



Um jogo em cena¹

Alfredo Dias D'ALMEIDA²

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP

Resumo

A partir de um exercício de desconstrução do filme documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, lançado em 2007, o objetivo deste artigo é discutir a maneira pela qual os sentidos são construídos por meio dos recursos da linguagem cinematográfica, notadamente por meio da montagem. Defende-se que, independentemente de sua condição, todos, mesmo aqueles que não são atores profissionais, interpretam diante da câmera. Pretende-se, com isso, apontar como uma melhor compreensão dessa obra abre caminhos para se discutir não só o grau de objetividade e de realismo do filme documentário, como gênero, mas também a relevância desse filme específico no quadro do documentarismo contemporâneo.

Palavras-chave

Documentário (filme); *Jogo de Cena*; Eduardo Coutinho; Audiovisual de não-ficção; Narrativa cinematográfica.

As regras do jogo

Um anúncio de jornal convoca mulheres para o teste de um filme documentário. O anúncio atraiu 83 mulheres. Desse total, foram selecionadas 23, posteriormente filmadas no teatro Glauber Rocha, no Rio de Janeiro, em junho de 2006. Uma nova seleção foi realizada e um vídeo com material bruto e um outro, editado, foram enviados para algumas atrizes, com a proposta de que elas interpretassem os depoimentos da maneira que achassem melhor. Em setembro, no mesmo teatro, as atrizes foram gravadas.

Os relatos são matizados pela dor da perda de um filho, por conflitos com o marido ou com o pai, por rupturas familiares, e por outras experiências que remetem a uma busca incessante de sentido para os imponderáveis da vida. Em *Jogo de Cena*

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Integração da América Latina (Comunicação e Cultura) pela Universidade de São Paulo (Prolam/USP); pesquisador do grupo “Aruanda – Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção” (ECA/USP); professor da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP); diretor acadêmico da Faculdade do Povo (FAP-SP).

E-mail: dalmeida.alfredo@gmail.com



(2007), filme documentário de Eduardo Coutinho, tudo é narrado em duplicidade: uma vez por quem viveu a história e, outra, por uma atriz de profissão.

A partir dessa idéia aparentemente simples, Coutinho produziu, nas palavras de Jean-Claude Bernadet (2010)³, um questionamento de toda a sua obra anterior e, em última instância, pôs na berlinda o próprio estatuto de verdade do filme documentário baseado em entrevistas. De acordo com o crítico, em um dado momento do filme, 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”.

O filme também rompe com o acordo tácito existente entre o autor-cineasta e seu espectador. Por esse acordo, o espectador se compromete a aceitar como verdade tudo o que vê na tela, quer tenha sido a priori identificado como ficcional ou não. “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”, como afirmam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 80). Ou, nas palavras do crítico Rodrigo Carreiro (2008), “o que a obra de Coutinho realiza é um processo contínuo de desconstrução deste acordo tácito, ao mesclar depoimentos ‘verdadeiros’ e ‘falsos’ (assim mesmo, entre aspas) sem informar ao público a natureza de cada depoimento”. O processo vai muito além, pois

o filme permite e estimula, através de seus jogos de cena, a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos e pelas atrizes. Sofrem e simulam a dor que sentem. Promove um acesso às histórias. A história pode ser de quem a conte. Estabelece um ponto de partida, mas não pode prever o percurso, nem os resultados (VILLAÇA, 2009, p.218).

Sacudida a inércia desse contrato fiduciário entre o documentário e seu público, ao espectador resta reconstruir o sentido e estabelecer as conexões entre as histórias contadas.

O objetivo deste artigo é, a partir de um exercício de desconstrução do filme, entender como esses sentidos são construídos por meio dos recursos da linguagem cinematográfica. Não se pretende esgotar o assunto, pois as limitações de espaço não permitem uma análise mais aprofundada. Mas pretendemos buscar caminhos para uma

³ Postado em 21.01.2008.



melhor compreensão da obra e de sua relevância no quadro do documentarismo contemporâneo.

O jogo narrativo

O filme começa em silêncio. Na tela, um anúncio de jornal convocando mulheres com mais de 18 anos, moradoras do Rio de Janeiro, para participar de um teste para um filme documentário. Uma única condição: ter uma história para contar. O espectador fica sabendo o que esperar. Trata-se de um documentário, com toda a carga de “verdade” e de “realidade” que esse conceito suscita. Não se trata de ficção: as mulheres vão contar suas próprias histórias. Que histórias são essas se fica sabendo durante o primeiro depoimento.

A câmera acompanha, por trás, a primeira entrevistada, desde os bastidores até o palco do teatro. O equipamento de filmagem fica visível. Fica claro para o espectador que se trata de um filme. O cenário é simples. Um teatro vazio e duas cadeiras. A entrevistada senta-se de costas para a platéia, o entrevistador senta-se à frente dela. Daí para frente, o que se vê pouco vai variar. A câmera tem como foco os rostos das entrevistadas, registrados em planos ora mais fechados ora mais abertos. De quando em quando, a câmera acompanha a entrada em cena de outras mulheres até o momento em que se sentam para falar. A iluminação não se modifica. É uma só em todo o filme. O que importa é o conteúdo da fala. É na história contada que se concentra a atenção de quem assiste. Do entrevistador, ouve-se, muito mal, as perguntas – simples, curtas, diretas – que são dirigidas às mulheres.

A primeira delas sonhava em ser atriz de televisão. Ela, como as demais, não é identificada na tela. Embora pobre, “a embriaguez do sistema, da TV”, a levava a sonhar alto, desde a infância. Primeiro pensou em ser “paqueta”, assistente de palco do programa infantil da Xuxa. Um sonho impossível, pois as paquetas são loiras, ela é negra. Descobriu o grupo de teatro “Nós no Morro”, da favela do Vidigal. Após muita insistência, pois ela não morava na comunidade, conseguiu uma vaga. Há 10 anos é atriz. Durante a entrevista, interpreta uma cena de *Gota D’Água*, peça de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, lançada em 1975. Ela faz o papel de Joana (Medeia) na peça e reproduz a cena em que esta envenena os filhos.

Esta primeira fala e as duas seguintes dão o tom do filme. Atores sociais, aqueles que narram a partir de sua experiência de vida, e atores profissionais, aqueles que



interpretam as emoções alheias, vão contar histórias de vida e interpretar essas mesmas histórias. As fronteiras entre uma situação pessoalmente experimentada e outra, cuja fonte é um roteiro, ou seja, a linha divisória entre não-ficção e ficção, vão ser diluídas pouco a pouco. Na primeira entrevista, essa fronteira não existe. A mulher é ela mesma – é o que se acredita – e, ao mesmo tempo, é uma atriz. Nas narrativas que se sucedem, o mote da tragédia de Eurípides, tanto o da esposa repudiada que não se sujeita ao conformismo e que se modifica para enfrentá-lo, vai ressurgir, acrescido do da morte dos filhos (claro que não provocada pela mãe).

A partir da segunda entrevista, a mesma história será contada por quem a viveu e por uma atriz. Esta é uma figura bem conhecida do público: trata-se de Andréa Beltrão. Mas o artifício⁴ criado por Coutinho independe do fácil reconhecimento dessa atriz. O tema gira em torno da morte prematura de um filho, cujo nascimento foi anunciado por um sonho, e fala de como a dor da perda foi superada, algum tempo depois, por outro sonho. Após a morte do filho, o casal se separou e a mulher buscou alento no espiritismo.

Ao final dessa sequência, em que duas narrativas de uma única história se misturam, o diretor questiona a atriz sobre a sua interpretação. Ou seja, há um ponto de virada em que o truque é explicitado. A atriz reflete sobre sua própria atuação; diz que “o estoicismo real precisa de muito ensaio” e que o seu choro em cena foi espontâneo, pois a história a fez se lembrar de sua filha. Sua atuação, portanto, teve por base experiências emocionais vividas por ela própria. Seu estilo de interpretação se distingue do das duas outras atrizes – ou melhor, das duas que deixam claro sua condição de atriz ao fazerem uma análise de sua própria atuação, e que também são bastante conhecidas do público: Fernanda Torres e Marília Pêra, que aparecem mais à frente no filme. De acordo com Luiz Fernando Gallego (2007), Fernanda Torres opta por uma interpretação “mimética de identificação mais naturalista”, e Marília Pêra “atualiza a re-presentação do que já foi visto antes”, ou seja, opta pelo distanciamento, apresentando a mesma narrativa da “personagem real”, mas diversa na forma como é narrada. Vale ressaltar que, nos momentos reflexivos, as atrizes expressam sua própria emoção, por meio de lágrimas, pausas e gestos.

⁴ Evito aqui o uso do termo “dispositivo”, tão em voga nas análises da obra de Coutinho. Prefiro “artifício”, pois é do que se trata: ocorre a adoção de um determinado recurso ou processo como estratégia de filmagem, quer seja filmar em uma única locação, como em *Edifício Master* (2002), ou em um único dia, como em *Babilônia 2000* (2000).

De acordo com Andréa França (2008, p.96), há aqui uma concepção de teatro em que a cena

explora os duplos ator/personagem e demanda às atrizes que falem desta condição, do desconforto da atuação, da distância maior ou menor entre o ator e seu personagem, daquilo que une atriz/personagem indistintamente (a memória de um filho), trazendo ao filme uma dimensão reflexiva que nos permite julgar tanto a constituição da crença como a da dúvida, de dar uma pela outra, de relançá-las sem cessar.

A montagem de *Jogo de Cena* é complexa, marcada pela imprevisibilidade, e demanda recursos variados, conforme uma mesma história seja contada por quem a viveu ou pela atriz. Na primeira delas, com Andréa Beltrão, o discurso de ambas as personagens é amarrado em continuidade, havendo uma costura entre os conteúdos que são alternadamente veiculados pela segunda mulher vista em cena e pela atriz. Na primeira passagem de uma para outra, a atriz repete a mesma frase que foi dita pela entrevistada, recurso que, depois, deixa de ser utilizado. Ao final, analisa sua interpretação.

Imagina-se que essa será a estrutura de montagem do documentário: fica-se esperando que o relato da entrevistada seja entremeado pelo do da atriz, interpretando-o, e que, depois, a atriz analise seu processo de interpretação. Mas não é isso o que acontece. Junto com a montadora Jordana Berg, o diretor reordena os elementos a cada novo depoimento, acrescentado novos dados, o que faz com que o espectador se sinta participante de um jogo cujas regras são estabelecidas durante a jogada, e que, portanto, precisam ser processadas e absorvidas rapidamente, antes mesmo de serem totalmente compreendidas.

Neste jogo, até o diretor vira ator. Ao entrevistar as atrizes, ele deve repetir no momento certo as mesmas perguntas que fez para as entrevistadas.

A câmera acompanha a entrada da entrevistada seguinte. Ela se senta. Corte para seu rosto em primeiro plano. Ouve-se a voz do diretor; ele a chama de Nilza e pergunta como era sua vida. Sua história não se repete no filme. Ela se veste de maneira “ousada” e se orgulha disso; conta que era de uma família pobre e que saiu ainda jovem de Minas Gerais. Estudou pouco, não sabe escrever, só assinar o nome, mas se vira. Foi para São Paulo e acabou tendo uma relação sexual, uma “trepadinha de galo”, com um fiscal de ônibus; engravidou, mas nunca mais procurou o pai da criança; não guarda ressentimentos. Mudou-se para o Rio, onde trabalhou como babá e, depois, cuidando de



uma senhora idosa. Vive para a filha. Ao final, uma surpresa. Em close, ela muda de expressão, olha para a câmera e afirma: “Foi isso que ela disse”. O espectador atento se sobressalta. Era uma atriz interpretando uma história de outrem?

O relato seguinte amplia essa dúvida. Dessa vez, é uma atriz conhecida, Fernanda Torres, quem conta uma história de perda, uma gravidez interrompida logo no início, e sobre como saiu da “melancolia” por meio de uma cerimônia de candomblé dirigida por sua tia, para logo em seguida, já recuperada, engravidar novamente. Como o anterior, esse relato não se repete no filme. Não se fica sabendo se foi um fato vivido pela atriz ou uma interpretação.

A próxima história é mais complexa. Um reumatóloga conta sobre sua relação com o pai, judeu turco, uma figura muito forte em sua vida. Ela se apresenta pelo sobrenome, Houli, do grego, bílis. O depoimento é pleno de emoções. Trata-se de uma personagem altamente expressiva e emotiva que mescla tristeza e alegria, choro e risos. Em um dado momento, ela critica o entrevistador: “o senhor fica rindo e eu chorando [...] eu chorar e o senhor ri é que não é [normal], fica esquisito”. Diz que está lá para reatar relações com a filha, que mora em Nova York. Como as demais, é separada.

Mal ela se apresenta, há um corte para a atriz, Marília Pera. Sua interpretação difere completamente da do relato anterior: a emotividade desaparece, há um total distanciamento da maneira como a personagem que viveu a história a conta. Por meio da montagem, há uma quebra de linearidade no discurso. Agora, a atriz antecipa elementos do relato e introduz novas expressões, que não fazem parte do que seria o roteiro original. Ao contar que chora fácil, dá como exemplo o filme de animação *Procurando Nemo* (*Finding Nemo*, de Andrew Stanton, EUA, 2003), fica surpresa quando o entrevistador afirma desconhecê-lo, e diz “o senhor não gosta de coisas americanas, é meio comunista, não? Fuma?”. Logo a seguir, entra a mesma cena com a entrevistada. O comentário dela é: “O senhor tem preconceito, não é? Não gosta de americano? É, é o máximo”. Essas antecipações do relato por parte da atriz, com inclusões de palavras que não estavam no “roteiro”, idas e vindas da narrativa, vão caracterizar toda essa sequência.

Ao analisar sua interpretação da história, a atriz conta que vieram lágrimas aos olhos quando falou do rompimento com a filha. Veio-lhe à mente sua própria filha, mas evitou o choro. Segundo ela, numa situação “real”, quando “o sentimento é verdadeiro”, a pessoa tenta esconder as lágrimas; na frente de uma câmera, elas não são evitadas, “as



lágrimas são bem-vindas”. Confessa, a seguir, ter trazido um cristal japonês, um produto que os atores aplicam disfarçadamente sob os olhos para provocar lágrimas.

A sétima mulher a entrar em cena conta mais uma história familiar em que a tragédia é determinante. Coutinho inicia sua entrevista confirmando que nunca a havia encontrado em pessoa antes, que se trata do primeiro encontro entre ambos. Mas ele já a conhece, por ter assistido ao seu teste. Durante o relato, ele menciona a afirmação dela, durante o teste, de que “Deus é bom, mas fez maldade contigo”. Na verdade, Coutinho sabe muito sobre essas mulheres, pois as selecionou por meio de pré-entrevistas gravadas. Chamar a gravação de um “primeiro encontro” apenas evidencia mais um de seus artifícios: o diretor reafirma sua posição de poder – ela sabe bastante sobre o outro e o outro nada sabe sobre ele; ademais, o filme é dele – e ele não pretende subtrair a assimetria de poderes. Mas essa assimetria é compensada por uma abertura para o diálogo, pela disposição que mantém de escutar o outro, num grau bem acima do de alguém disposto a questionar ou julgar o entrevistado.

A mulher conta ter sido casada por 24 anos; foi abandonada pelo marido e seu filho foi assassinado, ao reagir a um assalto. Ela ficou prostrada por oito meses, tendo sido cuidada pela filha, até que, após sonhar com o filho, que se diz transformado em anjo, retomou sua vida. Essa mesma história será contada por outra pessoa, na última entrevista do filme. Não se saberá mais quem viveu a experiência. Essa indeterminação do vínculo entre o vivenciador e um interprete da vida alheia, nas palavras de Bernadet (2010)⁵, é um exemplo de como o discurso “se desvincula dos corpos dos falantes”, “o relato de vida passa do corpo que vivenciou ao corpo de quem interpreta”.

A próxima mulher é uma cantora de rap, que se confessa lésbica. Passou por sérias dificuldades na vida, mas ganhou força com elas para chegar aonde chegou. Usa o rap para expressar aquilo por que passou de uma forma musical, não-violenta. O diretor pede para que ela dê um exemplo. Ela canta “frio”, sem acompanhamento, um rap de sua autoria. Na letra, ela diz que, quando criança, queria ser paqueta. Vem a mente do espectador a primeira entrevista. Será que aquela era a história desta? Mais uma dúvida é levantada.

Maria de Fátima, designer de sobancelha, fala, a seguir, de sua infância. Seu pai abandonou a família por uma moça de 18 anos; o romance não deu certo e ele voltou para casa. Ela nunca mais falou com ele, até a sua morte. Foi casada duas vezes e se

⁵ Postado em 14.01.2008 e em 11.05.2010, respectivamente.



separou. O primeiro marido teve um caso com um homem, o segundo era seu psicólogo. Tem dois filhos do primeiro casamento. Sai à noite com as amigas em busca de companhia masculina.

A câmera acompanha a próxima entrevistada desde o início da escada. Ao chegar, ainda antes de se sentar, ela exclama: “Quanta gente!”. Ela se senta e há um corte para a cadeira vazia. Ouve-se novamente a mesma frase. Dessa vez, quem se senta é a atriz (Fernanda Torres). O diretor diz para a atriz que ela fez igualzinho à entrevistada. A atriz pergunta se não era assim, pois sentira uma surpresa nela. Volta para a entrevistada e a sua história. Ela diz que “contar [sua história] não é um problema, o problema é seguir uma corrente”. Coutinho indaga se fazer perguntas pode ajudar. Ela diz que não sabe, porque no teste houve perguntas e, assim mesmo, ela se “embolou”. Pergunta ao diretor: “tu achou que houve continuidade?”. Ele responde que sim.

Aqui há uma ruptura no roteiro do filme. De imediato, fica claro que a segunda é uma atriz. A seguir, nas palavras da própria entrevistada, fica-se sabendo que o diretor assistiu ao vídeo dos testes e que a conhece.

O relato é retomado pela voz da atriz. Ele se diz ser uma pessoa não-assertiva, que não sabe dar sua opinião numa discussão. Quando os pais se separaram, ela tinha 11 anos. A mãe era depressiva, e a separação ocorreu quando ela foi internada. Aos 18 anos, foi morar com o pai. Ela conta esse episódio fazendo várias pausas. Ela diz “achar engraçado”, sem explicar o quê. “Parece que estou mentindo”. Nova quebra de roteiro. Coutinho pergunta: “Você acha que está próxima demais da Aleta real ou que está mentindo por quê?”. A atriz afirma que acha impossível separar a pessoa de seu relato. Questiona sua própria interpretação. Retoma a história. Ela engravidou cedo, por um descuido com o anticoncepcional. O roteiro é quebrado mais uma vez. Após uma grande pausa, a atriz tenta voltar ao relato. Explica a origem do nome Aleta. A partir daí, o relato está dividido entre as duas mulheres. A entrevistada se casou aos 18 anos e se separou aos 20. Conta sobre o erro que cometeu com o anticoncepcional, uma “ignorância”, que não tinha dinheiro para fazer o teste de gravidez; pegou escondido, do pai. Fala da filha, da faculdade, dos sonhos e da dificuldade de conciliar tudo.

Ao final da sequência a atriz diz que não viu a gravação do teste de Aleta editada, apenas o material bruto. Explica que é mais simples interpretar uma personagem fictícia, pois o ator dá vida a ela. Com uma personagem real, “a realidade esfrega na sua cara aonde você poderia chegar e não chegou”, a linha de chegada é um

fato acabado. Quando a personagem é fictícia, o lugar a que a atriz chega está em processo. “Fazendo uma personagem que não existe, você atinge um grau de realidade, que aquela pessoa existe”. Há um corte seco para a próxima entrevistada. A montagem reforça a existência de quem vem a seguir.

Uma nova história de perda. Seu pai já morreu. Ele teve um infarto após uma briga que teve com ele, quando ela tinha 11 anos. Sentiu-se culpada e nunca mais falou com o pai até ele morrer, sete anos depois. Teve uma depressão profunda. Decidiu ser atriz. O pai apareceu em um sonho. Ela pediu-lhe desculpas. E faz isso sempre que ele aparece.

Volta a primeira atriz, André Beltrão, que faz uma relato sobre suas lembranças acerca de Alcedina, a empregada da família, composta então pela mãe e pela avó, quando foi morar no Rio de Janeiro. Tanto essa história quanto a anterior não têm duplos. A história seguinte, com um diferente personagem, repete a da mulher que se disse abandonada pelo marido e que teve o filho assassinado ao reagir a um assalto. A interpretação, agora, é mais direta e contundente.

Na última entrevista, temos o retorno da reumatóloga, com a câmera acompanhando-a desde a escada. Coutinho diz que ela pedira para voltar por que queria acrescentar alguma coisa. Ela explica que queria cantar, que seu depoimento ficara muito “barra pesada”, “trágico”. Diz que o pai costumava cantar. Ela hesita quanto ao que cantar. Escolhe “Se Essa Rua Fosse Minha”, uma clássica canção de ninar. A partir do meio da canção, uma voz over, da atriz, acompanha, repetindo os versos.

Na última cena, o palco, com as duas cadeiras, é mostrado por alguns instantes, em silêncio, a partir da platéia.

Fim do jogo?

O que importa em *Jogo de Cena* é menos o conteúdo do que é dito e mais a forma como é dito. Há um eixo narrativo que perpassa todo o filme, o da tragédia familiar, o drama por excelência, que faz com que, ao final, reste a sensação de que se ouviu uma só história, que passa a independe da personagem.

A pesquisadora e professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2009, p.140), corrobora essa cisão entre personagem e história:

Se a presunção de veracidade no documentário de entrevista está ligada 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 distorções o real, *Jogo de Cena* abala esta presunção ao desatrelar experiência e voz, deixando o espectador entregue à dúvida quanto ao que seria relato de memória e o que seria representação da história alheia. Como se vê, a ideia de uma ancoragem na presença daquele que testemunha, daquele que rememora a experiência vivida, contra a vertigem das mediações, pode não resistir a outra vertigem – aquela provocada pela voz que assume o discurso do outro como se fosse seu, ou que deixa emergir os outros que também a constituem, abalando os lugares fixos, operando descentramentos próprios do discurso ficcional.

Se a história passa a independer da personagem, onde se situa em jogo em *Jogo de Cena*? Situa-se nas interpretações de uma verdade construída, nos sentimentos e nas sensações, nas visões de mundo diferentes e singulares. As interpretações caracterizam-se pelo fato de não se quererem objetivas, positivas e fechadas em si mesmo. Mas a quem as interpretações se dirigem?

À câmera, que faz as vezes de público. A imagem, a fala, os gestos, tudo passará sob o crivo do olhar público. O entrevistado sabe disso e orientará sua ação de acordo com essa premissa, assumindo também um papel. O entrevistado vai expondo aquilo que, consciente ou inconscientemente, julga ser mais importante e interessante para quem vai vê-lo ou ouvi-lo. Ou seja, o entrevistado se assume como personagem e interpreta a si mesmo.

As pessoas/personagens são complexas, contraditórias, e é nessa complexidade que vai residir a força de cada um. A personagem, aqui, diferentemente da da dramaturgia clássica⁶, é construída, segundo Xavier, pela “sua própria narração em relação ao seu passado, ela se constrói narrando a própria história e ela se constrói na atitude que ela tem diante de câmera e entrevistador” (ISMAIL XAVIER E JEAN-CLAUDE BERNARDET, 2003). É o actante que vemos em cena.

Nesse documentário, as entrevistas se configuram como o espaço do drama por excelência. É na imprevisibilidade de um drama sem roteiro prévio que falas fragmentadas, silêncios expressivos, sensações e sentimentos discordantes, avaliações disparatadas e gestos nervosos geram o sentido. Não são propriamente as pessoas que aparecem na tela, mas as personagens criadas e delineadas pelo e no encontro com o cineasta, em presença da câmera. Em *Jogo de Cena*, são as histórias, as construções da memória, mais que as personagens, que se sobressaem na tela.

⁶ Na dramaturgia clássica, as personagens são definidas pelos conflitos de vontades, interesses e situações, resolvidos no plano da ação.



A memória é sempre transformada e recriada; e a forma como isso se dá, tanto por quem vivenciou a história quanto por quem a interpreta – quem a vivencia também interpreta, só que a si mesmo – é o cerne do filme. Ou seja, no filme, todos, atrizes e não-atrizes, estão interpretando, em diferentes graus⁷.

Por se tratar de um filme, a recriação da memória vai mais além, pois o resultado final são as histórias editadas por uma terceira pessoa, o autor-cineasta.

As entrevistas ganham um ar de terapia analítica. O entrevistador também atua, mas fala pouco: apenas direciona, ou redireciona, a narrativa da entrevistada com algumas perguntas. Esse recurso reforça o peso do conteúdo discursivo do filme por sobre os demais elementos da linguagem audiovisual: planos, movimentos de câmera, cenário. Fica a montagem.

Mais do que ficção ou não-ficção, *Jogo de Cena* é cinema, e um bom cinema, que utiliza os recursos da linguagem e da estética audiovisual para instigar a reflexão. Uma reflexão sobre o grau de objetividade, de realismo no gênero documentário. E uma reflexão sobre a transparência do documentário: o que ele mostra é uma realidade, mas quanta intermediação e re-elaboração há na forma como essa realidade é apresentada? Afinal, não são apenas atrizes de profissão que interpretam suas narrativas. Qualquer narrativa tem um contrato fiduciário entre o enunciador e o enunciatário, e o enunciador (seja ator, diretor ou “pessoa comum”) pretende convencer seu enunciatário de alguma coisa. Por vezes, de que o que está contando é verdadeiro, seja no plano dos fatos, seja no plano dos sentimentos que a narrativa move.

Referências bibliográficas

BALTAR, Mariana. A performance da cena negociada. **Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom**, São Paulo, v.1, n.2, p.163-178, ago./dez. 2008, p. 163-178. Disponível em: <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/NAU/article/view/5349>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

BERNADET, Jean Claude. **Jean-Claude Bernadet – Blog**. Disponível em: <<http://jcbernardet.blog.uol.com.br>>. Acesso em: 26 maio 2010.

CARREIRO, Rodrigo. **Jogo de Cena**. Cine Repórter, 2008. Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/dvd/jogo-de-cena/>>. Acesso em: 18 maio 2010.

FRANÇA, Andréa. O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. **Famecos**. Revista do Programa de Pós-graduação da PUC-RS, vol. 2, n. 36, agosto de 2008.

⁷ Sobre a questão da performance em *Jogo de Cena*, ver Baltar (2008)



GALLEGO, Luiz Fernando. **Ficções verdadeiras**. Disponível em:
<http://criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=1411>. Acesso em: 18 maio 2010.

LINS, Consuelo; Mesquita, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

VILLAÇA, Hilda. Narrativa e resiliência em documentário. **Doc On-line**, n. 6, agosto 2009. Disponível em: < http://www.doc.ubi.pt/06/analise_hilda_vilaca.pdf >. Acesso em: 20 nov. 2009.