagerado para uma dimensão de inventividade que estaria associada ao método de Coutinho (em oposição tanto a fala midiática quanto ao trabalho de outros cineastas) e as suas inegáveis habilidades de entrevistador. Afinal, a fala não é sempre autoral? O momento da entrevista é por excelência aquele em que o sujeito filmado é convidado a atuar no modo apresentacional (*presentational*), e a partir daí desempenha uma representação de si mesmo, de forma mais ou menos autoconsciente, a depender do sujeito e da situação onde está inserido. Isto é, o sujeito filmado pode ou não buscar de maneira deliberada um resultado através de sua

---

<sup>57</sup> LINS, 2004, p. 134.

<sup>58</sup> LINS, 2004, p. 135

performance, mas, em ambas as situações, ele é autor desse desempenho. De qualquer forma, a escolha de palavras e gestos vai estar sempre contaminada pela consciência de estar sendo filmado e pelas projeções em relação ao interlocutor e ao público suposto, como veremos a seguir.

### **A entrevista e a performance autobiográfica**

Pensando de maneira mais específica sobre a obra de Coutinho e em especial sobre *Jogo de Cena*, o delineamento feito por esses autores em relação ao cenário atual – que tem a visibilidade como regra – abre possibilidades interessantes de diálogo. Em primeiro lugar, a pergunta que surge é: em que medida a busca dessas personagens em relação ao filme – uma vez que, ao responderem um anúncio de jornal, nele se engajam ativamente – se relaciona ao regime de visibilidade a que Sibília se refere? É isso, ou melhor, é somente isso que as mobiliza?

De partida podemos perceber que, para além do fazer-se visível – nesse contexto em que, como sugere Sibília, o que não é visível não existe – está também em jogo o desejo de fazer-se personagem dando significado a uma vivência pessoal específica, como revelam algumas falas das entrevistadas a respeito de suas motivações em participar. Gisele diz que gostaria de dividir com outros o clímax da sua história; Aleta afirma que gostaria de falar sobre o que é ser uma mãe, solteira, de 21 anos; enquanto Sarita quer tentar reconstruir sua ligação com a filha, e assim por diante. Desta forma, em *Jogo de Cena* a autorrepresentação traz em si o gesto autobiográfico. O filme não traz entrevistas sobre um tema qualquer nem observa personagens inseridos num determinado contexto social. Trata-se de um olhar introspectivo e retrospectivo do sujeito que fala sobre si mesmo. Se qualquer situação de entrevista coloca o entrevistado na posição de narrador e permite “o acesso a vivência mesmo quando não se fala da vida”<sup>59</sup>, em *Jogo de Cena* esse deslocamento ganha uma especificidade: a narração está a serviço de transmitir e compartilhar uma experiência pessoal.

---

<sup>59</sup> Leonor Arfuch elenca alguns traços que a entrevista mantém desde suas origens: “a ilusão do pertencimento, a imediaticidade do sujeito em sua corporeidade, mesmo na distância da palavra gráfica, a vibração de uma replica marcada pela afetividade (a surpresa, a ira, ao entusiasmo), o acesso a vivência mesmo quando não se fala da vida” (ARFUCH, 2010, p. 154).

Nesse sentido, *Jogo de Cena* se constrói a partir de uma combinação de relatos autobiográficos, embora embaralhe e ameace os pactos de leitura do gênero. A presença das atrizes e a confusão entre as falas que de fato remontam a essa experiência subjetiva e outras que apenas emulam essa ligação criam um cenário complexo. Como colocado por Vera Lúcia Figueiredo, a partir de momento em que o filme desatreia voz e experiência, “a autoria deixa de ser um esteio para o espectador”<sup>60</sup>. Na intrincada combinação de registros que articula, *Jogo de Cena* apresenta personagens diferentes dialogando com gêneros discursivos diferentes.

De qualquer forma, se nos detivermos sobre a narração de si construída pelas mulheres reais (em oposição a atrizes que interpretam outras mulheres) no diálogo com Coutinho, a ligação com o gênero autobiográfico é muito presente, tanto em termos do que impulsiona essas mulheres a falar, quanto da forma como esses relatos se organizam. Assim, gostaria de me deter especificamente sobre as falas dessas mulheres que narram a própria experiência para investigar o que caracteriza o gesto autobiográfico produzido por elas. Em termos formais, uma primeira resposta possível é de que se trata de uma fala sobre si modulada pela forma da entrevista (embora em alguns momentos esteja em funcionamento também um tipo de interlocução que nos remeta ao universo psicanalítico ou da confissão) o que nos leva a algumas especificidades do gênero que serão exploradas adiante. Em relação ao tipo de sujeito que essas narrações de si vão criar, o que se percebe é que se trata de um sujeito que se relaciona – ao mesmo tempo – com os paradigmas moderno e contemporâneo sugeridos por Sibilia.

Embora o fato de tornarem visíveis experiências de intimidade significar que as personagens do filme dialogam com esse cenário atual, em que a visibilidade é a norma, observa-se na autoconstrução realizada por elas uma forte conexão com a subjetividade moderna definida por Sibilia, a partir do momento que constroem suas identidades ainda a partir das noções de interioridade e de intimidade. As personagens de *Jogo de Cena* atualizam suas experiências no momento da fala, mas têm ainda como referência a experiência passada acumulada e se propõem a um movimento de

---

<sup>60</sup> DE FIGUEIREDO, 2009, p. 139.

retrospecção. Elas dividem com Coutinho uma intimidade valiosa, e esse gesto parece ser não apenas uma forma de exibição a qualquer custo, mas um movimento necessário para dar significado para as vivências que relatam, ou mais precisamente, para tornar significativa sua presença no mundo.

A motivação declarada de algumas das personagens de *Jogo de Cena* remonta, de certa forma, ao tipo de impulso que levava o sujeito do início do século XX a produzir uma narração de si: a busca de dar realidade e consistência à própria experiência, através de um sujeito que se faz ao se narrar. “É curioso o escasso sentimento de viver que tenho quando meu diário não recolhe o sedimento”, afirmou Virginia Woolf, citada por Paula Sibilia<sup>61</sup>. A colocação de Woolf reflete a percepção de que a vida passa a existir como tal quando assume seu caráter narrativo e é relatada na primeira pessoa do singular. É preciso escrever para ser, além de ser para escrever. Assim, uma vez mais surge a noção de narração produtiva já que, em suas diversas formas, o relato autobiográfico apresenta – e não apenas representa – a vivência, concedendo-lhe realidade<sup>62</sup>.

As experiências relatadas em *Jogo de Cena*, por sua vez, se localizam no território do feminino e do afetivo. Essas mulheres contam histórias de amores, de filhos, de mães. Certamente esse recorte reflete a seleção e direcionamento de Coutinho, mas, de qualquer forma, apoia também um tipo de olhar sobre si mesmo e sobre a própria história que se interroga sobre o que de fato é (ou foi) significativo. Desta forma, mais uma vez, se afirma aqui um sujeito que tem na interioridade – como referida por Sibilia e Arfuch – um valor central, já que é nesse olhar introspectivo que se revelam os verdadeiros sentimentos e “quem se é de verdade”.

---

<sup>61</sup> SIBILIA, 2008, p. 32.

<sup>62</sup> Henri Gervaiseau aponta para o caráter de produtivo das narrativas de vida recolhidas por Eduardo Coutinho, já visível em *Cabra Marcado para Morrer*: “Notemos que a maior parte dos depoimentos que Coutinho recolheu são narrativas de vida, e que essas não devem, como o indica Pollack, ser considerados como simples narrativas factuais, mas sobretudo como instrumentos de reconstrução da identidade dos sujeitos. (GERVAISEAU, 2007, p.228) Mais adiante, nesse mesmo texto, Gervaiseau cita uma afirmação de Ricouer, que vai no mesmo sentido: “antes da troca da linguagem, da troca da narrativa, existe apenas a dispersão de uma vida que só encontra sua conexidade, sua coesão na conexão narrativa, que é pública” (RICOUER, Paul. “Histoire et mémoire”. In: BAECQUE, Antoine & DELAGE, Christian. *De l’histoire au cinéma*. Paris: Editions Complexe, 1998, p. 20 citado por GERVAISEAU, 2007, p. 237)

De maneira geral, as personagens de *Jogo de Cena* se esforçam para compartilhar uma história, ou “a história”, que seria sintética do que elas são. Uma história singular dentro de sua própria história de vida, no sentido mais amplo, que é colocada em uma narrativa, com começo, meio e fim. Vemos, por exemplo, o relato de Claudiléia, a mãe cujo filho morreu e que conseguiu, depois de muito sofrimento, superar o luto; ou de Gisele, que perdeu um filho bebê e hoje se sente pronta para tentar uma nova gravidez etc. As sete histórias reais<sup>63</sup> que o filme apresenta têm em comum o fato de serem relatos de um grande trauma que, quase sempre, é superado: a morte de um filho (duas), a morte do pai (uma), a separação do marido (uma), a maternidade não planejada (duas), a separação da filha, e o preconceito e a desigualdade social (uma). Em três das sete histórias, as personagens se “curaram” com um sonho.

Vale aqui abrir um breve parêntesis para apontar uma outra característica comum a essas falas identificada por alguns autores: aquilo que Mariana Baltar chama de “imaginação melodramática”, conceito que empresta de Peter Brooks<sup>64</sup>. A autora considera que os personagens de Coutinho (e aqui ela não se refere ainda a *Jogo de Cena*) se apresentam a ele “num intenso diálogo com a imaginação melodramática”<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Dessas sete histórias reais, cinco são narradas tanto pelas mulheres que viveram as histórias como por atrizes, uma é narrada só pela pessoa real e um é narrada só por uma atriz.

<sup>64</sup> Segundo Mariana Baltar, Peter Brooks, amplia o conceito de melodrama “em direção a uma imaginação melodramática, que ele reconhece para além do gênero teatral”. (BALTAR, 2005, p. 10) O conceito de melodrama tem sua origem no século XVII, sendo aplicado a diferentes expressões artísticas, mas se consolida com o teatro popular do final do século XVII. Ismail Xavier, em *O Olhar e a Cena* situa as bases do drama burguês: “Diderot queria um teatro dirigido à sensibilidade por meio da reprodução integral das aparências do mundo, queria um método de ‘dar a ver’ as situações, os gestos, as emoções. O ilusionismo, fonte do envolvimento da plateia, é então assumido como a ponte privilegiada no caminho da compreensão da experiência humana. (...) Tal demanda, própria do universo da Ilustração do século XVIII, tem seus desdobramentos e, depois da Revolução Francesa, em outra atmosfera social e política, explode no teatro popular de 1800. Aí se consolida o gênero dramático de massas por excelência: o melodrama”. (XAVIER, 2003, p. 39). Mariana Baltar afirma: “O que se processa é a necessidade de trazer ao mundo as balizas de uma pedagogia do bem e do mal, num contexto pautado pela dessacralização, quando o que organizava a vida social e cotidiana (o preceito religioso ou o preceito absolutista monárquico) não mais está autorizado como tal. Nesse contexto, o melodrama se caracteriza como uma imaginação, uma percepção de mundo, produtiva para canalizar e encenar as necessidades de moralização, sob signos tanto de contestação quanto de domesticação, vinda de uma realidade que se organiza como pautada numa ingerência da vida privada e cotidiana”. (BALTAR, *Contracampo*, nº71).

<sup>65</sup> A percepção de Mariana Baltar é endossada por vários outros autores. Ilana Feldman, falando sobre *Santiago e Jogo de Cena*, afirma que “em ambos os filmes trata-se de narra-dores, cujas imaginações, por vezes melodramáticas, carregam consigo um potencial de autoconstrução estética, de libertação, mas também de paradoxal prisão” (FELDMAN, 2010, p. 158). O crítico Ricardo Calil, em sua coluna “Olha Só”, do portal online Ig, publicada em 12/12/2001 e intitulada “Eduardo Coutinho o rei do melodrama”, afirma: “Em *Master*, o gatilho do melodrama é a própria memória dos personagens, estimulada pelo cineasta. Como Coutinho não gosta de se repetir, em *Jogo de Cena* ele inventa o dispositivo de embaralhar personagens e atrizes, histórias contadas e reencenadas. E, em *As Canções*,

Considero pertinente a associação que Baltar faz entre a imaginação melodramática e a forma de apresentação de si das personagens, uma vez que – pensando especificamente em *Jogo de Cena* – o melodrama parece ser uma referência mais nítida no que diz respeito ao conteúdo das falas produzidas pelas personagens do que à forma do filme como um todo<sup>66</sup>. Nesse sentido, acho interessante a colocação do próprio realizador, em uma entrevista sobre o filme *As Canções* em que ele diz: “o assunto é melodrama, mas é tratado de uma forma asséptica”<sup>67</sup>.

Mariana Baltar explorou em alguns artigos a relação entre filmes anteriores de Coutinho e o universo melodramático, justificando essa conexão pela identificação na obra recente do cineasta de alguns elementos muito comuns na narrativa do melodrama, embora não identifique nos filmes uma aderência “a uma narrativa de exposição do bem e do mal, como o melodrama canônico faz”<sup>68</sup>. A autora afirma: “Intimidade, confissão, conversas sobre a vida privada e cotidiana, elementos que por si já permitem trazer para o diálogo com os filmes um pensamento do universo do melodrama, pois nele também esses elementos são chave e a base da estruturação da narrativa melodramática.”<sup>69</sup> Um dos pontos fundamentais na argumentação de Baltar a respeito da ligação de filmes como *Peões* e *Edifício Master* à retórica melodramática é o “modo de excesso”. Segundo a autora:

O modo de excesso está diretamente ligado a uma exacerbação da “cena”, onde a materialidade da voz e das palavras dos atores, cada objeto do cenário

---

há as músicas preferidas das pessoas ouvidas. Mas o escopo temático dos três filmes varia pouco: grandes amores, grandes traições, grandes perdas. Se alguém se dispuser a somar o número de histórias de mulheres traídas e abandonadas nesses três filmes, certamente irá se surpreender com o resultado”. (Disponível em: <<http://colunistas.ig.com.br/ricardocalil/2011/12/12/eduardo-coutinho-o-rei-do-melodrama/>> Acesso em: 06 maio 2013.)

<sup>66</sup> No entanto, acho interessante a observação de Mariana Baltar em relação ao final de *Jogo de Cena*, que aponta para um momento no filme em que a imaginação melodramática deixa marcas em sua forma. Ela considera que os comentários de Marília Pera sobre o estatuto da representação da emoção – distinguindo a lágrima da ordem da falsidade da lágrima contida e sincera – condensaria um dos eixos de questionamento do filme: “o excesso espetacular e melodramático das representações da emoção na cultura midiática”. Assim, a autora considera irônico que o filme termine com o cruzamento das vozes de Sarita e Marília Pera, “colocando em cena ‘as estratégias do repertório melodramático’: a música que emociona e simboliza, exacerbada e obviamente, a um só tempo pai e a filha”. (BALTAR, 2010, p. 225)

<sup>67</sup> Entrevista de Coutinho para a *Revista Continente*, publicada em 01/01/2012, com o título: “Faço filme para o Brasil e estou contente com isso” (Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/12-revista/7208.html>> Acesso em 7 maio 2013.)

<sup>68</sup> BALTAR, 2005, p. 8.

<sup>69</sup> BALTAR, 2005, p. 6.

e do figurino, da luz e dos cortes e movimentos (no palco e na câmera) são pautados por uma grandiloquência e por um sentido metafórico da caracterização do personagem. Precisamos “de pronto” enxergar o bem e o mal, localizar na superfície da cena e das ações as polaridades moralizantes que se encenam no repertório estético e temático do melodrama<sup>70</sup>.

Baltar se refere a Ben Singer para afirmar que o melodrama expõe o excesso emocional, ao mesmo tempo que provoca respostas viscerais do espectador – fazendo chorar, trazendo à tona sentimentos fortes. No caso dos filmes de Coutinho analisados por ela, o excesso está presente e “é da ordem da vida privada, da sensação de intimidade, da ativação de um pathos, um excesso coerente com o excesso melodramático”<sup>71</sup>.

Se em termos temáticos, a “imaginação melodramática” está presente em muitos dos relatos de si presentes no filme, em termos formais, os relatos autobiográficos se constroem dentro de um gênero específico que é a entrevista. Para além da discussão sobre a entrevista dentro da tradição do filme documentário, que farei mais adiante, gostaria de me deter brevemente sobre características mais gerais da entrevista entendida como um subgênero dos gêneros autobiográficos.

Leonor Arfuch, em *O Espaço Biográfico*, analisa de forma específica a entrevista dentro de um panorama mais amplo desse espaço conceitual identificado por ela<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> BALTAR, *Contracampo*, nº71. Ismail Xavier também destaca a ligação do excesso ao melodrama: “Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso das ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito de comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude e do pecado”. (XAVIER, 2003, p. 39).

<sup>71</sup> BALTAR, 2005, p. 7.

<sup>72</sup> Arfuch empresta a expressão “espaço biográfico” de Philippe Lejeune, que, segundo ela, chega a esta formulação “para dar lugar às diversas formas que assumiu, com o correr dos séculos, a narração inveterada de suas vidas, notáveis ou ‘obscuras’, dentre as quais a autobiografia moderna é apenas um caso”. A denominação surgia como uma resposta do autor a sua própria tentativa mal-sucedida de fazer da especificidade da autobiografia o centro de um sistema de gêneros literários afins. Arfuch, no entanto, propõe um desdobramento do conceito e entende o “espaço biográfico” não como um reservatório das diversas formas de narração de si, mas como “uma espacialização (...) onde confluíam num dado momento formas dissimilares, suscetíveis de serem consideradas numa interdiscursividade sintomática, por si só significantes, mas sem renunciar a uma temporalização, a uma busca de heranças e genealogias, a postular relações de presença e ausência”. Pensando sobre esse espaço em seu desdobramento contemporâneo, Arfuch identificou algumas linhas recorrentes e, entre esses “registros de expressão vivencial”, ganhou importância a entrevista. No livro a autora explora um espectro que vai da entrevista midiática, cujo nascimento ocorreu em algum momento da segunda metade do século

Segundo Arfuch o gênero da entrevista se configura hoje como forma predominante na comunicação midiática, ao condensar o que ela chama de tons da época: “a compulsão de realidade, a autenticidade, o ‘ao vivo’, a presença”<sup>73</sup>. A autora faz um diagnóstico próximo ao proposto por Paula Sibilia, propondo que o avanço da midiatização e das tecnologias de transmissão ao vivo permitiu com que o relato biográfico antes íntimo se tornasse disponível sem restrições, em escala global. Assim, a autora afirma: “Nesse horizonte, uma forma peculiar parece concentrar as funções, tonalidades e valores – biográficos – reconhecíveis aqui e ali nos diferentes gêneros: a entrevista, que poderá se tornar indistintamente biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, memória, testemunho”<sup>74</sup>.

Ao mesmo tempo, segundo Arfuch, a forma como a trama biográfica se tece na entrevista não é a mesma que se apresentaria numa biografia escrita, ainda que aborde os mesmos personagens e acontecimentos. Um exemplo dessa especificidade é o fato de que o retrato biográfico construído na entrevista seria, mais do que outros gêneros, solidário às ideias de incompletude do sujeito e da impossibilidade de fechamento da narrativa de si, já que o “fechamento” que propõe é sempre transitório. Entre outras coisas, isso se deve ao fato de que a entrevista se esgota num tempo específico de interação, que deixa em aberto a promessa de futuros encontros<sup>75</sup>.

O que então a entrevista fornece no sentido de uma construção – ainda que fragmentária e anedótica – de um relato de vida? Segundo a autora, ela repõe na era

---

XIX, a entrevista como instrumento de pesquisa nas das ciências humanas, a partir do crescente interesse na voz e na experiência dos sujeitos. “A curiosidade literária, midiática e a científica e, ainda, esses dois polos arquetípicos da experiência – as vidas ‘célebres’ que são por isso emblemáticas e se tornam objeto de identificação, e as ‘comuns’, que oferecem uma imediata possibilidade de autorreconhecimento – confluíam dessa forma em nosso espaço, habilitando um olhar excêntrico sobre as novas maneiras como o biográfico se integra naturalmente no horizonte da atualidade”. (ARFUCH, 2010, p. 20-24).

<sup>73</sup> ARFUCH, 2010, p. 23.

<sup>74</sup> ARFUCH, 2010, p. 151.

<sup>75</sup> A ideia proposta por Arfuch de um fechamento transitório da entrevista precisa ser transportada com cuidado para a análise do filme documentário. Na entrevista midiática analisada por Arfuch, que envolve especificamente entrevistados célebres, a promessa de futuros encontros é de fato relevante. Um mesmo personagem pode ser entrevistado muitas vezes, criando, inclusive, conexões e intertextualidades entre essas diversas aparições públicas. No caso de um documentário como *Jogo de Cena*, as mulheres anônimas que dele tomam parte muito provavelmente não terão outras oportunidades de se colocar em cena. É interessante retomar aqui as colocações de MacDougall em “The fate of the cinema subject”, em que ele aponta para o processo de congelamento da vida realizado pelo filme, que não pode dar conta da transitoriedade do sujeito filmado, e efetua sempre um processo de redução e simplificação deste sujeito, uma vez que de seus muitos e complexos elementos de personalidade, poucos sobrevivem no filme pronto. Ver MACDOUGALL, 1988.



midiática a oralidade da narração e “torna visível a atribuição da palavra, gerando um efeito paradoxal de espontaneidade e autenticidade”<sup>76</sup>. O paradoxo apontado por Arfuch se refere ao fato de que, na maior parte das vezes, a interlocução aparentemente espontânea é resultado de uma preparação cuidadosa de ambas as partes. A esse respeito, a autora cita uma fala muito bem-humorada de Ítalo Calvino: “Poderia tentar improvisar, mas acho que é necessário preparar uma entrevista antecipadamente para que soe espontânea”<sup>77</sup>.

Essa preparação cuidadosa de ambas as partes está sem dúvida presente na dinâmica de interlocução que Coutinho estabelece com as entrevistadas de *Jogo de Cena*. Como já exposto no início deste capítulo, a pesquisa é uma etapa fundamental do método de Coutinho e, nesse filme, além da dimensão de funcionar como um tipo de orientação dramaturgica, ganha também uma dimensão performática – no sentido de que as entrevistadas “ensaiam” suas apresentações de si mesmas. Uma outra característica da entrevista apontada por Arfuch, que me parece especialmente significativa para a análise do uso que Coutinho faz dela é o fato de ser um acontecimento que se constrói no aqui e agora – temporalidade por excelência da filosofia do encontro em Coutinho – em que entrevistador e entrevistado se encontram. Esse diálogo, por sua vez, necessariamente supõe “a inclusão imaginária de um terceiro (...), o destinatário/receptor, para quem se construirá a figura do herói ou heroína em questão, entre as diversas opções do cenário contemporâneo”<sup>78</sup>. Tanto Leonor Arfuch quanto Consuelo Lins se apoiam, de formas diferentes, em Bakhtin para refletir sobre o papel desse, ou melhor, desses outros com quem a interlocução do entrevistado se dá. Para Arfuch, a entrevista seria um exemplo paradigmático da “outridade”, conceito fundamental na teoria bakhtiniana. Ela afirma: “Outridade da linguagem, habitada por vozes alheias; da comunicação, como tensão em relação a esse outro

---

<sup>76</sup> Arfuch aponta para o fato de que a atribuição da palavra remete também a inscrição mítica da voz como expressão do sujeito e fonte do caráter: “A voz, a transmissão ao vivo, a presença, que registros poderiam aportar provas mais convincentes da conformação da pessoa, da imediaticidade da experiência?”, afirma a autora. (ARFUCH, 2010, p. 168)

<sup>77</sup> Ítalo Calvino citado em ARFUCH, 2010, p. 167.

<sup>78</sup> Arfuch se detém especialmente sobre as entrevistas midiáticas impressas, mas mesmo nesse suporte, o terceiro imaginário está presente, embora não esteja materializado em nenhum objeto em especial, como é o caso da câmera na entrevista audiovisual.

para e pelo qual cada enunciado tem lugar, e finalmente, do triângulo peculiar conformado pelo entrevistador, o entrevistado e o público”<sup>79</sup>.

Como comentado anteriormente, tendo em vista um olhar mais genérico sobre o método de trabalho do cineasta, o personagem dos filmes de Coutinho se cria no ato da fala e, dentro dessa visão dialógica de Bakhtin, a partir da interação com o outro que é o cineasta. No mesmo sentido, analisando a entrevista midiática, Leonor Arfuch afirma que o papel do entrevistador não é simplesmente o de destinatário imediato desta narrativa de si que o entrevistado constrói. Nas palavras da autora, o entrevistador “terá uma atuação fortemente performativa: a partir de um conhecimento prévio, sua missão será impulsionar, inquirir, orientar, sugerir, fuçar, rodear, agredir (...)”<sup>80</sup>. Para além da forma como o entrevistador irá atuar, seu lugar na estrutura é determinante: ele está presente como testemunho e “primeiro ouvinte” dos enunciados, o que, segundo Arfuch, “outorga a certos intercâmbios o valor de uma confissão”<sup>81</sup>.

É preciso levar em conta ainda que embora a entrevista possua uma dinâmica intersubjetiva que, em alguns contextos, opere de maneira próxima aos diálogos cotidianos, trata-se de um gênero altamente ritualizado, em que os interlocutores assumem posições enunciativas não reversíveis, que guardam entre si nítidas diferenças normativas. A premissa dessa interlocução é que um pergunta e outro responde. Ou, nas palavras de Arfuch, a “faculdade performativa da interrogação” é exercida prioritariamente pelo entrevistador<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> ARFUCH, 2004, p. 165. Em *Jogo de Cena* esse triângulo referido por Arfuch não está apenas implícito nas falas produzidas pelas personagens, mas se materializa na cena final, que é um contraplano da posição do entrevistado que está presente ao longo de todo o filme. O palco vazio, visto da plateia, onde permanecem as cadeiras de entrevistado e entrevistador, revela todas as posições enunciativas do filme: entrevistador, entrevistado e plateia.

<sup>80</sup> ARFUCH, 2004, p. 166.

<sup>81</sup> ARFUCH, 2004, p.168.

<sup>82</sup> Arfuch retoma Austin para pensar a entrevista como um exemplo canônico de ato ilocutório: “ela se constrói a partir do direito a perguntar e, portanto, espera resposta imediata, pode operar como um simples intercâmbio fático – a atualização de ‘quem está aqui’ – e como uma instância de verificação, de controle ou de denúncia, chegando inclusive a exercer uma violência da interrogação”. Como visto no capítulo 2, a noção de performativo de Austin se refere, “num primeiro momento, ao tipo particular de ação cumprida por determinadas expressões usadas na primeira pessoa do singular do indicativo (como ‘juro’, ‘prometo’, ‘batizo’ etc.)”. Austin, num segundo momento, amplia essa reflexão e conclui que: “todo enunciado, para além ‘do que diz’ tem um grau de performatividade, isto é, cumpre um ato ilocutório pelo fato mesmo de sua enunciação, um fazer inerente a linguagem: afirmar, propor, objetar, opinar, negar, aconselhar. Nesse sentido, longe de ser um mero reflexo do existente, produz

Embora Coutinho busque, conforme uma fala sua citada por Consuelo Lins, fazer do ato de filmagem “uma experiência de igualdade utópica e provisória”<sup>83</sup>, a lógica posicional que determina a situação de entrevista é inescapável, e Coutinho e suas entrevistadas se mantêm na maior parte do tempo dentro de suas posições enunciativas. Em alguns momentos essa dinâmica é alterada pela provocação do entrevistado, como, por exemplo, quando Sarita pergunta: “o senhor não gosta de filme americano, né?”, gerando um efeito de surpresa. Em outros momentos as entrevistadas podem, ao dirigir uma pergunta a Coutinho, demonstrar interesse por ele e buscar sua aprovação, numa mistura de gentileza e de sedução. No início do diálogo com Marina, por exemplo, Coutinho retoma uma declaração que ela havia feito na pré-entrevista, de que seria uma atriz nata. Ela ri e fala, se dirigindo a Coutinho: “Pretensiosa, né?”. A pergunta revela o desejo de ser aprovada por ele, uma vez que desmobiliza pela simpatia uma possível leitura da afirmação dela sobre seu próprio talento, por parte do realizador, como arrogante.

Pensando de forma mais específica sobre a história do cinema documentário, em diversos filmes do cinema direto norte-americano vemos personagens célebres em situações em que são entrevistados pela imprensa sendo observados pela câmera documental. Frequentemente o recurso funciona no sentido de delimitar as fronteiras entre a encenação da persona pública e a intimidade da “pessoa real”. Em situações como essa, algumas vezes o entrevistado opta por inverter as posições enunciativas desmascarando a suposta naturalidade da conversa. *Meet Marlon Brando* (Irmãos Maysles, 1965), por exemplo, se constrói em torno de uma série de entrevistas concedidas por Brando num hotel, por ocasião do lançamento de seu último filme. Como a narração over do início do filme sugere: “Os repórteres fazem muitas perguntas previsíveis, Mr. Brando dá poucas respostas previsíveis”. A persona pública de Marlon Brando é provocadora e rompe, a todo o momento, a dinâmica posicional da entrevista, invertendo papéis e ameaçando o lugar do entrevistador. Brando em diversos momentos responde perguntas com outras perguntas, como “como você sabe

---

modificações na situação, gerando novas relações (e obrigações) entre os interlocutores”. ARFUCH, 2004, p. 161.

<sup>83</sup> LINS, 2004, p. 107.

qual é minha personalidade?”, “qual foi a última vez que você me viu pelado?”, entre muitas outras igualmente desconcertantes.

Não assistimos a situações desse tipo em *Jogo de Cena* por diversas razões que se ligam a postura de Coutinho, como: o realizador não trabalha dentro do lógica do clichê midiático, não estabelece uma relação de disputa ou intimidação com as entrevistadas e não espera que elas atendam a uma pauta específica, entre outras coisas. Mas isso se liga também ao fato de que existe uma diferença enorme no estatuto dos entrevistados, que reflete – inevitavelmente – as posições de autoridade ocupadas por cada uma das partes: estas são mulheres anônimas. Se na situação da entrevista nem todos tem o “direito” de perguntar, existe uma desigualdade anterior a esta: nem todos estão também em posição de serem perguntados. Arfuch afirma que, dentro da lógica midiática da sociedade contemporânea, posições de autoridade da sociedade (seja em termos de sua função político-social, das trajetórias profissionais, do star system etc.) se refletem no que seria uma seleção hierárquica de entrevistados, que legitima e dá visibilidade a essas posições.

No caso de Brando, não apenas ele pode agir como quiser, uma vez que é a estrela, como a própria situação de entrevista é a simples repetição de um ritual de exposição pública que ele já executou muitas vezes. É interessante, nesse sentido, pensar sobre a posição que estão colocados os escolhidos por Coutinho. Ainda que do ponto de vista do realizador, a escolha dos entrevistados não busque reiterar as posições de autoridade vigentes, do ponto de vista do entrevistado, existe certamente a percepção de uma legitimação de sua experiência e de seu papel social, a partir do momento em que ele passa a ocupar a posição de entrevistado e, como diria Arfuch, desliza da “pessoa ao personagem”<sup>84</sup>. Esse movimento de tornar-se personagem, analisado diversas vezes ao longo da pesquisa a partir de autores como Goffman, Santeiro, MacDougall, entre outros, é comentado por Arfuch tendo em vista a “construção ficcional de si que toda a aparição pública e, conseqüentemente a uma lógica narrativa das ações”<sup>85</sup>. A construção de si a que a autora se refere acontece basicamente pela fala: pelo que se diz e pela forma como isso é dito.

---

<sup>84</sup> ARFUCH, 2004, p.191.

<sup>85</sup> Idem *ibidem*.

Pensando em termos da forma como diferentes posições sociais dos entrevistados podem gerar diferentes dinâmicas de entrevista, é interessante analisar os depoimentos de Andréa Beltrão e Fernanda Torres sobre elas mesmas, que possuem um estatuto próprio no filme, se diferenciando das falas das outras mulheres sobre suas próprias experiências. Fernanda Torres conta a história de sua primeira gravidez. Diz que depois de sofrer um aborto ficou mal, com medo de que isso se tornasse uma grande questão, e procurou uma tia sua que era mãe de santo. Foi conhecer o terreiro, viveu uma espécie de experiência de iniciação lá que foi muito intensa e libertadora e engravidou logo depois disso. A atriz conta a história de uma forma muito engraçada e leve, e faz uso de suas habilidades expressivas para dar graça ao relato. Andrea Beltrão, por sua vez, também cria uma fala alegre, sobre suas memórias com a empregada de sua casa na infância, Alcedina, de quem diz ainda sentir saudades.

As histórias que Fernanda e Andréa resolvem contar se destacam do resto justamente por sua dimensão de leveza, embora, como as outras, se situem no campo do prosaico e da afetividade. São histórias pouco confessionais e pouco ameaçadoras, no sentido de não penetrar num território de intimidade que ponha em risco suas imagens públicas. Assim, é preciso lembrar que para elas a ocupação da posição de entrevistadas tem um significado absolutamente diferente do que para as mulheres anônimas. Em primeiro lugar, porque elas foram convidadas para estarem ali. Seus relatos pessoais não passaram por nenhuma seleção anterior. Ao mesmo tempo, as duas atrizes muito frequentemente estão na posição de entrevistadas, sendo convidadas a se expor e a opinar sobre as mais diferentes questões. Até por isso, ao que parece, as atrizes precisam menos do que as outras entrevistadas da fala-guia de Coutinho para ajudá-las a construir uma lógica narrativa, já que esse seria um processo intuitivo para elas. Mais ainda, para elas a exposição íntima tem certamente um outro peso, já que poderia de fato ameaçar sua imagem pública estabelecida, como “celebridades”. Dificilmente veríamos uma delas falando sobre o marido que teve um caso com um homem, ou sobre a angústia de ser mãe na adolescência. Não há, portanto, uma dimensão catártica em suas falas, como se observa nos depoimentos de mulheres anônimas. Nesse sentido, para construir sua narrativa, Coutinho precisa das mulheres que não tem nada a perder e que podem se arriscar numa conversa em que o não programado poderá acontecer.

Assim, pensando de forma mais específica sobre o gênero da entrevista no contexto do filme documentário, acredito que conjugam-se dois níveis de dissimetrias de poderes: aquela entre entrevistado e entrevistador, que está presente em qualquer entrevista (audiovisual ou não), e aquela que se dá entre sujeito filmado e realizador, em toda e qualquer situação de filmagem. Ao mesmo tempo, como vimos, o entrevistador é um personagem ativo nessa interlocução e na cena dramática que se constrói, ainda que suas falas sejam suprimidas na montagem. Nesse sentido, em *Jogo de Cena*, a performance de Coutinho como entrevistador é de fundamental importância para que a construção das narrções de si das quais seremos testemunhas seja bem-sucedida.

Coutinho desenvolveu, ao longo de sua filmografia, uma série procedimentos recorrentes para desempenhar esse papel, que são detectados por Consuelo Lins. Um primeiro movimento, anterior ao momento do encontro, é o de se colocar num lugar onde só o que espera de seus personagens e que eles “aconteçam”. Obviamente o crivo do “bom personagem” estará sempre significando um movimento de conformação ou não desse personagem a alguns critérios que são preestabelecidos pelo cineastas, mas essa adequação não passa de nenhuma forma pela exigência de que esse entrevistado diga algo específico ou se comporte de maneira predeterminada. Já no momento do encontro, entre os desafios enfrentados por ele estão, como vimos, “as ‘expressões de si’ pré-construídas pela mídia, assim como a tentativa de captar na própria pergunta os aspectos implícitos que apontam para a resposta ‘certa’...”<sup>86</sup>. O realizador acredita que uma das coisas mais importantes é não sugerir ao outro o que você quer ouvir e prefere as perguntas que não suscitem opinião, ou seja, que qualquer pessoa possa responder a partir de suas experiências pessoais. Lins afirma: “Por isso ele insiste em usar o termo ‘conversa’ e não a palavra entrevista, mais ligada aos especialistas. A opinião é, no seu entender, o que mais propicia uma fala pré-fabricada, retomada sem originalidade ou força”. Quando as pessoas se narram a partir de experiências pessoais, em contrapartida, aumentariam “as chances de se obter uma fala viva”<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> LINS, 2004, p.146.

<sup>87</sup> LINS, 2004, p.148-149. Ver outras reflexões de Consuelo Lins sobre o modo de entrevistar de Coutinho em LINS, 2004, p.146-153.

Nesse sentido, como apontado por Consuelo Lins, Coutinho conduz o depoimento sem revelar seu julgamento ou sua discordância em relação ao entrevistado e o estimula a desenvolver sua própria lógica. Mais uma vez, a autora se apoia no conceito de polifonia de Bakhtin para descrever o tipo de imagem – contraditória e sempre em movimento – que o filme fornece de seus personagens. Ela afirma, citando Bakhtin: “o autor não está nem acima nem abaixo de seus personagens, mas em uma intensa negociação, na qual os personagens também exercem suas próprias forças. Não são ‘escravos destituídos de voz’, mas ‘gente livre, capaz de postar-se ao lado de seu criador, capaz de não concordar com ele e até rebelar-se contra ele’”<sup>88</sup>.

Não endosso essa oposição sugerida por Consuelo Lins, entre o personagem de Coutinho e o personagem que se submete ao autor. Como vimos nos capítulos anteriores, a dimensão de autoconstrução dos personagens e uma tensão dinâmica entre personagem e autor está presente – de diferentes formas – no próprio gesto documentário. Mesmo num esquema narrativo que procure impor um papel preestabelecido ao personagem, esse terá sempre, em sua própria performance, um recurso de autoinvenção que pode ou não coincidir com os propósitos do filme, que pode ou não ser bem-sucedido. Da mesma forma, Coutinho – ainda que busque abrir espaço para uma criação compartilhada do personagem – exerce evidentemente um movimento de controle, uma vez que, em última instância, é ele quem decide quem “merece” estar no filme e como.

De qualquer forma, observamos em *Jogo de Cena*, que a criação compartilhada das narrações de si produzidas pelas entrevistas é resultado do desempenho do diretor e das entrevistadas, que estabelecem uma relação de cooperação. Observando a fala de Sarita, essa cumplicidade entre ela e Coutinho é nítida. Ambos se esforçam para juntos recuperar os conteúdos que devem ser retomados, sem serem inéditos, mas com espontaneidade. Diferentemente de outras personagens, no início de sua fala, Sarita procura – e é autorizada pela montagem de Coutinho – se apresentar e contextualizar em certa medida o que dirá a seguir. Ela conta que seu sobrenome (Houli) é do grego vernacular, explica a origem do nome da família e fala (já na voz de Marília Pera) que tem o pavio curto, mas que é legal, generosa e que chora fácil.

---

<sup>88</sup> LINS, 2004, p.158. Ela cita Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977, p. 42.

Depois dessa apresentação, Coutinho tem o gancho para pedir que ela fale sobre um filme que a emocionou. Ela fala: “Ah, a história no Nemo” e ri, percebendo qual a história que Coutinho quer que ela conte. Ao retomar um assunto que surgiu espontaneamente na pré-entrevista, Coutinho cria condições para que a personagem que foi pré-selecionada apareça. A menção à pré-entrevista é, a princípio, escamoteada. Em parte porque simula – em relação a Sarita – uma curiosidade genuína. Em parte, porque permite – em termos narrativos – que a personagem surja “espontaneamente”. Ela ri, porque sabe o que está sendo operado e que isso (o fato de que se emociona com o filme Nemo) é algo de curioso ou notável a seu respeito.

Ao mesmo tempo, retomando tanto a noção de “saber midiático” proposta por Mariana Baltar, quanto a de “narrador” utilizada por Cláudio Bezerra no sentido benjaminiano, é claro em *Jogo de Cena* que as personagens têm uma noção do que é importante, ou significativo, em suas próprias histórias e do que não é. Esse senso de hierarquização de falas e conteúdos se dá a partir das projeções feitas por elas em relação a Coutinho, do que efetivamente se revela como conteúdo selecionado (coisas que já foram ditas na pré-entrevista e que são retomadas agora) e de uma noção por parte das entrevistadas sobre como construir uma narrativa (que pode ser inspirada na estética televisiva ou em diversas outras fontes literárias etc). Quando Gisele diz “esse foi o clímax da minha vida até o momento”, ela atribui não apenas relevância a algo vivido por ela, mas também – no momento em que ele passa a ser narração – carga dramática a esse evento.

Em alguns momentos, o personagem de Coutinho, que se equilibra entre revelar as informações que detêm sobre as histórias das mulheres de modo a conduzir suas narrações e esconder o quanto já sabe, simulando uma curiosidade genuína e tentando emular o “frescor da primeira vez”; através de gestos e interjeições que garantam a elas seu interesse sobre o que elas falam. Muitas vezes, a técnica funciona perfeitamente, embora obviamente as mulheres saibam que ele tudo sabe e que isso é só um *jogo de cena*. Ambas as partes sabem que se trata de uma representação, que a espontaneidade é um efeito desejado, e que precisam construir juntas essa cena. Em alguns casos específicos, esse interesse simulado soa paternalista, como quando Coutinho pergunta a Maria de Fátima o que é *henna*. O diretor não chega a colocar em risco o diálogo com a personagem nem a ridicularizá-la, mas de certa forma



estabelece uma cumplicidade com o espectador – que tem certeza de que ele sabe o que é *henna* – e não com ela.

Para situar o estatuto da entrevista em *Jogo de Cena* é necessário abrir um caminho de diálogo em outra frente, que não a entrevista pensada do ponto de vista de um gênero literário, autobiográfico. Desde o surgimento do som direto, o documentário cinematográfico se utiliza do recurso da entrevista e a evolução das formas de uso desse recurso reflete de certa forma as próximas transformações vividas pelo gênero documentário a partir de década de 1960. Fazendo um resumo bastante esquemático, no contexto brasileiro, o documentário expositivo da década de 1960 articulava a voz over e o uso de entrevistas, se apropriando dessas falas para construir uma tese de fundo. A partir da década de 1970, a busca da “voz do outro” se dá tanto através de experiências mais radicais em termos formais quanto pelo estabelecimento de um formato de documentário que abre mão da locução e articula depoimentos, predominante ainda hoje na televisão brasileira. Evidentemente, essa articulação sem voz over, em geral mascara um princípio organizador que articula o filme, que reflete muitas vezes um visão preconcebida que busca se comprovar. Outras vezes, na cena contemporânea brasileira, convivem diferentes usos da entrevista: do formato predominante na TV, até formas marcadas pela reflexividade – em que as condições de produção e a relação com o cineasta são tematizadas.

Essa retomada da entrevista na década de 1970 é apontada por Thomas Waugh, dentro de um movimento mais amplo de valorização da atuação “apresentacional” (*presentational performance*), definida por ele, como vimos anteriormente, a atuação que explicita a consciência por parte do sujeito filmado da presença da câmera, tanto no desempenho de suas atividades cotidianas quanto em entrevistas, monólogos etc. Já Bill Nichols tematiza o recurso da entrevista dentro de sua caracterização do modo participativo de documentário<sup>89</sup>. Nesse contexto a entrevista se configura como uma

---

<sup>89</sup> Nichols empresta a noção de “participativo” da “observação participativa” da antropologia. O modo participativo se caracteriza por uma presença assumida e engajamento ativo do cineasta nas situações que retrata. O cineasta interage e entrevista os sujeitos filmados, rompendo com a “mosca da parede” do modo observacional e com voz-over de autoridade do modo expositivo. Muitas vezes os documentários desse modo enfatizam o encontro real vivido pelo cineasta e por seu tema. Na linha das propostas do cinema verdade francês, a verdade passa a se referir à verdade de um encontro, e não a uma verdade anterior e absoluta. A câmera e o realizador catalisam os acontecimentos. Em alguns casos a voz do cineasta emerge do envolvimento direto na cena – seja em tom de repórter investigativo, seja de forma mais reflexiva, se aproximando do diário. A entrevista surge como recurso amplamente

ferramenta para o realizador – para além da ênfase na experiência ativa e aberta do cineasta ou da interação entre cineasta e participantes do filme que caracterizam o modo – apresentar uma perspectiva mais ampla sobre o tema de abordagem. “No documentário participativo a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema”<sup>90</sup>, diz ele. Nichols separa a entrevista da conversa corriqueira e de suas diferentes formas em diferentes quadros institucionais – a entrevista de campo na antropologia, a anamnese médica, a sessão terapêutica, o testemunho no direito, entre diversas outras – e cita suas raízes na tradição religiosa na confissão, como apontado por Foucault. O autor afirma: “Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem”<sup>91</sup>.

A entrevista pode surgir também, no contexto do documentário reflexivo, muitas vezes como uma forma de questionamento da representação realista. Um exemplo desse tipo de desafio às convenções, citado por Nichols, é *Sobrenome Viet Nome de Batismo Nam* (*Surname Viet Given Name Nam*, Trinh T. Minh-ha, 1989). O filme é supostamente composto por entrevistas com mulheres vietnamitas que falam sobre as condições de opressão vividas por elas desde o fim da guerra. Entretanto, descobrimos em seu decorrer que as entrevistas foram encenadas. Conforme comenta Nichols, “as mulheres que representam o papel de mulheres vietnamitas no Vietnã são, na verdade, emigrantes que foram para os Estados Unidos e que recitam, num cenário, relatos transcritos e editados por Trinh de entrevistas realizadas no Vietnã por outra pessoa com outras mulheres!”<sup>92</sup>.

O questionamento do realismo através da entrevista se dá justamente por ser ela um recurso no qual – pelas características da interlocução que propõe – está implícita a “presunção de veracidade”. Essa presunção está ligada, segundo Vera Lúcia de Figueiredo, ao “lugar da enunciação, ao envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, à falta de distanciamento e não à pretensão de representar sem

---

usado – dando voz a outro e ao mesmo tempo permitindo uma articulação mais ampla do discurso do filme sobre um determinado tema – bem como a recuperação da história através de imagens de arquivo. Ver NICHOLS, 2005, p. 153-162.

<sup>90</sup> NICHOLS, 2005, p. 160.

<sup>91</sup> Idem ibidem.

<sup>92</sup> NICHOLS, 2005, p. 164- 165.

distorções o real”<sup>93</sup>. Nesse sentido, *Jogo de Cena* se coloca dentro dessa tradição marcada pela reflexividade, abalando a “ancoragem na presença daquele que testemunha, daquele que rememora a experiência vivida, contra a vertigem das mediações”<sup>94</sup>.

Ao mesmo tempo, vale refletir sobre a forma como *Jogo de Cena* se relaciona com uma outra dimensão deste efeito de “autenticidade e espontaneidade”, que marca o gênero da entrevista, segundo análise de Arfuch. Retomando a ideia de que a entrevista se coloca como forma emblemática do aqui e agora e da imediaticidade, Arfuch aponta para o fato que, na entrevista, assistimos alguém dizendo, ainda que o que esteja sendo dito não seja verdade. Nesse sentido – independente da legitimidade ou não do vínculo entre quem diz e o que é dito – se estabelece uma ligação intransponível entre o que é dito e a própria enunciação. Assim, Arfuch cita Beatriz Sarlo e aponta a entrevista como forma que “tende a restituir o aurático – a proximidade, a presença, ‘o original’, o extraordinário – num mundo midiaticizado”.<sup>95</sup>

Nessa mesma direção a autora afirma:

(...) o imaginário que sustenta o diálogo com um outro, para além de sua finalidade específica, é sempre o de um vislumbre de uma interioridade e, conseqüentemente, de uma verdade não apreensível por outros meios. E essa peculiar inscrição veriditiva não tem a ver com o que efetivamente é dito. Podemos não acreditar no que alguém diz, mas assistimos ao acontecimento de sua enunciação: alguém diz – e poderíamos acrescentar, para além de um querer dizer. É sobre essa valoração da presença, e os ecos que ela desperta numa época marcada pela ausência, que propomos desdobrar nossa análise da entrevista enquanto forma paradigmática na configuração contemporânea do espaço biográfico.<sup>96</sup>

A referência à dimensão aurática surge também na análise de Paula Sibilia sobre as diferentes formas de narração de si presentes na cena contemporânea. Nesse sentido, ela considera curioso que num contexto de suposta imaterialidade das novas

---

<sup>93</sup> DE FIGUEIREDO, 2009, p. 140.

<sup>94</sup> Idem ibidem.

<sup>95</sup> ARFUCH, 2010, p. 157.

<sup>96</sup> Idem ibidem.

experiências midiáticas, as cartas e os diários íntimos tradicionais pareçam possuir certa aura sagrada. Sibilia acredita que isso talvez aconteça porque esses relatos estejam envolvidos em uma espécie de halo que remete a uma dimensão de autenticidade e “implica uma referência a alguma verdade, um vínculo com uma vida real e com um eu que assina, narra e vive o que se conta”<sup>97</sup>. Assim, autora observa que, embora com as tecnologias digitais desapareça qualquer vestígio da aura, nas escritas de si contemporâneas essa potência aurática ainda parece ser exalada, residindo não nos objetos em si, mas na referência autoral: “Os acontecimentos neles relatados são tidos como autênticos e verdadeiros porque supõe-se sejam experiências íntimas de um sujeito real: o autor, narrador e personagem principal da história”<sup>98</sup>.

Em *Jogo de Cena*, a “falsa entrevista” que Coutinho apresenta, não me parece se configurar necessariamente como uma negação dessa potência aurática do relato de si. De um lado, o realizador solapa o vínculo entre narrador e personagem no relato autobiográfico, ameaçando o pacto de leitura constituído e a referência autoral citada por Sibilia. Por outro, o que se afirma é uma potência intangível do vínculo do relato com a vida real, ou daquilo que Fernanda Torres identifica como a fala que tem “memória por trás”. Não se trata aqui de afirmar o valor de verdade da fala, e sim do ato mesmo de enunciação já que, como veremos a seguir, a autofabulação dessas mulheres possa ser pensada a partir da noção de “potência do falso”.

### **A performance no centro da cena**

Se, no item anterior, o foco principal de análise foram os relatos das entrevistadas anônimas sobre sua própria experiência – do ponto de vista da produção de um gesto biográfico dentro do gênero da entrevista –, gostaria agora de pensar sobre a inserção dessas falas no jogo discursivo que Coutinho constrói e do efeito que sua articulação com outras formas de agenciamento produz. Nesse território ambíguo onde os limites entre a fala que corresponde à experiência daquele que a enuncia e a fala que é pura ficção estão sendo a todo o momento questionados e reposicionados, a performance surge como dado essencial. Eduardo Coutinho faz da performance um motivo que

---

<sup>97</sup> SIBILIA, 2008, p. 37.

<sup>98</sup> Idem *ibidem*.

percorre o filme, tanto em termos de sua forma, quanto em termos do discurso que as mulheres que dele participam articula.

De saída, o depoimento de abertura do filme, que apresenta a atriz Mary Sheila representando a também atriz Jackie Brown, aborda justamente o significado de ser atriz. Mary/Jackie diz que, para ser atriz você tem de ter “uma mente excelente, uma mente mil bala, uma leitura excelente” e conta que queria ser paqueta, mas como isso não era viável (“eu não tinha pela clara, olho azul nem cabelo bom”), resolveu ser atriz que “já era um mundo muito louco já”. Ela conclui sua fala dizendo: “mas eu não tinha noção do que é ser atriz. Do tipo: o que é ser atriz?”.

Não só a questão da representação está presente no que Mary/Jackie diz, como o próprio procedimento de Coutinho, de sobreposição de vozes e identidades, começa a se delinear. O solo movediço em que o espectador vai se movimentar já se apresenta – embora o espectador ainda não esteja completamente atento para os deslocamentos discursivos que estão sendo operados – quando Coutinho coloca em cena uma atriz (Mary Sheila), que interpreta outra atriz (Jackie Brown), que interpreta a si mesma e, em alguns momentos, assume também outras personas (Medeia/Rapper). Nesse caso específico, é um fator complicador ainda a tênue separação entre atriz e personagem, uma vez que ambas vêm do “Nós no Morro” e são amigas na vida real. Mary Sheila em alguns momentos denuncia – propositadamente ou pelo que seriam falhas no desempenho? – a operação, quando corrige suas falas, indicando uma preparação prévia do texto (ela diz que uma atriz precisa ter uma “mente excelente” e emenda, como que corrigindo, “uma mente mil-bala, uma leitura excelente”) ou quando faz pausas dramáticas, exageradas. Mais de cinquenta minutos adiante no filme, quando a própria Jackie Brown surge em cena, a dúvida se confirma.

Em seu depoimento Jackie fala sobre sua experiência de vida, sua sexualidade, as dificuldades por que passou e canta um rap autobiográfico. Na letra do rap retornam os conteúdos (como o fato de ela querer ser paqueta na infância, por exemplo) que já ouvimos na fala de Mary Sheila, no início do filme, que por sua vez reproduzia o

depoimento da própria Jackie<sup>99</sup>. Nesse sentido, podemos pensar que no filme as identidades se constroem no momento da interlocução e, mais do isso, se constroem a partir de diferentes camadas de narração de si.

Ao mesmo tempo, para falar de si mesmas, as mulheres recorrem a episódios que sintetizem a forma como querem contar suas próprias histórias e que, por isso mesmo, já foram narrados outras vezes (na pesquisa ou em outros contextos de sua vida). Jackie Brown diz que todo mundo sabe que ela é gay, e que as pessoas respeitam sua opção. Isso teria a ver, ela acredita, com a forma como se apresenta. Ela diz: “As pessoas já vão te olhando da forma certa”. Isto é, existe uma forma específica como ela gostaria de ser vista pelo mundo (e pelo espectador do filme), e a construção dessa imagem depende da performance, dado fundamental da maneira como ela se coloca no mundo. Intuitivamente, Jackie apresenta nessa fala muitas das questões abordadas por Goffman em relação a autorrepresentação no cotidiano como forma de controlar a imagem que os outros fazem de nós e definir nosso papel social em determinada situação.

Mais adiante no filme, a questão de “ser atriz” retorna. Coutinho entrevista Marina, que é uma atriz iniciante e a única pessoa real que não tem sua fala representada também por uma atriz. Como vimos, a participação de Marina no filme começa com Coutinho comentando que ela teria dito que é uma atriz nata. Ela ri e diz: “Pretensiosa, né?”. Coutinho diz que não, que é uma autoconfiança, e ela complementa: “Eu acho que eu sou, mas eu tenho muito para aprender ainda”. Esse breve diálogo remete a uma conversa mais extensa sobre o tema, que acontece na etapa de pesquisa, entre Marina e Cristiana Grumbach. Embora a pré-entrevista seja, no sentido estrito, um material extrafílmico sobre o qual esta análise não deveria se debruçar, abrirei aqui uma exceção, já que, curiosamente, Coutinho opta por incluir no DVD as pré-entrevistas de todas as entrevistadas. Acredito que, dentro da dimensão ensaística do filme, essa inclusão gera de fato mais uma camada de significação e de reflexividade sobre a performance de si no filme.

---

<sup>99</sup> Diferentemente de outras participantes ela não é pré-entrevistada porque viu o anúncio no jornal, mas porque estava participando de um teste para um comercial no estúdio ao lado daquele onde estavam acontecendo os testes de Coutinho. Assistindo à pré-entrevista nos extras do DVD há um diálogo engraçado entre ela e Cristiana Grumbach em que Jackie tenta definir o que é documentário e do que o filme vai tratar. Ela quer estar no filme porque é atriz e tenta demonstrar justamente suas habilidades como tal.

No caso específico de Marina, Cristina inicia a conversa perguntando – como de praxe – o que a motivou a procurar o teste. Marina conta que é atriz, soube por uma amiga do teste e não sabia que o teste era para qualquer pessoa, embora imaginasse por quê, em suas palavras: “(...) Fazer um documentário com atriz não tem sentido, né? Dar um texto para fazer um documentário... Tem que ser da vida real, né? Daí, eu vim porque na verdade tem alguma coisa a ver, né?”. Cristina pede para ela explicar, e Marina diz que o que tem a ver é a presença câmera. “Tem a ver com o trabalho de atriz?”, questiona Cristina. E a menina responde: “É, mas aqui eu não posso interpretar, então... Estou no mesmo barco que todo mundo...”. É curioso identificar como Marina levanta, intuitivamente, uma série de questões que estão colocadas nos procedimentos do filme: de um lado o compromisso com a autenticidade documental, e de outro o inegável componente performático que está colocado no gesto de representar a si mesma diante de uma câmera.

O filme não explicita seu mecanismo – de oscilar entre os registros documental e ficcional – imediatamente, então o espectador demora a se localizar. A primeira fala do filme, de Mary Sheila, não se revela de saída encenada, uma vez que não é confrontada imediatamente pela presença da imagem real de Jackie Brown. Na sequência, vemos o depoimento de Gisele, que começa a falar sobre sua história e, depois de aproximadamente um minuto e meio, tem sua fala interrompida pela chegada de Andrea Beltrão. O procedimento de identificação entre essas duas vozes é explicitado pela repetição, por Andréa, da frase que havia sido dita por Gisele – “então eu saí um pouco do foco do casamento” –, continuando a história do ponto em que Gisele parou. Andréa segue interpretando o depoimento de Gisele e, a partir daí, se inicia um jogo de idas e vindas entre atriz e personagem. No caso delas, em alguns momentos as falas são complementares, em outros, são conteúdos que se sobrepõem. Desse ponto em diante, o espectador é levado pelo filme a se engajar num jogo em que inevitavelmente – ainda que Coutinho insista que o sentido do filme não passe por esse movimento de decifração – a busca do autêntico e do encenado acontece. O filme responde a esse impulso de classificação desestabilizando os códigos de leitura e confundindo os limites. Coutinho explicita a dimensão performática das falas supostamente autênticas, ao mesmo tempo que, em determinados momentos, joga luz sobre a potencialidade expressiva das falas ficcionais.

Um exemplo dessa desestabilização de códigos é a dupla Lana/Claudiléia. A fala de Lana, que é atriz mas não é famosa, surge perto dos cinquenta minutos do filme. Diferentemente do caso de Débora – a atriz que interpreta Nilza e que termina sua fala dizendo diretamente para a câmera: “E foi isso que ela disse” – temos aqui uma atriz interpretando a história de uma personagem real, sem espelhamento. Não existe nenhum comentário no final da fala de Lana que indique o caráter de encenação. Só se revela o jogo, ao final do filme, quando o depoimento da personagem real surge, recontando a história que já ouvimos.

Lana/Claudiléia conta que foi casada por 24 anos, teve dois filhos e foi deixada pelo marido. Passou então a viver só com os filhos e tinha um cotidiano feliz. Na construção da sua narrativa, ela reforça muito esse ambiente de felicidade (eles eram festeiros, cada um fazia dois aniversários por ano), que será rompido pela notícia da morte do filho num assalto. Depois conta que entrou em depressão, ficou sendo cuidada pela filha e alugou um apartamento porque não queria voltar para a casa. Só voltou a abrir as janelas de casa depois de cinco anos da morte dele, quando teve um sonho em que o filho aparecia. Ele havia virado um anjo e dizia que estava bem e que ela não precisava mais sofrer. A partir daí foi retomando a vida, mas, ela diz: “Deus não chega a me convencer, porque ainda não explicou porque tirou meu filho”.

Dentro da perspectiva de tentativa de adivinhação que o espectador empreende, o fato de a fala de Lana estar isolada da fala de Claudiléia faz com que a única fonte de informação sobre a veracidade desse depoimento seja a própria performance. Assim, assistimos à representação de Lana buscando marcas de autenticidade. E, de fato, a competência de Lana como atriz faz sua fala parecer ser absolutamente autêntica. Seu depoimento é muito emocional, sem ser exagerado. Lana se apropria dessa história que está contando e transmite espontaneidade. Vai da alegria inicial, à angústia e ao choro contido ao falar do filho. Cria-se assim a impressão de um “agir natural” .

Quando Claudiléia, a verdadeira “dona” da história, surge no filme, quarenta minutos adiante, é um choque. Mais uma vez o filme reverte as expectativas construídas pelo espectador em relação à natureza do que está vendo. Será ela a mulher real? Ou será que ela está atuando? Conforme o depoimento se desenrola, e Claudiléia vai ficando



mais e mais emocionada, torna-se claro que ela é a pessoa real. De onde vem essa sensação? Não se trata de uma performance mais competente que a de Lana, no sentido de criar um sentido maior de empatia com o espectador. Nesse sentido, pode-se até pensar no contrário, em Lana construindo uma personagem mais bem acabada que Claudiléia. A atriz é carismática e traz um tipo de olhar mais otimista em relação à própria história, apontando para uma possível redenção. Já Claudiléia dá seu depoimento todo o tempo com lágrimas nos olhos e tem um tipo de vazio no olhar. Assim, a realidade termina solapando o final feliz possível da atriz, mostrando um desfecho mais pessimista, em que a mágoa e a dor não se resolvem de fato.

Nesse ensaio articulado por Coutinho, o que está sendo problematizado não é simplesmente o limite tênue entre espontaneidade e encenação. De forma sutil, se colocam nesse diálogo a dimensão performática das vidas dessas mulheres e as maneiras como são construídas através destas narrações de si mesmas. Aleta ao chegar diz: “Quanta gente!”, num gesto repetido por Fernanda Torres, quando vai interpretá-la. A atriz comenta que essa fala revela uma surpresa de Aleta em relação à dimensão (pública) da cena em que ela está entrando. A própria entrevistada comenta depois que “o problema não é contar, é seguir uma corrente”. E pergunta a Coutinho, se referindo a pré-entrevista: “Tu achou que teve continuidade?”. A pergunta se conecta aqui, diretamente, ao comentário de Leonor Arfuch sobre o deslizamento de pessoa a personagem que a pública de uma imagem de si pressupõe, em que se (auto)impõe a necessidade de um encadeamento lógico e de uma coerência interna. Aleta quer fazer de si mesma uma personagem que faça sentido. Retomando a questão do gesto autobiográfico explorada no item anterior, a expectativa de Aleta é criar uma “uma narrativa vital coerente e um eu igualmente coeso”. Nesse sentido, dialogando novamente com a ideia de MacDougall, a respeito do congelamento da personagem que um filme documentário necessariamente provoca, é possível refletir sobre a dimensão redutora que também está presente no movimento da pessoa real que constrói um personagem de si. Representar a si mesmo é reduzir a própria experiência a um instantâneo, e essas mulheres têm consciência disso. Mais do que isso, o “eu” que fala não é o mesmo “eu” que viveu esse passado que narro, e esta não

coincidência pode ser explicitada numa dimensão confessional<sup>100</sup>. Aleta conta que pegou moedas que o pai deixava num copinho para pagar seu exame de gravidez e diz: “Meu pai vai descobrir isso vendo o documentário. Que vergonha!”. A Aleta de hoje se envergonha dessa Aleta que no passado roubou moedas do pai, mas pode contar essa história justamente por que não é mais a mesma pessoa.

Nesse contexto em que tudo é encenação, gostaria de me debruçar mais detidamente sobre as três duplas que envolvem atrizes famosas – Gisele e Andréa Beltrão, Aleta e Fernanda Torres e Sarita e Marília Pera – e mulheres comuns, para investigar como esse jogo de sobreposição se constrói e em que termos as performances de estabelecem, já que são elas que, de maneira mais explícita, são convidadas a refletir sobre o processo de representação no qual se engajam.

Pensando especificamente sobre a dupla Gisele e Andréa, os pontos centrais que parecem se destacar são a construção da personagem como um esforço conjunto entre cineasta e entrevistada, em que a pré-entrevista tem para ambos um papel central de preparação; o uso de enquadramentos e posicionamento de câmera como estratégias de aproximação e distanciamento, e o lastro da experiência vivida como ponto central de diferenciação entre as formas de fabulação.

A história de Gisele é muito triste. Ela perdeu um filho há três anos, Vitor, horas depois de seu nascimento, devido a uma hérnia no diafragma não diagnosticada no pré-natal. Uma semana depois, o pai do filho a abandonou. Ela é jovem (31 anos) bonita, está arrumada, bem-vestida, tem sobancelhas bem desenhadas e usa uma maquiagem leve. É muito serena, fala pausadamente e com uma dicção perfeita. Ela não usa gírias e escolhe suas palavras com todo o cuidado. É expansiva, sorri, tem charme e não perde o tom. Ela se emociona, mas não chora. Sua performance é de uma serenidade “olímpica”, como Andréa definirá mais a frente. Andréa, por sua vez, mimetiza seu estilo de vestir e sua forma de falar, seu o olhar e alguns gestos específicos, embora diga que não queria imitá-la.

---

<sup>100</sup> Leonor Arfuch fala sobre o ato ilocutório da confissão: “(...) quem presta contas reconhece sua culpa ou seu arrependimento; embora se encarregue de um eu passado, anuncia, simultaneamente, que não é mais o mesmo”. ARFUCH, 2004, p. 187, nota 24.

Apesar da questão central da narrativa que ela vai criar ser a morte do filho, Gisele propõe (pelo menos se partirmos do princípio que Coutinho tenha respeitado a cronologia da filmagem na montagem<sup>101</sup>) contar sua história de uma forma que essa informação não é dada de saída, nem na pré-entrevista nem na entrevista de verdade. Se apresenta então uma estrutura de drama clássico, em que a narração constrói o clímax da morte do filho (como sua própria fala, já citada, sugere: “inclusive o motivo que me levou a querer compartilhar com alguém, ou outras pessoas, esse foi o clímax que eu vivi até agora da minha história”), criando um envolvimento do espectador com sua história e com a personagem.

Como já discutido no item anterior, essa dramaturgia a quatro mãos depende da pesquisa. Gisele já contou toda sua história na pré-entrevista e sabe, evidentemente, que Coutinho conhece essa história. Portanto, quando repete uma resposta, sabe de alguma maneira o que se espera dela. Observando seu depoimento na pesquisa e no filme, é possível perceber, inclusive, que existe uma depuração de sua atuação, atenuando a dramaticidade de alguns trechos e se colocando, de maneira geral, de forma mais serena, como que acima do sofrimento. Ao mesmo tempo não se trata de uma simples repetição, e temos na filmagem para valer não apenas a mudança de interlocutor (fundamental se pensarmos em termos do dialogismo de Bakhtin), quanto a alteração do estatuto da cena, uma vez que o ensaio é substituído pela estreia. Coutinho conduz o depoimento buscando os momentos significativos que surgiram na pré-entrevista e direcionando esse fazer-se personagem. No encontro com o cineasta, portanto, não há quase novidade informativa – embora obviamente novos temas possam surgir na conversa – mas expressiva.

---

<sup>101</sup> A leitura de que Coutinho muito provavelmente respeitou a cronologia da filmagem se apoia na percepção de um ponto identificado por Consuelo Lins como base da postura de Coutinho como diretor, que é um respeito progressivamente radical pelo material captado, que se relaciona, no processo de montagem, à recusa de simbolismos e à opção por não acrescentar elementos estéticos que não pertençam ao universo filmado (como músicas, ou imagens ilustrativas). Considero que o respeito à cronologia da filmagem (em termos de cada uma das entrevistas, mas muitas vezes também, a ordem em que as entrevistas foram feitas) também se relaciona com essa postura. Ao tratar desse “respeito radical” de Coutinho pela realidade filmada, Consuelo Lins desenvolve uma breve aproximação de Coutinho e André Bazin em termos da noção de ambiguidade. Se para Bazin a ambiguidade estaria ligada, ontologicamente, a “estruturas profundas da realidade, a relações preexistentes que a câmera deveria respeitar e captar”, em Coutinho o respeito não se dá nesse nível. O diretor sabe que a câmera altera a realidade e filma essas alterações. Ao mesmo tempo, na progressiva recusa de incorporar na montagem elementos externos ao universo filmado, Lins identifica uma aproximação entre Coutinho e noções elaboradas por Bazin, “mas como que liberadas do aspecto religioso”. (LINS, 2004, p. 51)

Logo depois do ponto em que a própria Gisele relata o parto, os momentos que se seguiram a ele e o fato de que Vitor morreu, Andréa continua a história, chegando ao que talvez fosse o ápice da emoção na fala de Gisele. Andréa/Gisele diz: “Eu vinha sonhando com uma situação que era muito real mas isso acabou...”. Em seguida conta que sentiu um enorme desespero, uma dor e uma falta de entendimento sobre o que tinha acontecido. Acho curiosa, dentro da articulação discursiva do filme, essa construção que Gisele faz do sonho como uma coisa muito real, associando instâncias que em geral se opõem. Na fala de Gisele, o fato de a situação ter sido imaginada e antecipada pelo sonho atribuía a ela um grau de realidade de fato, a ponto de ela se sentir traída pela negação desse futuro imaginado. Até a festa de um ano de Vitor havia sido planejada, ela conta.

Nesse mesmo trecho, justamente no momento em que Andréa fala sobre esse sonho muito real, Coutinho opta por usar um plano em close de Andréa. O recurso, largamente usado no documentário, de aproximação do rosto do entrevistado no momento da emoção, aumentando o potencial dramático da cena, é reproduzido aqui, só que em direção ao rosto que encena, explicitando a dimensão retórica desse movimento. Em seguida ele volta para Gisele, que conta como um sonho que teve depois do enterro conseguiu acalmá-la (ela viu uma mãe de um menino de 11 anos que era muito doente e percebeu como o futuro dela e de Vitor poderia ter sido sofrido e como teria sido muito melhor a partida dele), num plano mais aberto. Esse jogo de aproximação e distanciamento acontece uma série de vezes ao longo dessa sequência e está diretamente ligado ao contraste que se cria entre a serenidade olímpica de Gisele – ativamente construída por ela e Coutinho – e a dificuldade de Andréa atingi-la.

Um pouco mais adiante, depois de Gisele contar que o pai de Vitor quis terminar a relação uma semana depois de sua morte, voltamos a Andréa que fala também, em outros termos, mas de forma um pouco repetitiva em relação ao que acabamos de ouvir, que foi abandonada pelo pai de Vitor uma semana depois de sua morte, que ainda estava de resguardo etc. Depois começa a falar sobre como aprendeu com essa relação e como lida hoje de maneira diferente com o amor. Andréa/Gisele diz: “nós dois nos ajudamos muito”. Coutinho pergunta quem são os dois, e ela responde: “nós dois, eu falo eu e meu filho, porque para mim ele está vivo, ele está em algum lugar”.

Nesse ponto ela começa a chorar e continua chorando até o final dessa resposta, em que fala sobre o atual namorado, que é muito seu amigo e que quer ter filhos. Ela termina dizendo que receberia outro filho com muito prazer. O corte nos leva de volta para Gisele, que parece estar dizendo o que seria a continuação natural da fala de Andréa. Gisele, diferentemente de Andréa, não está chorando e tem uma emoção mais contida. Diz que teria um outro filho sem medo, que sua história com Vitor foi especial, que continua se sentindo mãe dele, que esta história não a marcou negativamente e termina dizendo: “A minha história com o Vitor foi nossa e foi vivida como tinha que ser, para mim e para ele. E os outros serão outras histórias”, enquanto sorri.

Na sequência temos o diálogo entre Andréa – agora falando da posição de atriz – e Coutinho, que se inicia num close de Andréa ainda com os olhos cheios de lágrima. Quando Coutinho pergunta o que ela sentiu ao representar, temos um zoom out, o plano abre, e vemos ela e Coutinho no mesmo quadro, o que parece nos colocar num novo registro, de distanciamento. Ela conta que não preparou o choro e que não queria chorar, até porque queria imitar Gisele, mas não aguentou e se incomodou com o fato de ter chorado, porque queria ser o mais fiel que podia, “sem agredir, sem criticar, sem imitar”. Andréa diz que, quando começou a chorar, cogitou parar e pedir para repetir, pensando: “vai ficar chato, vai ficar meloso”. Segundo ela, seria necessário ensaiar muitas vezes num teatro para conseguir dizer a fala da Gisele “da forma estoica como ela diz”. Conta que todas as vezes que ensaiava, tirando aquelas em que lia de maneira muito mecânica, chorava. Ela acha que é porque não tem religião e não consegue acreditar que as pessoas que ama estão vivas em algum lugar.

O que parece estar sendo colocado é a dificuldade de Andréa alcançar em sua representação a complexidade de Gisele. A fala de Gisele toma forma a partir de uma vivência e de uma experiência de espiritualidade muito particular. Andréa se emociona como espectadora da fala de Gisele e por não conseguir, ela mesma, ter essa visão de mundo. É diferente dizer “O Vitor desencarnou” quando isso corresponde a uma visão espírita da morte – dando a ela um sentido e distanciando-a da ideia de um ponto final – do que dizer isso sem que a palavra seja capaz de emular internamente essa visão.

Embora não tenha controle sobre a imagem de si mesma que o filme vai construir, Gisele é – nos termos do relato autobiográfico que produz – autora, narradora e protagonista da história que escolhe contar. Ou, pensando na cena dramática teatral, Gisele é dramaturga, diretora e atriz, de sua própria representação. Como atriz, Gisele é competente, no sentido de desempenhar, em seus gestos e falas, essa personagem estoica e olímpica, que superou o trauma de perder um filho. Ao mesmo tempo, quando Andréa se frustra, ao não conseguir representar Gisele perfeitamente, e atua de forma mas “melosa” do que gostaria, o que parece estar em questão não é a habilidade de Andréa como atriz nem sua capacidade de produzir uma encenação com a qual o espectador se conecte emocionalmente. É a diferença essencial entre a fabulação que se constrói a partir do lastro da experiência e outra em que essa conexão não acontece. A maneira olímpica e serena como Gisele se coloca está inevitavelmente ligada a todo o seu acúmulo de experiências, suas crenças e aquilo que – em última instância – ela é, ainda que esta seja sempre uma identidade em construção.

A questão do lastro do real é recolocada no binômio Aleta e Fernanda Torres. Fernanda, durante a representação, encontra muitas dificuldades e para diversas vezes sua fala no meio. Numa dessas pausas ela afirma: “Não separo ela do que ela diz. Tem tanta coisa por trás do que ela diz, como toda pessoa”. Fernanda aponta para o fato de que Aleta é aquilo que fala, porque na tessitura dessa fala que se constrói está sua memória e as marcas de sua vivência real. Afirma-se aqui um sujeito que se constrói no ato da fala, no qual dá significado à experiência.

Diferentemente do jogo que se estabelece entre Gisele e Andréa, a montagem entre Fernanda e Aleta compõe o fluxo do discurso sem colocar falas correspondentes (real/ficcional) lado a lado, ou em continuidade. Fernanda pode refletir sobre sua atuação e refazer alguns trechos. Na primeira fala de Fernanda como Aleta, ela diz que não é assertiva, que é uma pessoa que não sabe colocar suas opiniões quando encontra alguém que sustenta bem as dela. Diz “Quando eu fiz 18 anos...” e faz a primeira pausa. Fala “Doido isso...”, mas consegue continuar. Fernanda/Aleta conta que, quando fez 18 anos, resolveu morar com o pai, separado da mãe desde que ela foi internada. Assim como Gisele, a vida de Aleta é marcada por situações dramáticas, como o fato de sua mãe ser maníaco-depressiva e ter sido internada quando ela tinha

onze anos. De repente, Fernanda para e fala: “Doido isso, tão engraçado gente... vamos do início de novo?”. Ela fala – já como a atriz refletindo sobre o processo – que tem a sensação de estar mentindo para Coutinho, embora não tivesse essa sensação quando praticava sozinha. Coutinho pergunta se essa sensação de mentira vem do fato de ela estar próxima demais da pessoa real, e a atriz diz que não sabe exatamente, mas não consegue separar Aleta do que ela diz: “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...”. Numa outra situação ela diz que não quis ver o material editado porque: “Como toda pessoa, tudo o que ela falava tinha tanta memória, que eu achei que o material bruto era a minha memória”. Os comentários de Fernanda parecem apontar que a falta de lastro afetivo para sua fala e para a diferença entre a fala que “tem memória” e a que não tem. Ou, retomando Arfuch, entre falas cujo halo autoral preserva uma dimensão aurática do enunciado e outras onde essa ligação é suprimida.

Jean-Claude Bernardet publicou em seu blog, na época do lançamento do filme, um post em que afirma que *Jogo de Cena* questiona não apenas o cinema de entrevista de forma geral, como também a obra do próprio cineasta. O filme teria, segundo ele, uma dimensão trágica. Ele diz: “Chega um momento em que o discurso se desvincula dos corpos falantes. Ele passa a existir em si. O discurso se fala a si mesmo. Os falantes são apenas os hospedeiros da fala. *Jogo de Cena* coloca o ser em questão, pelo menos enquanto ser que expressaria sua subjetividade com palavras e lágrimas”<sup>102</sup>.

A leitura de Bernardet endossa a visão de que o filme afirmaria uma autonomia do discurso e um desprendimento da fala em relação a experiência subjetiva<sup>103</sup>. Nesse

---

<sup>102</sup> Texto publicado no blog de Jean-Claude Bernardet em 14 de janeiro de 2008. Disponível em: <<http://jcbarnardet.blog.uol.com.br>>. Acesso em: 9 maio 2013.

<sup>103</sup> Outros autores propõem análises do filme que vão na mesma direção. Vera Lúcia de Figueiredo, por exemplo, afirma: “A confiabilidade do ato da enunciação, base do documentário de entrevista, será abalada pelo próprio Eduardo Coutinho em seu último filme – *Jogo de Cena* (2007) –, no qual não importa a identidade daquele que narra, melhor dizendo, não importa se quem narra é alguém que rememora uma história vivida ou um ator que a interpreta. A autoria dos relatos deixa de ser um esteio para o espectador: não se sabe ao certo a quem atribuir as vidas narradas”. (Ver DE FIGUEIREDO, 2009 p. 139-140). Ilana Feldman afirma também no sentido de negar a capacidade revelatória do discurso no filme: “Em *Jogo de Cena*, assim como em *Santiago*, a atualidade advém de uma radical impossibilidade de dizer, de nomear, de se adequar. Sejam as proliferações discursivas em *Jogo de Cena* (por meio da escuta de Coutinho e das duplicações de alguns depoimentos) seja as repetições repressivas em *Santiago* (...), essas diversas formas de fazer falar e fazer calar não estão a serviço de nenhuma capacidade revelatória da linguagem. Capacidade esta comumente atribuída ao cinema de

termos, a fabulação seria afirmada em sua máxima potencia. Se tudo é fabulação, os enunciados são coletivos e já não importa a identificação entre fala e lugar de enunciação. Embora as atrizes se apropriem dos enunciados e que haja uma afirmação da potência da fabulação, me parece que o filme aponta para o fato de que existe uma diferença fundamental entre as falas que têm lastro e as que não têm que está colocada, por exemplo, na dificuldade enfrentada por Fernanda Torres ao representar Aleta.

Sobre a diferença entre interpretar um personagem real e um fictício, Fernanda diz que com um personagem fictício, se você chegar a um nível medíocre, tudo bem, mas “com um personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e não chegou (ri)... Tem alguém acabado na sua frente, o outro é em processo. E outras vezes, você fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade...”<sup>104</sup>.

Ainda que Aleta, ao representar a si mesma, se esforce para criar uma personagem coesa de si para fazer sentido, existe naturalmente na tarefa de se autorrepresentar um certo nível de despreocupação com verossímil e com o apagamento de contradições difícil de ser reproduzida pela atriz profissional. A dificuldade dessa tarefa é expressa por Fernanda quando diz que o que a ajudou a chegar à personagem foi fugir do mimetismo, porque a personagem tem coisas misteriosas: “Ela fala uma coisa terrível e ri para você, para aliviar...”. Coutinho comenta que pode ser um riso nervoso, e Fernanda responde que sim, mas que isso é a “própria essência dela, e às vezes é difícil”. Mais uma vez, o que vem à tona é a dificuldade de representar uma pessoa real como Aleta, ao mesmo tempo “alguém acabado” e cheio de contradições.

---

Coutinho, ao menos até *Jogo de Cena*, como se a linguagem pudesse repor a singularidade dos sujeitos da enunciação”. (FELDMAN, 2010, p. 157)

<sup>104</sup> MacDougall se refere à proposição de Bill Nichols de que a diferença entre o documentário e a ficção é que o no documentário o objeto tem uma existência independente do filme e cita uma afirmação no mesmo sentido feita por James Agee na década de 1940: “It is that he exists, in actual being, as you do and as I do, and as no character of the imagination can possibly exist. His great weight, mystery and dignity are in this fact... Because of his immensurable weight in actual existence, and because of mine, every word I tell of him has inevitably a kind of immediacy, a kind of meaning, not at all necessarily ‘superior’ to that of imagination, but of a kind so different that a work of imagination (however intensely it may draw on ‘life’) can at best only faintly imitate the least of it (Agee and Evans 1960:12)”. MACDOUGALL, 1998, p. 37.



Talvez, uma chave de leitura aqui, útil para pensar sobre a dinâmica que se estabelece entre essas duas formas de autorrepresentação, seja novamente a ideia de ficção como potência e não como modelo. Não se trata de diferenciar *a priori* a representação da pessoa real e da atriz profissional, em termos de sua valoração. Ao mesmo tempo, não se trata também de igualá-las, eliminando as nítidas diferenças entre os estatutos de ambas as formas de narração. Na experiência que Coutinho propõe e dentro das condições que ele oferece a suas personagens, se colocam duas dimensões de invenção. A invenção de si, operada pelas mulheres reais, traz a marca da fabulação como potência. No caso das atrizes, temos a invenção de um outro – real, palpável e a quem o resultado da representação presta contas – que está inevitavelmente modulada pela tentativa de adequação a um modelo.

Das três atrizes famosas que participam de *Jogo de Cena*, Marília Pera é a que parece se incomodar menos com a defasagem da sua atuação em relação ao sujeito real. No filme, o espelhamento entre ela e Sarita é feito num jogo rápido, de muitas idas e vindas. Marília não mimetiza Sarita. Parece se distanciar dela como pessoa, para tratá-la como personagem e a representa sem condescendência. A atriz capta uma certa estranheza da personagem – seus trejeitos, expressões e sua cadência própria ao falar. Sarita, por sua vez, mais do que qualquer outra personagem do filme, exprime de forma clara sua preocupação com a imagem que está compondo de si mesma e acaba recebendo também um tratamento diferenciado em relação às outras, no sentido de ganhar um espaço de reflexão sobre sua atuação.

Retomando aqui o momento – já citado – em que Coutinho estimula Sarita a falar sobre por que se emociona com a animação Disney/Pixar *Procurando Nemo*, a personagem começa a contar a história do filme – nas suas palavras “uma história fantástica de pai e filho” – pergunta se ele tem preconceito com o cinema norte-americano, se emociona ao contar o enredo e quase chora. Num determinado ponto da história diz: “Vou parar de chorar. O senhor fica rindo, e eu, chorando”. Coutinho responde que isso é normal, e ela replica: “O que não é normal é eu chorar e você rir. Fica esquisito (rindo)... Mas tá certo, é isso mesmo”. Já aqui, Sarita demonstra uma preocupação sobre como sua representação é vista pelo cineasta. Ela não quer fazer um papel ridículo. Num outro momento, Sarita revela a preocupação sobre a imagem que está compondo de si. Quando ela diz que não acredita em Deus, fala: “vai ficar

esquisito aparecer isso no filme, mas tudo bem”. Embora ela se preocupe com o resultado, ao dizer “tá certo” e “tudo bem”, me parece que ela aceita as regras do jogo em que está entrando.

Sarita é uma personagem que tem – como vimos – um objetivo declarado com sua participação no documentário, que é o de curar uma fissura, resolver um buraco, retomando a relação com a filha. Assim, essa preocupação com a imagem que constrói de si remete à expectativa de que o filme seja um canal de diálogo para além do interlocutor real, que é Coutinho. Sarita fala então para esse público imaginado, que inclui sua filha que está distante. Ao mesmo tempo, a situação construída remete a um espaço psicanalítico, onde a escuta de Coutinho e a escuta de si mesma possam produzir uma espécie de superação.

A dimensão reflexiva da fala de Sarita chega ao ponto máximo quando, no final do filme, ela reaparece, na tentativa de ajustar a não coincidência entre o que ela gostaria de ter feito e o que foi capaz de fazer. Coutinho diz que, entre as 18 pessoas filmadas (até aquele momento), ela foi a única que pediu para voltar porque queria acrescentar algo ou cantar algo. Sarita responde que o motivo principal não é que ela quisesse somente cantar ou que esse fosse o motivo principal: “É que eu achei que o negócio ficou muito barra pesada”. Coutinho pergunta em que sentido, e ela responde: “Trágico, mais para trágico do que para cômico... Ai eu achei que ficaria uma coisa muito triste, e eu não queria ficar muito triste, entendeu? Então a música sempre quebra um pouco”. Chama a atenção o fato de ela dizer “eu não queria ficar muito triste”, porque essa forma como ela coloca aponta para duas coisas. Uma é, novamente, a ideia de um eu que se constrói ao narrar. Ela produz uma fala triste, e isso a torna triste. Ao mesmo tempo, a frase “eu não queria ficar muito triste” se refere a imagem de si que ela está produzindo, em relação a qual ela tem alguma autonomia.

Ao longo de todo o depoimento de Sarita/Marília a busca da emoção da personagem está sendo operada por Coutinho, seja como expressão do extraordinário (o choro da pessoa real seria valioso para o cineasta, revelando que penetramos no terreno do autêntico, do pessoal), seja como tema de reflexão, já que é muito nessa chave que se coloca na montagem a relação entre Sarita e Marília. Na conversa entre Coutinho e

Marília que se desenrola logo após o depoimento de Sarita, a diferença entre o choro real e o encenado é inclusive um tema. A atriz diz que, quando o choro é verdadeiro, a pessoa sempre tenta esconder diante de uma câmera. Já o ator, o ator de TV principalmente, sempre tenta mostrar a lágrima: “As lágrimas são sempre bem-vindas, todos desejam as lágrimas”. Comenta que sua atuação foi bastante contida, tirando o momento em que fala da filha, quando ela marejou. Ela diz que na hora que fala da filha, “na memória afetiva vem a carinha da filhinha”<sup>105</sup> e que, quando se emocionou, tentou segurar o choro porque “acho que é mais emocionante quando você tenta esconder a emoção”.

Mais uma vez, aqui, o que aparece é uma ligação direta entre a capacidade de emocionar e a impressão de verdade. Esse choro contido a que Marília se refere parece estar ligado a um sujeito que busca preservar sua intimidade e que tem a interioridade expressiva como foco central de construção de identidade. Esse choro equivaleria ao drama existencial exposto no diário íntimo que deve ser escondido e não exibido. Por outro lado, num momento de exibição deliberada como aquele em que o filme se constrói, o choro resvala também no que Coutinho chama de “lógica do pior”. Isto é, o sujeito que, pornograficamente, tudo exhibe em nome da visibilidade instantânea.

Assim, se por um lado o filme desestabiliza os códigos e coloca na berlinda o pacto de leitura que apoia o gesto autobiográfico, por outro reafirma a diferenciação entre os diversos relatos que articula. A fala “que tem memória” ainda aqui – nesse cenário complexo em que diversas camadas de narração e de autorrepresentação se combinam – afirma sua potência aurática, desde que produzida em condições específicas, em que a ficção possa surgir como potencia fabuladora e não como busca de adequação a um modelo. Juntos, realizador e personagens, constroem narrações de si, nas quais a dimensão reflexiva do filme se coloca tanto no conteúdo do que é dito quanto na forma que esses relatos adquirem. A performance assume, assim, o papel de motor fundamental, sendo o ponto de partida da construção de múltiplas camadas de significação do filme.

---

<sup>105</sup> A noção de “memória afetiva” é utilizada em diferentes métodos de preparação de ator – entre eles aquele desenvolvido por Stanislavsky e posteriormente por norte-americanos como Lee Strasberg, Stella Adler, Robert Lewis e Sanford Meisner – que os limites dessa pesquisa não vão permitir investigar em profundidade. A técnica não necessariamente mobiliza o patrimônio emocional do ator.

Joaquim Pedro da Andrade, coloca de maneira bem-humorada a questão da autorrepresentação em um texto em que fala sobre a atuação de Manuel Bandeira como ele mesmo, em *Poeta do Castelo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1959): “Com o filme, ficou evidente que o poeta é também um excelente ator, que só por acaso, ou pela força de suas outras vocações, não se profissionalizou. A alegação de que ele levou vantagem porque conhecia muito bem seu personagem e tinha o *physique du rôle* não desmerece o seu trabalho, ao contrário do que querem alguns, já que esses são apenas elementos necessários, básicos a partir dos quais o ator começa sua criação”. Nesse sentido, em *Jogo de Cena* a pergunta sobre quem são as atrizes e quem são as mulheres reais perde a importância, a partir do momento em que todas são atrizes, em busca da melhor representação de si ou de uma outra. São mulheres que, como diria Marina, ao falar de seu talento para a atuação, “dão para a coisa”.



## Conclusão

Ao longo desta pesquisa, busquei retomar a noção de performance no campo documentário e problematizar seu uso e suas implicações no contexto das quatro obras analisadas. Os projetos estéticos desses filmes abrem possibilidades de diálogo com diferentes tradições documentárias e modos de entender a questão da autorrepresentação. A partir daí, investiguei o processo de construção de personagens no documentário brasileiro contemporâneo, de modo a identificar maneiras através das quais a tensão entre a performance da pessoa real, seu projeto de atuação e as estratégias enunciativas do autor definem o estatuto da personagem no filme.

Nesse percurso, a performance se revelou um conceito-chave para o pensamento sobre a produção documentária contemporânea. Em primeiro lugar porque, desde pioneiros como Flaherty que se apoiavam na reencenação, passando pela rejeição da atuação para a câmera no cinema direto, até o documentário performativo contemporâneo, o desempenho dos sujeitos filmados já foi alvo de muitos debates, se relacionando estreitamente com alguns dos princípios definidores dessas diversas vertentes, mesmo que por sua negação.

Entre outras razões, a resistência à noção da performance – ou mesmo a negação de sua existência no documentário – tem como base uma série de crenças muito ligadas a princípios tidos como paradigmas do gênero – autenticidade, espontaneidade e legitimidade – que seriam incompatíveis com a ideia de atuação. Manter a performance fora do campo de análise do documentário garantiria, de alguma forma, a existência de uma fronteira nítida entre ficção e documentário. A discussão acerca dos limites entre esses dois campos evoluiu em diferentes direções ao longo da história do documentário, tornando essas fronteiras mais fluidas. Mas mesmo quando o ideal de busca de uma verdade anterior ao filme é problematizado e a ideia de uma encenação construída para o filme é considerada, a performance é aceita em termos bastante específicos, sendo entendida na maior parte das vezes como sinônimo de atuação deliberada.

Se de um lado a negação completa da performance não nos ajuda a compreender de fato as diferentes formas como os sujeitos filmados se colocam em cena, o

movimento inverso – em que tudo passa a ser entendido como dissimulação, no sentido de não haver nenhum tipo de verdade possível – também se mostra limitante. Em primeiro lugar porque simplesmente repõe em outros termos a associação entre performance e a atuação consciente para a câmera (e portanto não verdadeira e não espontânea). Se os personagens sempre atuam – seja na ficção, seja no documentário – e tudo é construção discursiva, a autenticidade não é mais um critério de avaliação e perde-se a nuance entre os diversos estatutos que as apresentações de si podem ter, como apontado por Fernão Pessoa Ramos<sup>347</sup>. Afinal, atuar o cotidiano de sua própria vida não pode ser igual a atuar um personagem histórico num docudrama. Ou pode?

Para refletir de forma mais aprofundada sobre a performance no documentário, um primeiro movimento necessário seria então dissociar a noção do binômio verdade e falseamento. Em primeiro lugar porque, nesses termos, o que se opõe à performance, no extremo da verdade, seria o comportamento espontâneo. Ou mais do que isso: não observaríamos o sujeito filmado atuando e, sim, “sendo”. No outro extremo, o sujeito que constrói uma imagem de si necessariamente falseia, uma vez que deixa de “ser” para atuar.

Acredito que a pesquisa aponte para um outro olhar possível sobre a atuação dos sujeitos filmados, em que esta é entendida como a instrumentalização de uma representação de si mesmo e não como um dado de valoração do comportamento deste sujeito. Assim, de maneira menos polarizada, a performance se apresenta, ao longo das análises, como uma instância inevitável no processo de construção das personagens, sendo modulada por uma complexa gama de intenções, podendo ser mais ou menos deliberada, mais ou menos dirigida pelo diretor e mais ou menos sincera. A performance – em algum nível – estará sempre presente, já que de uma forma ou de outra, as personagens de constroem a partir da sua capacidade de se colocar em cena, ainda que não tenham consciência disso ou que esse desempenho se identifique completamente com o seu desempenho em determinado contexto social.

Uma das perguntas que orientaram o caminho da pesquisa foi: como avaliar uma performance no documentário? Como julgar quão bem representada é uma pessoa?

---

<sup>347</sup> RAMOS, 2008, p. 42-48.

Ao longo da história do documentário, os critérios de avaliação mudaram diversas vezes e se aplicam a diferentes modalidades de autorrepresentação: das reencenações, passando pelo suposto “agir natural” do documentário observacional, pelas criações compartilhadas do cinema verdade, pelas narrações de si nas entrevistas etc. É curioso notar, entretanto, que em qualquer uma dessas modalidades algumas questões são recorrentes. Quase sempre, não importa quão deliberada e construída seja a encenação (nem quanto ela se assuma como tal); o que se busca é que ela revele algo de espontâneo e autêntico, ainda que não seja bem acabada e que não se desenrole dentro de um esquema de manutenção de ilusão representacional.

Goffman se mostrou um autor fundamental à pesquisa, uma vez que dissocia a noção de performance da ideia de falseamento. De seu ponto de vista, a performance pode variar de um extremo de sinceridade, em que o sujeito está completamente convencido de que a maneira como age corresponde ao que ele “é de verdade”, a um outro extremo de cinismo, em que o sujeito modula sua atuação deliberadamente para causar esta ou aquela impressão. É interessante perceber contudo que – embora evidentemente o cinismo perturbe as expectativas que temos em relação a uma representação documental – a sinceridade não é necessariamente o conceito mais importante na construção de uma performance verossímil ou empática no documentário.

Em primeiro lugar porque a sinceridade na autorrepresentação deve ser melhor qualificada. No seu sentido mais coloquial, ser sincero significa se expressar sem esconder ou mascarar suas intenções, de modo que não haja uma defasagem entre o que se pensa e o que se fala. Nesse sentido, a adequação da imagem que crio de mim à maneira como eu próprio me vejo me parece passível de ser entendida como um movimento sincero no que diz respeito a meus próprios sentimentos. Assim, a noção de sinceridade não se contrapõe necessariamente a performance. Como aponta João Moreira Salles, em declaração sobre a atuação de Lula em *Entreatos*: “o teatro de Lula é absolutamente sincero porque é o teatro que ele desejou encenar”<sup>348</sup>.

---

<sup>348</sup> Entrevista realizada por Pedro Bial e exibida no *Fantástico*, em 14/11/04, na ocasião do lançamento do filme.



A segunda questão importante é que a sinceridade não é suficiente para garantir o comportamento “espontâneo e natural”. Mesmo dentro de um esquema de representação observacional e não interferente, em que basicamente acompanháramos alguém se comportando como de hábito, o desempenho bem-sucedido do sujeito filmado depende de uma capacidade de desempenhar essa naturalidade. Como comenta Stella Bruzzi<sup>349</sup>, o sucesso da performance de John Kennedy, por exemplo, se relaciona estreitamente com o fato de que ele era capaz de apagar os traços de separação entre seu comportamento cotidiano daquilo que seria um comportamento premeditado para a câmera. E, paradoxalmente, era justamente esse aparente relaxamento e naturalidade diante da câmera, que permitia a ele ter um alto nível de controle sobre a imagem que os realizadores buscavam construir dele.

Nesse sentido, o cinema observacional norte-americano da década de 1960 compartilha com a reencenação do documentário clássico um mesmo código de atuação dos sujeitos filmados, que é o representacional. Assim, a autenticidade da representação é garantida a partir da artificialidade do recurso de ignorar a presença da câmera ou, como no caso de Kennedy ou Lula, apagar os sinais de interferência dessa presença em seus comportamentos habituais. Em *Juízo inclusive*, Maria Augusta Ramos constrói a reencenação à imagem perfeita do que seria a observação documental das situações retratadas. Desta forma, embora o procedimento esteja explicitado desde o início do filme, o espectador frequentemente se esquece do caráter ficcional do que assiste, sendo envolvido pela ilusão da representação.

Em *Serras da Desordem*, o estatuto da representação se altera completamente, mas, ainda assim, o que está em jogo é novamente a dimensão de autenticidade. Tonacci se propõe a reencenar a história de Carapiru para criar um personagem descolado do Carapiru real. O índio, embora participe ativamente das situações em que é colocado, não se engaja verdadeiramente na encenação. Ele não pretende atuar e parece absolutamente desinteressado do que será o resultado de seu desempenho na forma final do filme. A encenação como um todo, por sua vez, tem um caráter ensaístico e representa o passado de forma problematizadora, mais do que restauradora. Ao explicitar o mecanismo de produção do filme através de uma encenação que se

---

<sup>349</sup> BRUZZI, 2000.

constrói de formas muitas vezes precárias, o filme revela sua autenticidade, isto é, seu vínculo com o real. Assim, o que garante a autenticidade da performance não é seu resultado final, no sentido de uma possível adequação ao registro naturalista e sim a crença que temos – reforçada, nesse caso, justamente pela precariedade – em seu vínculo com o real.

Em *Jogo de Cena*, esse vínculo com o real parece, num primeiro momento, ameaçado. Coutinho parte da escolha de mulheres que “dão para a coisa”, isto é, são boas atrizes, que se narram em bons enredos, sendo em alguns casos as verdadeiras donas das histórias que contam e em outros não. Ao fugir dos clichês e atingir um determinado grau de expressividade, elas se confirmam como “boas personagens”. A originalidade de suas falas e o fato de parecerem revelar um patrimônio íntimo dotam esses relatos de um status de autenticidade. Novamente aqui o teatro que essas mulheres desejaram encenar é absolutamente sincero, como aponta a já citada fala de Coutinho: “Se me contarem uma história extraordinária e com força, para mim é verdade”<sup>350</sup>. Porque não importa se elas estão ou não mentido. Importa que possamos testemunhar esse ato de enunciação, em que as contradições dessas mulheres se revelam voluntária ou involuntariamente na tentativa empreendida por elas de fazerem-se personagens. O filme aponta para um sujeito que se constrói à medida em que se desempenha. Assim, a narração de si se apresenta como forma de dar significado às vidas que são relatadas e como mecanismo de afirmação desse sujeito que narra.

Ao mesmo tempo, a ameaça ao vínculo com o real não se completa. Coutinho revela também que, por mais competentes que sejam as atrizes profissionais, existe uma diferença fundamental entre as suas falas e as falas das mulheres comuns, para além da capacidade expressiva, que é o lastro do real. A dimensão autobiográfica dos relatos ainda se investe de uma potência aurática, e a potência da fabulação se revela com mais força nas falas de pessoas reais que podem ou buscam se inventar do que na fala das atrizes que atuam na tentativa de se adequar ao modelo das mulheres reais, inatingíveis em sua complexidade e despreocupação com o verossímil. Sendo assim, percebemos que, se só a existência de um dado de realidade não é o suficiente para

---

<sup>350</sup> Eduardo Coutinho apud LINS, 2004, p. 113.

gerar uma grande performance – espontânea e autêntica –, por outro, uma grande performance esvaziada de um lastro do real é diferente de outra que preserva essa ligação.

De diferentes maneiras os filmes analisados dialogam com a ideia de uma performance bem-sucedida. Em geral a noção de bom desempenho está ligada à ideia de “bom personagem”, no sentido de seu uso mais coloquial, ou seja, à capacidade expressiva do sujeito e/ou a originalidade de sua história de vida. Isto é, os bons personagens são aquelas pessoas capazes de contar histórias e se mostrar diante da câmera revelando (ou prometendo) seu caráter autêntico e seu potencial de empatia. Em *Jogo de Cena* e em *Entreatos* essa definição se aplica totalmente, mas o bom desempenho ganha nuances próprias em cada projeto fílmico analisado. Isso por quê, para que o “bom personagem” se revele, é necessária uma combinação entre a capacidade de atuação do sujeito filmado e uma determinada moldura narrativa criada pelo filme, que requisita diferentes coisas desse sujeito. Assim, Carapiru é um bom personagem, à medida que se adequa perfeitamente às necessidades de *Serras*, ao mesmo tempo que o filme se constrói a partir das limitações e potencialidades dele como ator e como personagem. Da mesma forma, a apatia e a falta de capacidade de comunicação dos menores substitutos de *Juízo* são muito adequadas ao retrato institucional proposto por Maria Augusta Ramos.

A performance me parece também uma porta de entrada interessante para a reflexão sobre os mecanismos de resistência do personagem em relação ao filme e o potencial de criação compartilhada que essas performances podem (ou não gerar). Nesse sentido, a criação compartilhada não precisa estar necessariamente colocada na chave rouchiana como uma *premissa* de realização. Ainda quando não existe a intenção do realizador de produzir uma criação conjunta, a performance será um elemento fundamental, e, através dela, o sujeito deixa uma marca indelével no filme, como já apontava Sérgio Santeiro em suas formulações sobre a autonomia da imagem documentária<sup>351</sup>. Como vimos, essa marca pode ser ou não desejada e sublinhada pelo realizador, já que, como lembra David MacDougall, o filme é um objeto que tem o

---

<sup>351</sup> SANTEIRO, 1978.

diretor como um dos aspectos – e não o único – de sua criação<sup>352</sup>. De qualquer forma, independentemente do desejo do realizador, a forma do filme incorpora características do personagem, que, por sua vez, por vezes “transborda” o filme que se propõe a contê-lo.

Se estabelece então um jogo entre dois desejos de construir significados. De um lado o personagem que busca se representar da melhor maneira possível: seja atuando a não consciência da câmera conforme solicitado, seja construindo uma imagem específica e deliberada, seja simplesmente tentando dar conta da difícil tarefa de transformar sua complexa personalidade em uma personagem fixada no filme. Assim, como para o realizador o deslizamento de pessoa a personagem é inevitavelmente um processo de redução e congelamento, para a pessoa real muitas vezes a autorrepresentação tem também uma dimensão de simplificação, uma vez que, de tudo aquilo que somos, nossa performance e nossas falas darão conta de representar apenas uma parte.

De outro lado está o realizador que pode esperar diferentes coisas dessa personagem que atua: que ela encene ou reencene uma situação da maneira mais convincente possível, que ela encene ou reencene uma situação revelando sua dimensão construída, que ela aja como “ela mesma” num registro de naturalidade, que ela se transforme numa narradora original (ou que “ela aconteça”, como busca Coutinho), que ela atue de acordo com o clichê social que ele precisa para poder estruturar sua tese, que ela crie junto com ele uma personagem que não existe, entre diversas outras possibilidades.

O resultado e a forma de inserção das performances no filme analisados depende, portanto, do tipo de combinação entre esses dois impulsos, o do realizador e o do sujeito filmado. Em alguns filmes, percebemos que as estratégias enunciativas do filme abrem mais espaço para o projeto de atuação do sujeito filmado do que em outros. Em *Entreatos*, por exemplo, a própria premissa do filme coloca Lula num lugar onde tudo o mais gira em torno de sua atuação. Assim, o projeto de atuação do Lula contamina a forma do filme como um todo, num processo de convergência,

---

<sup>352</sup> MACDOUGALL, 1997.

como vimos no capítulo 1. O resultado é um documento/monumento que apresenta o processo histórico vivenciado por Lula de forma muito próxima ao olhar do próprio personagem. Em outros casos, como em *Serras da Desordem*, a performance de Carapiru é dirigida por Tonacci de modo a construir um personagem ficcional descolado da figura da personagem real. Carapiru não se interessa pela imagem de si que será construída. Em outros casos ainda, como o dos menores que substituem os menores infratores em *Juízo*, a performance está contida dentro de uma moldura bastante rígida, então não importa de fato o que esses garotos esperam do filme e de sua atuação.

Ao mesmo tempo, embora de maneira geral a marca que a performance da pessoa real imprime no filme varie de acordo com a abertura fornecida pelo realizador a ela, em alguns momentos a atuação do sujeito real rompe com esses limites e se afirma independentemente do desejo do diretor. A juíza de *Juízo* é um bom exemplo disso, uma vez que se aproveita da posição privilegiada dentro da *mise-en-scène* jurídica para assumir um papel de grande destaque na *mise-en-scène* do filme, tomando para si o controle da narrativa e rompendo com o viés despersonalizado que a realizadora buscava dar ao filme.

Abordar a questão da motivação da pessoa real que participa do filme não é simples, considerando que a ação consciente diante da câmera seria mais uma das dimensões da performance que negam ou se contrapõe a espontaneidade. O ponto central para o qual a pesquisa parece apontar é que quase sempre existe na pessoa real – quase sempre, porque temos Carapiru a nos provar que o contrário é também possível – um nível de consciência sobre o processo de construção de imagem no qual se engaja. Isso não significa necessariamente que a pessoa filmada vá agir de maneira dissimulada ou manipuladora. Nesse sentido, Richard Schechner se revelou uma referência importante na pesquisa, em especial no seus apontamentos sobre o caráter liminar e ambíguo do ator social no momento da performance. Ele, ao representar um personagem, torna-se “não-ele” e simultaneamente “não não-ele”, situação da qual ele deve estar consciente, bem como o público. Em outros termos, torna-se personagem sem deixar de ser ele mesmo.

Ao longo dos filmes analisados, em diversos momentos essa consciência dos personagens sobre o processo no qual se engajam se revela, mas certamente é em *Jogo de Cena* que ela é mais explicitada, uma vez que a atuação é si mesma um dos temas recorrentes no filme. Quando Aleta revela sua preocupação em fazer sentido aos olhos do espectador, ou quando Gisele se refere ao clímax da sua história essa dimensão está presente. Mas, certamente, como vimos, é Sarita – que quer voltar a cena para “não ficar muito triste” – que coloca de maneira mais clara essa consciência e a angústia em relação a imagem de si que está construindo.

A pesquisa se estabelece num solo movediço, em que seu foco principal de análise – a performance de si do personagem documentário – é um ponto de intersecção entre diversas áreas do pensamento, da antropologia à teoria teatral, adquirindo muitos contornos, por vezes contraditórios. Nesse sentido, o desafio de pensar o documentário a partir de uma dimensão que é muitas vezes deixada de lado – já que parece ameaçar alguns dos fundamentos desse campo – foi apenas delineado, deixando ainda mais perguntas em aberto do que respostas. Desta forma, ao longo deste percurso, uma série de futuros encaminhamentos possíveis para este tema, que a pesquisa não pode abarcar – se apresentam. Desde uma investigação mais profunda da questão da composição da personagem documentária, que abarque também a dimensão do espectador – peça-chave dentro de uma proposta de definir o gênero a partir das sugestões de leitura que ele fornece – até a reflexão sobre como a performance de si do sujeito real se afirma como uma demanda de diversas outras formas de produção audiovisual – da publicidade ao reality show – dentro de um cenário onde a “realidade” é a mercadoria de valor máximo, são muitos os caminhos que permanecem em aberto e merecem ser desenvolvidos no futuro.



## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo, Editora 34/ Duas Cidades Editora, 2003.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. “O poeta filmado”. In: *Contracampo – Revista de cinema*, nº 85, 2007.
- ALVIM, Luisa. “Robert Bresson: cineasta do contemporâneo”. In: *Imagofagia – Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, nº 04. Buenos Aires, Outubro de 2011.
- ALMEIDA, Paulo Ricardo de. “Mouchette”. In: *Contracampo – Revista de cinema*, nº 80.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUMONT, Jacques. *Dicionário crítico e teórico de cinema*. Campinas; Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1992.
- AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 2ª edição, 1975.
- ARTHUR, Paul. “Jargons of Authenticity (Three American Moments)”. In: RENOV, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- BALTAR, Mariana. “Pacto de intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática”. Encontro da Compós, 2005.
- BALTAR, Mariana. “Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de *Jogo de Cena*”. In: MIGLIORIN, César (org.). *Ensaio no real: O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- BALTAR, Mariana. “A Performance da cena negociada”. In: *Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom*, São Paulo, v.1, nº 2, p.163-178, ago/dez 2008.
- BALTAR, Mariana. “Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo documentário e a imaginação melodramática”. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2007.
- BALTAR, Mariana. “Metáforas à flor da pele: Os excessivos símbolos que antecipam nossa comoção”. In: *Contracampo – Revista de Cinema*, nº 71.
- BARNOUW, Erik. *Documentary: A history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.



BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BEZERRA, Cláudio Roberto de Araújo. “Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho”. Tese de Doutorado. UNICAMP, 2009.

BLÜMLINGER, Christa. “Lire entre les images”. In: GAGNEBIN, Murielle & LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallons, 2004.

BRAGANÇA, Felipe. “Entreatos”. *Revista Contracampo* nº 64.

BALTAR, Mariana. “Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de *Jogo de Cena*”. In: MIGLIORIN, César (org.). *Ensaio no real: O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1988.

BRUZZI, Stella. *New documentary: A critical introduction*. Nova York: Routledge, 2000.

CAETANO, Daniel. “Entrevista com Andrea Tonacci”. In: CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008.

CALIL, Ricardo. “Eduardo Coutinho, o rei do melodrama”. Crítica publicada na coluna online Olha só, do portal Ig, em 12/12/2011. (<http://colunistas.ig.com.br/ricardocalil/2011/12/12/eduardo-coutinho-o-rei-do-melodrama/>)

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. Nova York: Routledge, 2004.

CARROLL, Noel. “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac SP, 2005.

COHN, Clarice. “Reflexões sobre *Serras da Desordem*”. In: CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. “O real sem aspas” (Entrevista), In: *Filme Cultura*, nº 44, abril/agosto 1984, p. 37-48.

\_\_\_\_\_. “Fé na lucidez” (Entrevista), In: *Sinopse*, nº 3, ano 1, dezembro 1999, p. 20-29.

\_\_\_\_\_. “A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal” (Entrevista), In: *Cinemas*, nº 22, mar/abr/2000, p. 31-72, Rio de Janeiro.

DA-RIN, Sílvio. “Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário cinematográfico”. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1995.

DAWSEY, John Cowart. “Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas”. *Campos – Revista de Antropologia Social*, vol. 7, nº 2, 2006.

DELAGE, Christian e GUIGUENO, Vincent. *L'historien et le film*. Paris: Gallimard, 2004.

DELEUZE, GILLES. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

FELDMAN, Ilana. “Na contramão do confessional: O ensaísmo em *Santiago, Jogo de Cena* e *Pan-Cinema Permanente*”. In: MIGLIORIN, César (org.). *Ensaaios no real: O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

FERRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. In: *Revista Sala Preta*, nº 08, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – ECA/USP, São Paulo, 2008.

FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976, p. 199-215.

FIGUEREDO, Vera Lúcia Follain de. “Encenação da realidade: Fim ou apogeu da ficção?”. *Revista Matrizes*, v. 3, nº 1, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Nova York: Routledge, 2008.

FRANÇA, Andréa. “A reencenação no cinema documentário”. In: *Revista Matrizes*, ano 4 – nº 1, jul/dez. 2010 – São Paulo, p. 149-161.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FURTADO, Filipe. “Dos modos de performance: a figura do ator no cinema brasileiro contemporâneo”. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 121-135.

GERVAISEAU, Henri Arraes. “Entrelaçamentos, Cabra Marcado para Morrer (1984), de Eduardo Coutinho”. In: CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias e MORETTIN, Eduardo (org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. SP: Editora Alameda, 2007, p.221-239.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUIMARÃES, César & CAIXETA, Rubens. “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente”. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GRIMSHAW, Anna. “The anthropological cinema of Jean Rouch”. In: Grimshaw, Anna. *The ethnographer's eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp 90-120.

GRIMSHAW, Anna & RAVETZ, Amanda. *Observational cinema – Anthropology, film, and the exploration of social life*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

HIKIJ, Rose Satiko G. “Etnografia da performance musical – identidade, alteridade e transformação”. In: *Horizontes Antropológicos*, vol. 11, nº 24, jul/dez 2005. (<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200008> )

KRAUSS, Rosalind. Video: “The aesthetics of narcissism”. In: *October*, vol 1, Spring 1976, p. 50-64. (<http://www.droolcup.com/itp/eiv/week1/krauss.pdf>)

LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.

LEYDA, Jay. *Films beget films*. New York: Hill and Wang, 1971.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo. “Documentário: uma ficção diferente das outras?” In BENTES, Ivana (org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 225-233.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. “Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira”. XVII Encontro da Compós, São Paulo, 2008.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. “Encantamento do rosto: poses e retratos de cinema”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.18. nº1. p. 179-205, 2010.

MACDOUGALL, David. “The fate of cinema subject”. In: MacDougall, D. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 25-61.

\_\_\_\_\_. “De quem é essa estória?”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 5, nº 2, Rio de Janeiro, UERJ, 1997, p. 93-106.

\_\_\_\_\_. *The corporeal image: Film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. In: *Intermédias*, nº 5 e 6, 2006. ([www.intermedias.com/miolo/cinema.home.htm](http://www.intermedias.com/miolo/cinema.home.htm))

MARQUIS, Elizabeth. “Acting and/or/as being – Performance in ‘Pour la suite du monde’”. In: *Nouvelles “vues”: sur le cinéma québécois*, nº 8, Hiver, 2008. ([www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net))

MARSOLAIS, Gilles. *L’aventure du cinéma direct revisitée*. Québec: Les 400 coups, 1997.

MELO, Luis Alberto Rocha Melo. “O lugar das imagens”. In: CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: s Beca do Azougue, 2008.

MENEZES, Paulo. “O cinema documental como representificação. Verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento”. In: NOVAES, Sylvia Caiubi Novaes. (org.) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: EDUSP & FAPESP.

MERTEN, Luiz Carlos Merten. “Documentário *Juízo* traz debate sobre tragédia sem solução”. Matéria publicada em 12/03/2008 no Jornal *O Estado de S. Paulo*: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,documentario-juizo-traz-debate-sobre-tragedia-sem-solucao,139099,0.htm>

MINH-HA, TRINH T. “The totalizing quest of meaning”. In: *When the moon waxes red*. Nova York, Londres: Routledge, 1991.

MULLER, REGINA POLO. “Ritual, Schechner e performance”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, nº 24, p. 67-85, jul/dez, 2005.

MIRAGLIA, Paula. “Rituais da violência: a Febem como espaço do medo em São Paulo”. Dissertação de Mestrado, PPGAS/USP, São Paulo, 2001.

MUANIS, Felipe. “Documentários e ficções: discurso e ideologia em *Justiça e Ônibus 174*”. In: *Doc On-line*, nº 2, julho 2007, p. 60-81. (www.doc.ubi.pt)

NAPOLITANO, Marcos. “A história depois do papel”. In: PINSKY, Carla B. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p 235-289.

NAVARRO, Vinícius do Vale. “Ordinary acts: Performance in nonfiction film”, 1960-1967. Tese de doutorado. Department of Cinema Studies. NYU, 2005.

NICHOLS, Bill. “Fred Wiseman documentaries: Theory and structure”. *Film Quarterly* 31, nº 3, 1978, p. 15-28.

\_\_\_\_\_. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac SP, 2005.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.

ODIN, Roger. “A questão do público: uma abordagem semioprágmatca”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac SP, 2005.

ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarisante”. In: ODIN, R. e LYANT, J. C. (ed.). *Cinemas et réalites*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984.

- OLIVEIRA, Taís. “Fala Séria/Entrevista de Maria Augusta Ramos”. In: site Pílula Pop, 07/04/2008. (<http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=95>)
- PARENTE, André. “Modelo de vozes brancas”. In: *Revista Fórum Media*, nº 02 do Curso de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Viseu, maio/2000. ([http://www.ipv.pt/forumedia/f2\\_idei4.htm](http://www.ipv.pt/forumedia/f2_idei4.htm))
- PEARSON, Jesse, “The follies of documentary filmmaking”. In: *Revista Vice*, 2006. (<http://www.vice.com/read/doc-v14n9>)
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RAMOS, Fernão. *A imagem-câmera*. Campinas: Papyrus, 2012.
- RENOV, Michael (ed.). *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- ROMANO, Ruggiero (org). *Enciclopédia Einaudi, Memória-História*, vol. 1. São Paulo: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- SALLES, João Moreira. “O cinema de Jean Rouch por João Moreira Salles”. Blog Prosa e Verso – 11/07/2009. (<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa>)
- SANTEIRO, Sérgio. “Conceito de dramaturgia natural”. *Revista Filme Cultura*, nº 30, p. 80-86. Rio de Janeiro: Embrafilme, agosto de 1978.
- SCOTT, Daniel James. “Trials of Perfection: Frederick Wiseman La Danse”. *EyeCandy* (Revista eletrônica anual da Universidade da Califórnia – Santa Cruz), nº 20, 2010. (<http://eyecandy.ucsc.edu/archive/2010/articles/>)
- SCHEINFEIGEL, Maxime. *Jean Rouch*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. Nova York e Londres: Routledge, 1988.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SIEGEL, Joshua & NAVACELLE, Marie-Christine de. *Frederick Wiseman*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2010.
- SILVA, Rubens Alves da. “Entre ‘artes’ e ‘ciências’: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, nº 24, p. 35-65, jul/dez 2005.
- SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. “Auto-apresentação em vídeos na internet”. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios/ Unicamp, 2009.
- SOUZA, Bernardo Teodorico Costa. “A ‘desordem’ do tempo. As relações entre cinema e história a partir do filme *Serras da Desordem*”. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios/Unicamp, 2010.

- STAM, Roberto. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- STEWART, David. “Fred Wiseman’s novelistic samplings of reality”. In: *Revista virtual Current*, 1998. (<http://www.current.org/doc/doc802wiseman.shtml>)
- SZTUTMAN, Renato. “Jean Rouch: um antropólogo-cineasta”. In: Caiuby Novaes, S. et alli (org.) *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004, p. 49-62.
- TOLEDO, Roberto Pompeu. “A gravata e o poder: Documentário que estreia nos cinemas revela os bastidores da campanha de 2002 e lança olhar íntimo e revelador sobre Lula”. *Revista Veja*, 24/11/2004.
- TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. Nova York: PAJ Publications, 1987.
- UWEMEDIMO, Michael. “Inventing the Interview: The Interrogatory Poetics of Jean Rouch”. In: BRINK, Joram ten (ed). *Building bridges: the cinema of Jean Rouch*. Londres: Wallflower, 2007, p. 251-265.
- V. XAVIER, Luiz Gustavo. “A política – e o domínio da cena – como vocação: uma comparação entre *Primárias e Entreatos*”. In: *Revista ECO*, UFRJ, vol. 10 , nº 1, 2007.
- WALDREP, Shelton. *The aesthetics of self-invention: Oscar Wilde to David Bowie*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WAUGH, Thomas. “Acting to play oneself: Notes on performance in documentary”. In: ZUCKER, Carole (org). *Making visible the invisible: An anthology of original essays on film acting*. Metuchen: Scarecrow Press, 1990.
- WHITE, Hayden. *Meta-história*. São Paulo; Edusp, 1995.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho”. In: *Revista Cinemais*, nº 36. Rio de Janeiro: Editora Cinemais, 2003, p. 221-237.
- \_\_\_\_\_. “Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro”. In: *Devires*, v.2, nº 1, jan-dez 2004, p.70-85.
- \_\_\_\_\_. “Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho na contramão do ressentimento”. In: CATANI, Afrânio Mendes [et al]. *Estudos Socine de Cinema*, ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003, p. 163-171.
- XAVIER, Ismail. “As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério”. In: CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- XAVIER, Luiz Augusto. “A política – e o domínio da cena – como vocação: uma comparação entre *Primárias e Entreatos*”. In: *Revista ECO*, UFRJ, 2007.

ZEA, Evelyn Schuler, SZTUTMAN, Renato & HIKIJI, Rose Satiko G. “Conversas na desordem: Entrevista com Andrea Tonacci”. In: *Revista do IEB*, nº 45, setembro de 2007, p. 239-260.

## Filmografia

A Mulher no Cangaço (Hermano Penna, 1976)  
Aruanda (Linduarte Noronha, 1960)  
As Canções (Eduardo Coutinho, 2011)  
Atos: a campanha pública de Lula (João Moreira Salles, 2004)  
Babilônia 2000 (Eduardo Coutinho, 2001)  
Ballet (*Ballet*, Frederick Wiseman, 1995)  
Boca do Lixo (Eduardo Coutinho, 1992)  
Cabra Marcado para Morrer (Eduardo Coutinho, 1964-1984)  
Caso Norte (João Batista de Andrade, 1977)  
Conversas do Maranhão (Andrea Tonacci, 1977)  
Crise (*Crisis*, Robert Drew, 1963)  
Doon School Chronicles (*Doon School Chronicles*, David MacDougall, 1997 - 2000)  
Don't Look Back (*Don't Look Back*, D. A. Pennebaker, 1966)  
Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002)  
Entreatos (João Moreira Salles, 2004)  
Eu, um negro (*Moi, un Noir*, Jean Rouch, 1958)  
Filmefobia (Kiko Goifman, 2008)  
Gimme Shelter (*Gimme Shelter*, Irmãos Maysles, 1970)  
Jaguar (*Jaguar*, Jean Rouch, 1954)  
Juvenile Court (*Juvenile Court*, Frederick Wiseman, 1973)  
Juízo (Maria Augusta Ramos, 2007)  
Justiça (Maria Augusta Ramos, 2004)  
La Danse/ Le Ballet de L'Opéra de Paris (*La Danse/ Le Ballet de L'Opéra de Paris*, Frederick Wiseman, 2009).  
Meet Marlon Brando (*Meet Marlon Brando*, Irmãos Maysles, 1965)  
Nanook, o esquimó (*Nanook of the north*, Robert Flaherty, 1922)  
Night Mail (*Night Mail*, Harry Watt e Basil Wright, 1936)  
O Assassinato do Duque de Guise (*L'Assassinat du Duc de Guise*, André Calmettes e Charles Le Bargy, 1908)  
O Homem de Aran (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934)  
O Último Dia de Lampião (Maurice Capovilla, 1973)  
Os Arara (Andrea Tonacci, 1980/ 1981)



Para que o mundo prossiga (*Pour la Suite du Monde*, Pierre Perrault e Michel Brault, 1963)

Peões (Eduardo Coutinho, 2004)

Poeta do Castelo (Joaquim Pedro de Andrade, 1959)

Primárias (*Primary*, Robert Drew e Richard Leacock, 1960)

Procurando Nemo (*Finding Nemo*, Lee Unkrich e Andrew Staton, 2003)

Santa Marta, Duas Semanas no Morro (Eduardo Coutinho, 1987)

Santo Forte (Eduardo Coutinho, 1999)

Serras da Desordem (Andrea Tonacci, 2008)

Sobrenome Viet Nome de Batismo Nam (*Surname Viet Given Name Nam*, Trinh T. Minh-ha, 1989).

Theodorico, Imperador do Sertão (Eduardo Coutinho, 1978)

The War Room (*The War Room*, Chris Hegedus e D. A. Pennebaker, 1993)

Titicut Follies (*Titicut Follies*, Frederick Wiseman, 1973)

To Live with Herds (*To Live with Herds*, David MacDougall, 1972)

Viramundo (Geraldo Sarno, 1964),

Wilsinho Galiléia (João Batista de Andrade, 1978)