



O Estatuto da Ficção no Documentário “Jogo de Cena” de Eduardo Coutinho¹

Tatyanne de MORAIS²

Faculdades Integradas Barros Melo (AESO), Olinda, PE

Thiago SOARES³

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB

RESUMO

O documentário “Jogo de Cena”, de Eduardo Coutinho, nos coloca diante de um impasse. Conseguimos acreditar naquilo que sabemos que é real, mas é contado por um ator? Que vínculo é este que o filme propõe estabelecer com o espectador? Diante destes questionamentos, trazemos à tona este artigo que visa lançar luz sobre a problemática do uso de recursos ficcionais em documentários. A partir de uma revisão bibliográfica que prevê discutir a relação do documentário com o real e as inúmeras possibilidades de apontamentos discursivos que este tipo de filme propõe, investigamos criticamente a obra de Eduardo Coutinho.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; discurso; estilo; audiovisual

O uso cada vez mais comum das estratégias de construção narrativas ficcionais nos documentários sinaliza que a questão está longe de significar um afastamento do filme documental de seu comprometimento com o real. Pelo contrário. Simular situações, trazer à tona atores, utilizar recursos narrativos tipicamente ficcionais passou a ser uma forma dos diretores de documentários discorrerem sobre seus temas com certo grau de originalidade e ousadia. Ao contrário do que aconteceu com Robert Flaherty, em seu clássico filme “Nanook – O Esquimó” (1922), quando a escolha por pessoas mais “apresentáveis” e por criações de situações que simulavam o real tomavam o lugar do dispositivo real, vemos, no documentário contemporâneo, um profícuo uso de recursos ficcionais que não visam, como em “Nanook – O Esquimó”, assumir o lugar do real, imitando-o. Agora, o que nos parece, é que, na ausência de uma disposição narrativa advinda do real, gera-se uma estratégia de construção de um discurso que fala sobre o real, mas com códigos ficcionais.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pelas Faculdades Integradas Barros Melo, email: tatyanne@gmail.com.

³ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professor do curso de Comunicação Social no Departamento de Comunicação e Turismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), email: thikos@uol.com.br.



A ideia de que o documentário capta um real “puro” e “absoluto” já não faz sentido desde que a antropologia visual se apropriou deste dispositivo para tratar dos seus assuntos. O documentário, segundo Bill Nichols (2007), representa uma determinada visão de mundo, uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que evoca. Por isso, é possível falarmos em autores no cinema documental, de pontos de vista e de estratégias de construção de um discurso sobre o real. E é sobre estes três aportes, que delimitamos o estudo, sintetizado neste artigo, do cineasta Eduardo Coutinho, mais precisamente de seu filme “Jogo de Cena” (2007). A questão que norteia este trabalho é que a obra documental também faz uso de aspectos narrativos da ficção para reforçar traços tipicamente documentais. Em “Jogo de Cena”, Coutinho utiliza ferramentas comuns da ficção, que estabelecem uma relação íntima com o real.

Desde o surgimento do termo documentário, em 1879, o gênero não possui um conceito comum, do mesmo modo que não possui uma única linha de abordagem e não apresenta um conjunto fixo de técnicas e estéticas. Logo, a falta de precisão resulta na complexidade em definir e reconhecer um documentário, tornando ainda mais difícil o ato de distinguir gêneros. Tanto o cinema ficcional quanto o documental não apresentam divergências que os separam de maneira absoluta. A semelhança é existente a partir do momento em que ambos utilizam os mesmos recursos narrativos. Na ficção, por exemplo, há filmes que optam por câmeras em movimento, remetendo ao cinema direto⁴, a fim de garantir maior realidade à cena. Enquanto isso, o documentário segue os traços característicos da ficção, e faz uso de roteiro, edição e atores.

A evolução dos meios de comunicação tem feito com que o espectador tenha mudado seu estatuto de credibilidade. Hoje, imagens digitais podem relatar a realidade conforme o ocorrido. Sendo assim, acreditamos no que vemos e no que representa o que vemos. Contudo, não temos a garantia de que o que vemos é exatamente igual ao que notaríamos se estivéssemos presentes na determinada situação em que a cena foi gravada. Afinal, as imagens são editadas, re-enquadradas, pós-produzidas. Contudo, se o documentário é a interpretação da realidade, o uso de ferramentas ficcionais não problematiza a credibilidade do gênero?

⁴ O cinema direto propõe a não-intervenção sobre o que é filmado, a reprodução direta da realidade. O movimento foi inaugurado em 1960, nos Estados Unidos, com o documentário “Primárias”, de Robert Drew.



No filme “Jogo de Cena”, o próprio diretor Eduardo Coutinho, questiona a falta de definição entre documentário e ficção. A obra narra histórias de vida de 23 mulheres que são contadas pelas próprias mulheres em entrevistas ao diretor. No entanto, assistimos também a atrizes contando histórias em tom marcadamente feminino. Cabe a pergunta: quem está interpretando? Em quem acreditamos? O mais interessante é questionar a suposta verdade daquilo que é dito ou simplesmente navegar pelos meandros da mimese. Cabe ao espectador desvendar o “jogo de cena” criado pelo cineasta.

A hipótese aqui apresentada é que o que está em jogo no cinema documental que se utiliza de estratégias ficcionais, muitas vezes, não é a questão da verdade e sim da verossimilhança que o discurso encena. Os recursos ficcionais propõem, também, uma relação íntima com o real, e a utilização dessas ferramentas não diverge do discurso documental. Afinal, a emoção e a credibilidade que a obra de Coutinho transmite são causadas por meio da relação de um espaço narrativo de intimidade que o cineasta expõe. A escolha do tema, trilha sonora, personagem e cenário são algumas das características marcantes do filme de Eduardo Coutinho, que ainda utiliza o melodrama para construir uma narrativa comovente.

Ficção e não-ficção

Para Bill Nichols (2007), expor a realidade é um conceito relativo, distante de um posicionamento consistente. O autor sustenta a ideia de que a não-ficção é uma representação do mundo em que vivemos. A semelhança entre ficção e não-ficção inicia a partir do uso dos mesmos recursos cinematográficos. O uso de cenário, por exemplo, é tido como prática que está associada ao cinema ficcional, bem como a presença de atores, encenação, interpretação, roteirização e edição. Do mesmo modo que uso de cenários naturais, câmeras portáteis, imagens de arquivo e não-atores são convenções típicas do cinema documental, a fim de tornar-se próximo do real, ou seja, supostamente “autêntico” à situação retratada. O primeiro registro considerado documentário, “Nanook, O Esquimó” (1922), de Robert Flaherty, é um exemplo de não-ficção que faz uso de elementos e práticas do cinema ficcional. Flaherty utiliza uma atriz para interpretar o papel da mulher do personagem principal, técnica convencional do cinema ficcional. Ao longo da história do cinema documental, inúmeros filmes vão borrar as fronteiras entre ficção e não-ficção. Lembremos, por exemplo, da obra cubana



“Memórias do Subdesenvolvimento”, de Tomás Guitérrez Alea, que faz uso de um ator para narrar flashes documentais da ilha de Cuba no período da revolução. Ao contrário de “Nanook, O Esquimó”, o uso de atores em “Memórias...” serve para reforçar um olhar estrangeiro e particular sobre o assunto.

No cinema ficcional, os exemplos de filmes que se apropriam de maneirismos do documentário também são inúmeros. Na obra de terror “A Bruxa de Blair” (1999), de Eduardo Sanchez e Daniel Myrick, o cineasta opta por enquadramentos e planos “amadores” para conferir traços de simulação do documentário à ficção. “Vôo United 93” (2006), de Paul Greengrass, narra a história da única das quatro aeronaves seqüestradas que não atingiu as Torres Gêmeas do World Trade Center, no dia 11 de setembro de 2001. A ficção apresenta formato bastante semelhante à não-ficção, por meio de uma abordagem utilizando um tom notadamente observativo na narrativa. Até mesmo na animação, podemos encontrar filmes de ficção com características documentais. “Os Incríveis” (2004), de Brad Bird, embora trace o roteiro de um herói, traz situações em que os personagens falam diretamente para a câmera, simulando as típicas entrevistas tão comuns no cinema documental. Até em videoclipes podemos encontrar técnicas documentais. “Minha alma”, do O Rappa, aborda a realidade da favela. Por mais que sejam obras ficcionais, esses exemplos se assemelham ao documentário, ao aspecto documental, seja por meio de roteiro, enquadramento, planos, imagens de arquivo, entre outros.

A não-ficção não exige um conjunto de técnicas permanentes, que a determinem como documentário, e por mais que pertençam a uma mesma classificação cinematográfica, apresentam diferenças entre um filme e outro. Vale salientar ainda a linguagem documental pode ser variada, podendo ser alterada conforme o tempo, a abordagem e estilo do cineasta, tornando a tarefa de limitar o que é ou não apropriada para o gênero ainda mais árdua.

Filme, vídeo e, agora, imagens digitais podem testemunhar o que aconteceu diante da câmera com extraordinária fidelidade. A pintura e o desenho parecem uma imitação pálida da realidade quando comparados com as representações nítidas, altamente definidas e precisas disponíveis nos filmes, nos vídeos e nas telas dos computadores. (NICHOLS, 2007, p. 18)

A tecnologia nos meios de comunicação tem levado o ser humano a acreditar e exigir formas mais eficientes de representação. Nos séculos anteriores, os quadros realistas imprimiam detalhes e traços que reproduziam com fidelidade a realidade. Hoje,



entretanto, as imagens em movimento são consideradas mais fiéis do que as estáticas. De acordo com Nichols (2007), o real se tornou mais acessível aos indivíduos, sendo o documentário julgado pela fidelidade ao original. O homem espera mais da representação do que da reprodução, que no princípio do documentário, não passava da reconstituição da realidade. “A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade” (NICHOLS, 2007, p. 20).

A credibilidade do espectador depende da maneira como ele reage aos valores e significados do filme. Mas, a leitura dos filmes está relacionada ao entendimento do ponto de vista exposto, e por meio de estratégias persuasivas o ser humano pode acreditar na ficção e na não-ficção. As produções audiovisuais retratam temas que precisam ser discutidos, e para isso, propõem ao espectador questões sociais, problemas e soluções cabíveis. Nichols (2007) enfatiza que do documentário não é tirado apenas prazer, mas também uma direção também, uma opinião ou ponto de vista propostos pelo cineasta do filme.

O documentário engaja-se no mundo da representação. Em primeiro lugar, oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. Em segundo lugar, também significam ou representam os interesses de outros. Em terceiro, não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões. (NICHOLS, 2007, p. 28 a 30).

Estatuto da ficção

Enquanto a não-ficção se refere à narrativa da realidade, o termo ficção corresponde ao material expressivo imaginário. Ela pode ser encontrada em produções audiovisuais, como em poesia, teatro, televisão, vídeo e cinema. No cinema, o gênero se apropria de uso de atores, cenários, planos e enquadramentos, edição, entre outras estratégias comuns para tornar o aspecto ficcional mais verossímil. A música é um dos principais recursos da ficção. O som, segundo Gérard Betton (1987), aumenta a capacidade de expressão do filme e de se criar atmosferas. Para o autor, a iluminação cria lugares, climas temporais e psicológicos. De acordo com Bela Balázs (2003), o



enquadramento reflete a personalidade do diretor. “Esses elementos não são a representação da realidade, eles constroem uma interpretação da realidade”, (BERDANET; RAMOS, 1988, p. 37). O que é verificado não é o real em si, mas um discurso da realidade. Segundo Erving Goffmann (1985), a própria vida é uma encenação dramática. Conforme Goffmann, quando o indivíduo está na presença imediata de outros, sua atividade terá um caráter promissório.

Mas o que aparece na tela não é a realidade suprema, resultado de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, imbricação de ações e interações de ordem ao mesmo tempo física e psíquica; o que aparece é um simples aspecto da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador. É notável que a esse realismo captado pela percepção – o da vida cotidiana com sua beleza, mas também com o que ele tem de feio e vulgar – possam se misturar intimamente e de modo tão fecundo a magia, o sonho, o fantástico, a poesia. (BETTON, 1987, p. 9).

Música, iluminação, cenário e enquadramento são possíveis de criar a encenação dramática, que origina o melodrama. Segundo Baltar (2005), o melodrama - gênero teatral e comum na ficção - permite a relação emocional devido ao excesso de exacerbação da retórica. Ele busca a sintonia com o público, segundo Ivete Huppés (2000), sendo seu traço principal a surpresa iminente, a capacidade para surpreender, que deve ser associada ao caráter do enredo. Sendo assim, o melodrama também pode ser encontrado no gênero documental. Por meio de recursos comuns da encenação dramática, filmes de não-ficção apresentam a narrativa de efeito dramático. Até mesmo a escolha do tema de um filme pode envolver o melodrama, como “Ônibus 174” (2002), de José Padilha, que resgata o trágico episódio do sequestro de um coletivo no Rio de Janeiro, em que o assaltante e uma passageira foram mortos. O mesmo acontece com as obras de Eduardo Coutinho. Em “Edifício Master” (2002), os ambientes evocam o íntimo, uma vez que são filmados em salas e quartos. O cineasta também estabelece intimidade por meio da entrevista. E é por meio de falas que Coutinho se faz presente em seus documentários. Já em “Jogo de Cena”, o melodrama está presente no cenário escolhido – o teatro, na música entoada por uma personagem que recorda situações do relacionamento com o pai e com a filha, na entrevista e na escolha do tema do documentário que aborda sobre temas ligados ao íntimo e ao real, como maternidade, sonhos, amor, relacionamentos e traição.

Ficção e realidade também optam por personagens. Na ficção, o personagem é considerado ator, apenas criado pelo imaginário do cineasta ou roteirista, ou inspirado



em um personagem real. Segundo Patrice Pavis (2003), o ator está no centro da encenação e tende a chamar o resto da representação para si. Para Pavis, a ação do ator é semelhante a do homem, mas com o acréscimo da narrativa ficcional, do “faz de conta da representação”. O ator é o elo entre o texto do autor (diálogos), procedimentos do encenador e as sensações do espectador. O ser humano está em situação de ator quando um espectador externo o elimina da realidade e da situação, de um papel ou de uma atividade distinta de sua realidade. Mas não basta que apenas o observador defina, o próprio observado tem que ter consciência de que está representando um personagem.

“O ator é valorizado pela qualidade de sua atuação, não pela fidelidade a seu comportamento ou personalidade habitual” (NICHOLS, 2007, p. 31). Deste modo, até mesmo em “Nanook, o Esquimó”, considerado o primeiro documentário na história cinematográfica, opta-se por uso de ator. No documentário, os personagens são considerados atores sociais, que aparecem como se não estivessem na presença da câmera. O que é levado em conta é o que a vida dessas pessoas contribuem. Os cineastas preferem comportamento espontâneo e não mecânico para não transmitir a ideia de técnica ficcional. No entanto, a exigência do diretor por uma performance, isto é, ações não habituais, pode comprometer a autenticidade do ator social. A inibição ou mudança no comportamento do entrevistado pode ser notada como uma estratégia de ficção no fazer do documentário. “Podem se tornar uma forma de deturpação ou distorção, em um sentido, mas também documentam como ato de filmar altera a realidade que pretende representar” (NICHOLS, 2007, 31). Portanto, quando estamos em frente à câmera, dificilmente agiríamos da mesma forma caso ela não estivesse presente. Filmagem sugere performance, e nesse momento o observado passa a ocupar o papel de ator, a representar uma situação que não é comum em seu cotidiano. “A representação é uma atividade natural ao homem, constatada em todas as sociedades. Nada mais espontâneo do que o gosto do simulacro ou do disfarce, que permitem a todos projetar-se em imagens de si mesmos” (BETTON, 1987 *apud* ABIRACHED, 1980). Documentário e ficção ainda utilizam a *mimésis*, termo aristotélico para imitação, representação do real, verossimilhança. “A finalidade da *mimésis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade” (COMPAGNON, 2001, p. 110).

Marcas estilísticas de Eduardo Coutinho

Nesta etapa do artigo, vamos trazer às marcas estilísticas do cineasta Eduardo Coutinho, que é conhecido por produzir documentários caracterizados pela sensibilidade ao abordar temas do cotidiano. Nascido em São Paulo em 11 de maio de 1933, Coutinho ingressou na graduação da Faculdade de Direito de São Paulo, porém, não finalizou o curso. O primeiro contato com cinema foi em um seminário no Museu de Arte de São Paulo, em 1954. Estudou cinema na França, onde ampliou seus conhecimentos em direção e montagem no L'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). A carreira cinematográfica teve início na ficção, realizando filmes com Leon Hirszman, Eduardo Scorel, Bruno Barreto e Zelito Viana. Por meio do projeto UNE-Volante, passa a documentar as cidades que conhecia. E é nesse período que conhece Elisabeth Teixeira, viúva do líder de ligas camponesas do Sapé, na Paraíba, João Teixeira, morto em uma manifestação, e personagem principal de seu primeiro documentário, “Cabra Marcado para Morrer” (1964-1984). No entanto, na década de 60, o objetivo era realizar uma ficção, utilizando os próprios camponeses. Porém, os militares proibiram a filmagem, e logo depois, o cineasta continuou a realizar outros trabalhos.

Em 1975, passou a integrar o núcleo de Jornalismo do Globo Repórter. Durante nove anos em que atuou no programa, Coutinho começou a lidar com situações reais do cotidiano, temas que geralmente envolviam cenas dramáticas. As produções estimularam Coutinho a voltar à gravação de “Cabra Marcado”, no entanto, com foco divergente, em vez de ficção, agora era documentário. A película narra à história de Elisabeth Teixeira, que viveu longe de seus filhos. O documentário é considerado um marco no cinema documentário brasileiro, ele ganhou doze prêmios internacionais. Depois de “Cabra Marcado para Morrer”, Coutinho passou a realizar apenas a produção de documentários em vídeo e roteiros de séries para a TV Manchete. O cineasta continua sua proposta com a não-ficção em “Santa Marta – Duas semanas no Morro” (1987), “Boca do Lixo”, “Os Romeiros de Padre Cícero” (1994), “Mulheres no Front” (1995), “Seis Histórias” (1996), “Casa da Cidadania” (1997), “Santo Forte” (1999), “Babilônia 2000” (2000), “Edifício Master” (2002) e Peões (2004). Em 2007, “Jogo de Cena”. Por fim, em 2009, Coutinho lança “Moscou”, que aborda três semanas de ensaio da peça “As três irmãs” de Anton Thecov, com o grupo de teatro Galpão. Por meio de “Moscou”, o diretor continua a aprofundar a sua pesquisa entre o real e o imaginário.

As obras de Eduardo Coutinho reúnem a marca estilística do diretor. Ao longo de mais de 40 anos de trabalho, é possível perceber que Coutinho lida com situações do



cotidiano, entrevistando pessoas que possuam histórias emocionantes. “Produz imagens e sons a nos dar notícias de personagens e situações reais que não conhecíamos, ou que conhecíamos mal, capturando-nos e impondo uma outra maneira de ver e pensar o Brasil” (LINS, 2007, p. 14).

Coutinho (ou a sua voz) aparece em todos os seus filmes, sempre optando pelo diálogo interativo e questionando indivíduos. O diretor consegue extrair os dramas de seus personagens, que se permitem dizer experiências reais e emotivas. Para isso, o especialista explora o âmbito privado. É nesta esfera de intimidade que ele consegue abordar histórias reais. Para isso, o documentarista aposta em técnicas de cenário, temas a serem discutidos, música, personagens, entre outras estratégias que evocam a esfera privada. Os temas são relacionados a situações reais do cotidiano, em lidar com as experiências do outro. Em “Jogo de Cena”, por exemplo, Coutinho retrata o universo feminino ao dialogar com alguns mitos, como maternidade, morte, amor, traição. Os assuntos são devastados por perguntas como “o que você sentiu?”, “você ainda sente saudades?”, “você sonha?”, e questionamentos desse gênero que envolvem sentimentos.

É comum diante da experiência com os filmes recentes de Eduardo Coutinho respostas que contêm uma certa sensação de emoção, de espanto pelas confissões que são reveladas pelos personagens, de risos de cumplicidade. Coutinho é cada dia mais aclamado como referência de documentarista, quase um modelo a ser seguido, e muito de seu reconhecimento está calcado na maneira como lida com personagens, fazendo um tipo de documentário centrado na esfera privada como instância de iluminação da vida pública e social. (BALTAR, 2005, p.1)

A música, por sua vez, é bastante explorada nas obras do documentarista. Em todas ou quase todas as películas do cineasta, há algum personagem que canta alguma canção em um momento dramático em que recorda uma alguma história ou pessoa. Em “Jogo de Cena”, uma das personagens solicita à produção para voltar a gravar porque sentiu a necessidade de cantar uma música. Para lembrar da filha que perdeu o laço afetivo e está nos Estados Unidos, ela entoava uma canção de roda, que seu pai cantava quando era criança. O local a ser filmado é outro aspecto em questão. Em “Peões”, que narra a história dos metalúrgicos do ABC paulista que participaram da greve de 1979 e 1980, todas as cenas foram gravadas em âmbitos que evocam o feminino, como cozinha e sala de estar, mesmo que a quantidade de mulheres entrevistadas tenha sido menor do que a de trabalhadores. Mas, o que se supõe é que o universo feminino é emotivo, e para atuar na esfera privada é mais eficaz por meio desses traços que envolvem o

melodrama, comum nas telenovelas. Em “Jogo de Cena” o cenário é o mesmo. Com a proposta de estabelecer um jogo de cena entre real e ficção, o teatro é uma das apostas de Coutinho para contribuir com suas técnicas. Nas relações de representação, o palco é apropriado para a proposta. O mesmo ocorre em “Santo Forte”, ao filmar na favela.

É nesse filme que Coutinho percebe a importância, para seu cinema, de filmar em um espaço restrito, em uma “locação única”, que permite estabelecer relações complexas entre o singular de cada personagem, de cada situação e algo como “um estado de coisas” da sociedade brasileira. Como falar de religião no Brasil? Percorrendo o país inteiro? Como falar da favela? Filmando várias? A abordagem de Coutinho em Santo Forte não deixa dúvidas: filmar em um espaço delimitado, e dali, extrair uma visão, que evoca um “geral”, mas não o representa nem o exemplifica. (LINS (LINS e MESQUITA, 2008, p. 19).

Jogo de Cena

O cineasta Eduardo Coutinho lançou, em 2007, “Jogo de Cena”, acrescentando ainda mais complexidade ao embate realidade X ficção ao propor uma mescla de atuação, interpretação e realidade em seu documentário. O longa-metragem convocou, em 2006, por meio de um anúncio nos meios de comunicação, mulheres maiores de 18 anos, moradoras do Rio de Janeiro, que tivessem histórias para contar e estivessem interessadas em participar de um teste para um filme de não-ficção. E é exatamente assim que a película tem início, com a característica tradicional do diretor, de mostrar qual método foi escolhido na realização do filme. O anúncio em jornal, televisão e revista (figura 1), resultou na inscrição de 83 pessoas, que foram pré-entrevistadas pela editora-assistente Cristiana Grumbach (figura 2). Assim, com as cadeiras do teatro ao fundo, mulheres com personalidades diferentes possuem um aspecto comum: relatam situações extremamente emotivas, como perda de filho, traição, entre outros sofrimentos.



Figura 1

Figura 2

Após serem narrados à editora-assistente, os depoimentos foram filmados em junho no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, com o diretor, que não teve contato com as pré-selecionadas antes da entrevista. Neste documentário, é possível perceber que Coutinho alterou seu método fílmico. Em vez de ir à busca de personagens como costumava fazer nos trabalhos anteriores, o cineasta publica anúncios e aguarda a resposta de interessados. Em seguida, há uma seleção, em que evidencia uma pesquisa realizada antes da filmagem propriamente dita. Em “Jogo de Cena”, as histórias são contadas duas vezes, uma pelas personagens reais, e outra por atrizes, que interpretaram os testemunhos conforme seus pontos de vista três meses depois, em setembro. Coutinho ofereceu o material bruto e o editado como opção para as atrizes assistirem e interpretarem. No entanto, alegou que não poderiam imitar e nem criticar a personagem real. Entre as filmagens, foi realizada a gravação em terceira pessoa, mas a técnica foi eliminada, que deixou apenas o recurso em uma cena, em que a atriz que interpreta a personagem Maria Nilza encerra a entrevista com “e foi assim que ela disse”.

Segundo Eduardo Coutinho na faixa comentada do DVD do filme com João Moreira Salles, produtor executivo de “Jogo de Cena”, e Carlos Alberto Matos crítico e pesquisador de cinema, a primeira mulher a ser entrevistada no filme é Mary Sheyla, que interpreta a personagem Jackie Brown, uma cantora de uma banda de rap e atriz do grupo de teatro Nós do Morro. Em cena, além de ser atriz, Mary – amiga íntima de Jackie - interpreta um papel do grupo de teatro que também faz parte. Deste modo, ela indica a síntese de “Jogo de Cena” e de tudo o que aparecerá no documentário. Três atrizes famosas foram convidadas, Marília Pêra, Andréa Beltrão e Fernanda Torres. Para o diretor, o caráter mais documental de “Jogo de Cena” era a expectativa de saber a reação delas, já que fazer o papel de uma personagem real é um grande desafio, maior do que interpretar o ficcional.

As atrizes, por sua vez, recontam os momentos, e o espectador, em dúvida sem saber quem é personagem, e quem é atriz, se depara com duas histórias emocionantes. O jogo de cena proposto por Coutinho é complexo, uma vez que ele consegue deixar todas à vontade em frente às lentes da câmera. No filme, há a participação de atrizes de rostos menos conhecidos, e de outras renomadas, que por meio das técnicas de Coutinho, vão além da atuação e representação, e terminam por contar detalhes de suas próprias vidas. Em um momento do filme, por exemplo, Andréa Beltrão fala a respeito das saudades



que sente de uma empregada doméstica. Nessa cena, Andréa esquece a interpretação, e leva em consideração seus sentimentos. O mesmo ocorre com Fernanda Torres, que demonstra dificuldade em interpretar a experiência de uma personagem real. Inclusive, Fernanda acrescenta que fazer ficção é mais fácil porque a pessoa não existe, então é mais fácil de convencer, ao contrário de representar, quando há o compromisso de ser fiel ao real. Os depoimentos tornam-se independentes dos personagens.

O filme propõe três tipos de representação. Na primeira, as personagens reais narram fatos de suas próprias vidas; na segunda, atrizes interpretam e recontam as situações, e por fim, na última, as atrizes relatam ocasiões da vida real. “Jogo de Cena” mescla ficção e realidade a partir do momento em que busca entrevistados, aspecto comum do documentário, e as prepara, do mesmo modo que providencia cenários, técnica da ficção. No documentário, uma entrevistada se apropria da situação da outra, mas o que é relevante é o como se conta e como se apropria, isto é, a força do que ela está dizendo. Até mesmo o diretor do longa-metragem, Eduardo Coutinho, que sempre pode ser visto em seus filmes, representa. O cineasta interpreta a partir do momento em que realiza os mesmos questionamentos para as atrizes que já havia feito meses atrás para as personagens reais.

No filme, a edição não obedece a uma questão temporal. Não há uma sequência cronológica entre entrevistadas, pelo contrário, os depoimentos de personagens reais e atrizes são mesclados. Às vezes, uma adianta o que a outra irá falar, ou cita algo que ainda não foi comentado. Há até mesmo histórias de apenas atrizes e de apenas personagens, que permaneceram no documentário pela convicção e entrega aos relatos. É caso de atriz que interpreta Maria Nilza, Débora Almeida. A personagem real não entrou no filme “Jogo de Cena”, apenas nos extras do DVD. Quanto à temática, o filme aborda os “fantasmas da vida”, trazendo à tona a questão do melodrama. Eduardo Coutinho retrata situações sobre perda de filho, pai e filha, traição, sonhos, maternidade e outros temas que são próprios do universo feminino. O cineasta justifica que realiza documentário sobre o próximo, a respeito de algo que não tem conhecimento, mas interesse de compreender.

Os aspectos do documentário estão relacionados para tornar ainda mais claro o jogo de cena proposto por Coutinho. Um exemplo é o ambiente escolhido para gravação. Nos palcos, utilizados para a interpretação, os papéis são invertidos. Ali, mulheres anônimas, que geralmente ocupam a plateia, ganham destaque ao revelar experiências emotivas. As atrizes, responsáveis por representar no teatro, assumem o



posto de plateia a partir do momento em que deixam a atuação de lado e se aproximam do público ao contar histórias reais, delas mesmas. No documentário, todas as entrevistadas ficam de costas para a plateia, e segundo Coutinho, a característica representa a mescla entre personagens reais e atrizes. Carlos Alberto Matos alegou que o espírito de representação é que está presente, é a situação teatro e não o teatro em si. Mesmo apresentando traços convencionais do cinema ficcional, como o uso de atrizes, cenário e drama, Eduardo Coutinho não deixa sua forte característica documental, torna o longa-metragem transparente como nos filmes anteriores. Contudo, em “Jogo de Cena”, o diretor aposta na intensidade do universo feminino para relatar histórias sensíveis. E consegue emocionar, seja através da realidade ou da ficção. Por meio da película, o cineasta supõe que o que está em jogo não é a questão da verdade, mas da verossimilhança do real.

Jogo de Cena exhibe essas variações na forma de atuar e leva o espectador a compreender a arte de representar como algo instável, inseguro e exposto a riscos – extremamente próximo do documentário, tal como concebe Eduardo Coutinho. “Autêntico”, “verdadeiro”, “espontâneo”, adjetivos que sempre acompanharam a recepção dos documentários do diretor, mesmo que à revelia de Coutinho (que sempre enfatizou a dimensão de fabulação e “encenação de si” contida nos depoimentos de personagens reais), são estilhaçados um a um. A incerteza se espraia pelo filme todo, atinge famosos e anônimos, e não sabemos ao final a quem pertencem as hesitações e os silêncios de Andréa Beltrão e Fernanda Torres. Perdemos o controle sobre o que é ou não encenado, e os indícios de que o filme está nos “enganando” nos fazem entrar, paradoxalmente, ainda mais no jogo proposto. Nos emocionamos duas vezes com o mesmo caso, já sem querer saber qual das mulheres é a “verdadeira” dona da história. (LINS; MESQUITA, 2007, P. 80).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tenta compreender o gênero documentário, especificamente se o uso de técnicas comuns da ficção problematiza a credibilidade da não-ficção. A primeira questão discutida alega que o que está em jogo no cinema documental não é a verdade em si e sim a verossimilhança que o discurso encena. Afinal, em um filme há a representação do real e não o real propriamente dito. No filme de Eduardo Coutinho, o espectador se emociona seja com ficção ou com realidade, seja por meio de um depoimento de uma personagem real ou de uma encenação de uma atriz.

A segunda questão é que as estratégias ficcionais propõem uma relação íntima com o real, e a utilização dessas técnicas não altera o discurso não-ficcional. O uso de



cenário não problematiza ou desconfigura do gênero, mas contribui com a proposta do filme proposto de estabelecer o jogo de cena, a discussão da representação. O melodrama, presente no documentário, revela no filme efeitos dramáticos que podem ser encontrados nas escolhas de personagens, canções, enquadramentos, temas e diálogos. O cineasta Eduardo Coutinho estabelece a entrevista como porta de entrada para a ficção. A partir do diálogo, as entrevistadas, por mais que o diretor tente deixá-las à vontade em frente às câmeras, encenam, representam e constroem situações que não seriam apresentadas no mundo real. Elas falam de maneira mais formal, se comportam de modo mais adequado. O personagem real interpreta de uma maneira diferente do ator, afinal, ele representa a si mesmo, mas em situações diferentes do seu cotidiano. É por meio da entrevista que Coutinho obtém a intimidade. Ele elege temas fortes, comuns do universo feminino, como maternidade, traição, relação entre pais e filhos, sonhos, trabalhos, para emocionar.

Por meio do melodrama, Eduardo Coutinho é capaz de resgatar das personagens, atrizes ou não, histórias comoventes. O melodrama ganha ainda mais destaque por meio da trilha sonora, que no caso de Coutinho, a música cantada pelo próprio personagem torna-se mais emotiva. Outro ponto bastante interessante é que Eduardo Coutinho propõe um jogo de cena. Há a utopia de que o gênero deve ser o semelhante ao real. No entanto, às vezes, desconsideram que por mais que haja o mínimo de interferência possível, a imagem gravada nunca será retratará a verdade em si.

Bibliografia

ALVES, Ana Carolina; MACEDO, Eric Silva. *et al.* **Estudo sobre o Cinema Direto e o Cinema Verdade: conceitos, contradições e principais influências.** In: Programa Especial de Treinamento ECO-UFRJ, Laguinho, 2005, v.01, p. 01-39.

BALTAR, Mariana. **Pacto de Intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática.** In: XIV Encontro Anual da Compós, Niterói, 2005, v.01, p. 01-15.

BALÁZS, Bela. **O Homem Visível.** In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema.* 3.ed. São Paulo: Graal, 2003a, p. 77-83.

_____. **Nós Estamos no Filme.** In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema.* 3.ed. São Paulo: Graal, 2003b, p. 84-87.

_____. **A Face das Coisas.** In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema.* 3.ed. São Paulo: Graal, 2003c, p. 87-91.

_____. **A Face do Homem.** In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema.* 3.ed.



São Paulo: Graal, 2003d, p. 92-96.

_____. **Subjetividade do Objeto.** In: XAVIER, Ismail (org). A Experiência do Cinema. 3.ed. São Paulo: Graal, 2003e, p. 96-100.

BERNADET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil.** São Paulo: Contexto, 1988.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GOFFMANN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: O Gênero e sua Permanência.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real: Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista: o diálogo possível.** São Paulo: Ática, 2004.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. **O Documentário como Gênero Audiovisual.** In: XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, Salvador, 2002, v.01, p. 01-17.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** São Paulo: Papyrus, 2007.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2003.