



Cenas em Jogo: a exacerbação da ambiguidade
Scenes at stake: the exacerbation of ambiguity

Renato Tardivo¹

¹Psicanalista e escritor. Mestre e doutor em Psicologia Social (USP), trabalha na interface do cinema e da literatura com a Psicologia. E-mail: rctardivo@uol.com.br

Resumo: o filme *Jogo de cena* (2007) habita a linha tênue entre ficção e não ficção e inaugura novas possibilidades contidas na linguagem documentário. Assim, o filme propõe uma discussão sobre a sua própria linguagem. Este artigo apresenta uma leitura de *Jogo de cena* e discute a oposição entre documentário e ficção, atentando-se para a presença do *unheimlich* descrito por Freud (1919/2010) e traduzido como aquilo que é estranho, não familiar, inquietante. Ainda reflete, a partir do documentário, a qualidade dos vínculos banalizados que estabelecemos na contemporaneidade – o trânsito banalizado do real ao artifício. *Jogo de cena* inverte esse trânsito, de modo a convocar o espectador a se implicar nas relações que estabelece. Desse modo, se podemos considerar toda ficção é um documentário, analogamente, todo documentário é uma ficção, pois as possibilidades de apreensão do real são um mistério. **Palavras-chave:** *Jogo de cena*; *unheimlich*; fenomenologia.

Abstract: The movie *Jogo de cena* (2007), by Eduardo Coutinho, inhabits the fine line between fiction and non-fiction and opens new possibilities contained in the documentary language. Thus, the film proposes a discussion about their own language. This article presents a lecture of the movie and discusses the opposition between documentary and fiction, paying attention to the presence of the *unheimlich*. It reflects too from the documentary the quality of the relationships we have set in contemporary times – the traffic trivialized from reality to artifice. *Jogo de cena* reverses this traffic in order to call the viewers to be involved with the relations shown and built in the movie. Thus, if all fiction is a documentary, every documentary is a fiction too, because the real seizure possibilities are always a mystery. **Key words:** *Jogo de cena*; *uncanny*; phenomenology.

*Só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita,
antes, todo o existente, pelo simples fato de existir.*
(Eduardo Coutinho)

Segundo Bill Nichols, “todo filme é um documentário”, pois, “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2012, p. 26). Mas o autor reconhece as especificidades de dois tipos de filmes: os “documentários de satisfação de desejos”, isto é, os filmes de ficção, e os “documentários de representação social” – aqueles que “normalmente chamamos de não ficção” (NICHOLS, 2012, p. 26).

Jogo de cena (2007), filme dirigido por Eduardo Coutinho, problematiza a oposição entre ficção e não ficção. Tudo começa com um anúncio (“real”) de jornal reproduzido no filme com os dizeres: “CONVITE. *Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos*” – e seguem-se os telefones, horários e data a partir da qual as chamadas seriam recebidas.

Na sequência, acompanhamos a entrada de uma mulher no palco de um teatro, o *set* de filmagem do filme. Sentado no palco de frente para a plateia vazia, que se torna cenário de fundo do local onde as entrevistadas se sentam (também no palco), o diretor, fora de quadro, conduz a entrevista. A moça começa a contar parte de sua história de vida. Depois, uma nova história é contada/vivida por mais uma mulher. No meio desse depoimento, entra em cena outra pessoa, contando/vivendo a mesma história. Ao poucos, percebe-se que ora as entrevistadas se tratam de atrizes conhecidas, ora de atrizes menos conhecidas; às vezes se tratam de pessoas anônimas.

Se *Jogo de cena* incide sobre a relação entre entrevistador e entrevistado, de modo a interpelar o espectador, e se, ainda de acordo com Nichols, os “documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos” (NICHOLS, 2012, p. 27), podemos dizer inicialmente que *Jogo de cena* é um filme de não ficção, ou, como normalmente chamamos os filmes de não ficção (NICHOLS, 2012), documentário.

Mas, ao habitar a linha tênue entre ficção e não ficção, Coutinho inaugura novas possibilidades contidas no documentário e propõe uma reflexão sobre a sua própria linguagem. A seguir, pretendemos explorar aspectos dessa discussão.

Atrizes que fazem o papel de atrizes

A primeira história do filme é relatada por uma mulher que “sempre quis ser atriz”. Seu sonho era ser paqueta do programa de televisão Show da Xuxa. Uma de suas primeiras falas é: “Como é que eu, negra, sem estrutura nenhuma, vou entrar numa de ser atriz?”. Ela se emociona ao dizer que no grupo de teatro Nós do Morro² aprendeu “a ser gente, [...] a ser mulher, [...] a ler um texto, a interpretar... A interpretar”. Coutinho pergunta que papel ela está fazendo atualmente. A resposta é Joana, da peça *Gota d'água*³. Sua personagem é inspirada na Medeia, de Eurípedes, que mata os filhos e em seguida se suicida. Coutinho pede que ela encene os eventos finais da peça. Sentada, a atriz interpreta o texto em que dá de comer aos filhos um bolo envenenado.

O segundo depoimento é marcante justamente devido à morte do filho da mulher que conta a história. Vitor, seu filho, faleceu com algumas horas de vida em virtude de complicações no parto. O depoimento atravessa alguns eventos, entre eles a relação da entrevistada com a sua primeira filha (nascida quando a moça era muito jovem) e com o pai de Vitor, de quem a entrevistada conta ter se separado uma semana depois de o menino nascer/morrer. A moça também destaca sonhos que teve: um no qual dizia ter consentido com a vinda do filho, e outro, tido na mesma noite em que o bebê morrera, a partir do qual afirma ter compreendido que foi melhor o menino “desencarnar” do que possivelmente sofrer caso ele sobrevivesse com sequelas. O núcleo da história, contudo, incide sobre a morte do filho. A entrevistada parece se constituir, *existir*, enquanto a mãe do Vitor, a mãe do menino morto.

É a partir desse depoimento que o jogo-filme apresenta as suas regras. Após a entrevistada em questão dizer “saí do foco do casamento” ao se referir ao motivo do fim de seu primeiro relacionamento, há um corte para Andréa Beltrão, atriz conhecida do grande público brasileiro e do presumível público da obra, que pronuncia essa mesma frase e leva o depoimento adiante, como se fosse a outra mu-

²“O [grupo teatral] Nós do Morro foi fundado em 1986, com o objetivo de criar acesso à arte e à cultura para as crianças, jovens e adultos do Morro do Vidigal [no Rio de Janeiro]. Hoje, o projeto se consolidou e oferece cursos de formação nas áreas de teatro (atores e técnicos) e cinema (roteiristas, diretores e técnicos), abrindo e ampliando os horizontes para um sem-número de crianças, jovens e adultos moradores, ou não, do Vidigal.” Fonte: www.nosdomorro.com.br.

³ “Em 1975, Chico [Buarque] escreveu com Paulo Pontes a peça *Gota d'água*, a partir de um projeto de Oduvaldo Viana Filho, que já havia feito uma adaptação de *Medeia*, de Eurípedes, para a televisão. A tragédia urbana, em forma de poema com mais de quatro mil versos, tem como pano de fundo as agruras sofridas pelos moradores de um conjunto habitacional, a Vila do Meio-dia, e, no centro, a relação entre Joana e Jasão, um compositor popular cooptado pelo poderoso empresário Creonte. Jasão termina por largar Joana e os dois filhos para casar-se com Alma, a filha do empresário. A primeira montagem teve Bibi Ferreira no papel de Joana e a direção de Gianni Ratto.” Fonte: www.chicobuarque.com.br.

lher. Durante o filme, esse recurso é usado mais de uma vez, levando, inclusive, a uma sequência metalinguística na qual Coutinho conversa com Andréa Beltrão sobre a experiência de ter interpretado a história de uma personagem “real”.

Ao revelar que se constitui de histórias contadas por mulheres – que as viveram – e por atrizes – que as representam, vivem as histórias apenas no filme –, o documentário deixa mais questões do que esclarece coisas. Lembremo-nos do primeiro depoimento, o da atriz do grupo teatral Nós do Morro. Ao longo de sua fala, não há transições para outra mulher, como ocorre na segunda história contada. Naquele caso, então, a entrevistada tanto pode ser uma atriz falando de si mesma, como alguém que, além de interpretar a Joana de *Gota d'água*, interpreta a atriz do Nós do Morro: uma atriz que faz o papel de atriz.

Esse tipo de dúvida permanece nas duas histórias seguintes.

Na primeira delas, uma mulher (desconhecida do público brasileiro e do presumível público da obra) conta uma história cômica. Ela chega a São Paulo sem conhecer nada da cidade e nem ninguém. Acaba engravidando após ter uma relação sexual em “plena Praça da Sé”. Há certo exagero em sua forma de contar, potencializado pela boca grande e o contraste dos lábios, de um vermelho forte, com sua pele negra. Seu rosto é muito expressivo. Ficção ou realidade? Sua última frase, desconectada do que acabara de contar, é: “Foi isso que ela disse”. Há, portanto, apenas nesse momento e de forma muito sutil, a saída da personagem e a inesperada indicação de que se trata de uma atriz.

A atriz Fernanda Torres é quem conta a próxima história. Nesse caso, como ocorrera com Andréa Beltrão, Fernanda Torres estaria representando o texto de outra mulher? Talvez. Trata-se de uma mulher que “queria muito ter filho”, engravidou e perdeu o bebê. Com medo de não conseguir engravidar outra vez, entrou em um quadro de tristeza profunda, uma “melancolia”. Foi então ao terreiro de candomblé de sua tia e viveu uma experiência transformadora: após passar a noite em uma camarinha dormindo na companhia de ratos, deparou-se com uma pomba numa gaiola. A tia apareceu “toda vestida de branco, linda”, e disse: “Pois é, Nanda, aquilo é a morte. É dali que você tem que sair”. Elas foram para o lado de fora. Temerosa de que precisassem sacrificar o animal, ela perguntou se a tia mataria a pomba, recebendo como resposta: “Eu? Essa pomba é você. Eu vou é te soltar!”. Após a pomba ser solta, ela pode entender que o “candomblé era Freud na prática [...] ela [a tia] curou a minha melancolia, ela curou a minha morbidez [...] ela deu nome a tudo: a camarinha era a morte, a pomba era eu”. Fernanda Torres encerra o depoimento emocionada, dizendo ter engravidado logo depois e ser muito feliz por ter ido ao terreiro da tia, que

não tardaria a morrer.

Portanto, no depoimento de Fernanda Torres fica, se não explicitado, ao menos sugerido que ela está contando uma história de sua própria vida – por ora, sobretudo, porque a personagem chama-se Nanda e também porque, mais à frente, em sequência que ainda acompanharemos, Fernanda Torres revela o desconcerto ao interpretar outra história, dessa vez representando, uma vez que isso será explicitado na conversa com o diretor.

O que temos por enquanto é que, nos dois últimos depoimentos, uma atriz desconhecida se passa por outra mulher e uma atriz conhecida se passa por si mesma

O encontro da outra em si

Ao relatar a história do terreiro, Fernanda Torres menciona Sigmund Freud, o criador da psicanálise, e ela o faz ao associar a “cura” com o fato de sua tia dar nomes às coisas: “a camarinha era a morte, a pomba era eu”. Sem adentrar no rigor da referência feita pela atriz, a associação parece motivada pelas ligações entre afeto e representação que sua tia a auxiliou a empreender. A analogia é sugestiva, uma vez que a temática de *Jogo de cena* é justamente a da representação, incluídos aí os afetos que a acompanham.

Ainda nessa direção, na faixa incluída nos extras do DVD de *Jogo de cena* comentada por Coutinho, João Moreira Salles e Carlos Alberto Mattos, mencionou-se o “caráter analítico” que a experiência de relatar as histórias representou para as mulheres. Diante do diretor e da câmera, rememorando ou atuando, as mulheres estão o tempo todo dando nomes às coisas, isto é, trazendo à cena os afetos ligados ao vivido. Conquanto não enderecem o discurso à escuta de um analista, especificidade da maior importância e sobre a qual discorrerei mais à frente, em praticamente todas as histórias há uma dose considerável de sofrimento e são recorrentes os relatos de sonhos, situações de nascimento e morte, gravidezes, separações, dramas familiares.

Sarita⁴, que fez o próximo relato, traz o sofrimento no próprio nome. Ela conta que o seu sobrenome significa “bile preta” em grego vernacular. Coutinho

⁴Como ocorrerá em outras ocasiões a respeito dos nomes das depoentes, só sabemos que ela se chama Sarita porque Eduardo Coutinho, como em outros depoimentos, diz o nome da entrevistada ao cumprimentá-la. Sintomaticamente, os nomes das entrevistadas não são creditados durante o filme, como é comum nos documentários.

pergunta se grego vernacular quer dizer alguma coisa, o que a desconcerta⁵. Vestida de preto (bile preta), ela faz o tipo escrachado: ri e chora, facilmente, por exemplo. Não parece se tratar de uma mulher leve; pelo contrário, quanto mais Sarita se abre, mais tomamos contato com sua mágoa. A esse propósito, se há alguma comicidade no fato de ela se comover com o filme *Procurando Nemo* (2003), animação voltada ao público infantil na qual um peixinho, ao desobedecer o pai, acaba preso em um aquário do outro lado do mundo com relação ao seu local de origem, é perceptível e tocante a tristeza que a acomete em virtude de também ela, em simetria ao que ocorre em *Procurando Nemo*, estar separada da filha, que vive nos EUA e com quem mantém uma relação ambivalente e traumática.

Sua participação no documentário está diretamente associada à *procura* de se reconciliar com a filha. Como no segundo depoimento (em que Andréa Beltrão interpreta a história), aos planos da mulher “real” Sarita, intercalam-se tomadas da atriz Marília Pêra. Chama a atenção, na representação de Marília Pêra, certo rigor técnico. Com efeito, em vez do estilo explosivo de Sarita, a atriz opta por fazer uma mulher sóbria, “para dentro”, opção que ela mesma reconhece na conversa com o diretor, ao fim do depoimento.

A história seguinte, uma das mais tristes do filme, é sobre o homicídio do filho da entrevistada. Não há interrupções, de modo que tampouco há indicações explícitas sobre se tratar ou não de uma atriz interpretando uma história; somos levados a crer que não, tamanha a sua dor e simplicidade ao relatar a tragédia. Quando o depoimento termina, retorna a história da atriz do grupo de teatro Nós do Morro (a primeira do filme), agora contada por outra mulher, cerca de uma hora após o início do filme. Como não se trata de atrizes conhecidas, o espectador fica sem saber qual delas está interpretando e qual é a “verdadeira”.

Em seguida, outra mulher, Maria de Fátima, fala de traumas com o pai, com o ex-marido, mas o relato é cômico e leve. Por exemplo, após passar um bom tempo sem ter relações sexuais, foi o próprio psicólogo que, “em vias de fato,” a curou, tirando-a da “quarentena”.

A próxima entrevista é um momento-chave do filme. Primeiro, o plano-seqüência de uma moça subindo a escada que leva ao palco. Um tanto apreensiva, ela faz comentários enquanto caminha, como “isso não acaba nunca...”, e ao chegar diz: “Quanta gente!”. Há um corte para um plano frontal dela, da perspectiva de

⁵Além do humor, esse tipo de intervenção inesperada que o diretor utiliza algumas vezes no filme contribui para a “confusão” que o documentário procura causar.

Coutinho. Eles começam a conversar; a mulher refere-se à dificuldade em dar prosseguimento às histórias. Ato contínuo, há uma tomada da atriz Fernanda Torres, que ao se sentar diante do diretor comenta: “Quanta gente!”. Coutinho a cumprimenta pelo nome, “Nanda”, e aponta o fato de ela ter feito “igualzinho” a moça, gesto que a desconcerta e a tira da personagem. Diferentemente das outras sequências, aqui, a conversa metalinguística entre diretor e atriz ocorre no início. Novo plano da moça, Aleta, que começa a contar a história. Novo corte para Fernanda Torres, fazendo o papel de Aleta. Ocorre que no meio de uma frase a atriz sai do texto e diz: “Que doido, cara, muito doido”. Ela para, respira, se concentra e retoma o depoimento. Fernanda Torres está muito bem no papel – os gestos, as expressões, a própria fala. Ela parece realmente possuída por Aleta.

Contudo, mais à frente, a atriz se desconcerta outra vez. Pedê água, sugere começar de novo, fala para Coutinho: “Nossa, parece que eu estou mentindo para você”. Acrescenta que, quando passava o texto em casa, não tinha essa sensação; mas, diante do diretor, é como se a fala viesse antes da memória que tinha da personagem, circunstância que a incomoda porque “eu não separo ela do que ela diz, entende?”. Mas não se trata de mimetismo, explica; ela se refere à complexidade de Aleta, que diz coisas terríveis sorrindo. O diretor acrescenta: “Mas é um sorriso nervoso”, ao que Fernanda Torres responde não se tratar só disso – “É algo da essência dela” – e que buscar conectar-se com essa essência ajudou-a a aproximar-se da personagem. E o jogo prossegue.

Mas pensemos com mais vagar essa sequência. A história de Aleta é repleta de dificuldades: a doença da mãe, uma gravidez precoce, a filha enquanto um fator limitante para os seus sonhos (uma viagem a Machu Picchu, por exemplo), a coragem (ou mesmo a “falta de vergonha”) para encarar, diante de si mesma e da câmera, essas questões – talvez seja essa a essência (dizer coisas terríveis sorrindo) a que se refere Fernanda Torres. A atriz, quando foi filmar, entra no *set* com a mesma espontaneidade de Aleta. É provável que o comentário inicial de Eduardo Coutinho, ao explicitar a sua interpretação e cumprimentá-la pelo nome (tirando-a da personagem), tenha sido disparado pela estranheza que ele experimentou enquanto espectador. Não sabemos se, não fosse essa intervenção inicial, Fernanda Torres viveria o desconforto que se seguiu. De qualquer forma, diante de uma testemunha, o embaraço de se passar por outra pessoa, tendo se aproximado dela tão intensamente, foi tamanho que chegou a paralisá-la.

Vejamos. Ao interpretar Aleta para Coutinho, Fernanda Torres diz “que doido”, “que engraçado”, “que vergonha”, “parece que eu estou mentindo para você”

– falas que apontam para o sentimento de desconcerto por ser *pega no flagra*, ser *revelada*. De algum modo, o trabalho do ator o coloca diante do ridículo. Se, na rotina, pré-fixamos padrões de comportamento de modo a nos proteger – de nós mesmos e dos outros – de aspectos sombrios de nossa personalidade, para fazer bem o papel de um outro – entendendo por “fazer bem” não apenas mimetizar, mas encontrar a personagem em si – o ator tem de se despir dessas proteções. Só assim, correndo riscos, ele poderá se comunicar *verdadeiramente* com a personagem.

No caso de *Jogo de cena*, o embaraço se potencializa, uma vez que se trata de um “jogo de faz de conta” no qual, todavia, as personagens são reais, e, como diz Fernanda Torres: “A realidade [se] esfrega na sua cara”. Nessa medida, o desconcerto – que paralisa a atriz, mas é também emblema de uma interpretação fascinante – é disparado pelo tema do duplo, ou seja, Fernanda Torres é testemunhada (pelo diretor, pela câmera) passando-se por Aleta. Ou ainda: no encontro com o olhar do outro, Fernanda Torres surpreende-se encontrando Aleta em si. Descoberta tão estranha quanto familiar, podemos dizer em companhia de Freud; “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 1919/2010, p. 331).

No ensaio *O inquietante*⁶, Freud (1919/2010) vale-se dos vocábulos *unheimlich* (estranho, não familiar, inquietante) e *heimlich* (“doméstico, autóctone, familiar”) (FREUD, 1919/2010, p. 331), segundo o tradutor P. C. de Souza) para afirmar que o inquietante é aquilo que deveria permanecer oculto, isto é, sob o efeito da repressão, mas foi revelado, veio à tona (o prefixo “un” seria a marca da repressão). Trata-se “do efeito inquietante do retorno do mesmo”, o retorno do recalcado, algo que remonta “à vida psíquica infantil” (FREUD, 1919/2010, p. 356) e que, nesse sentido, é inquietante conquanto se corresponda àquilo que temos de mais íntimo, fundante, revelador.

É este *retorno do mesmo* que faz Freud, chamar a atenção para o tema do *duplo* ao comentar a literatura de E. T. A. Hoffmann. *O duplo* já está contido nos significados de *heimlich* e *unheimlich*: “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto; *unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 1919/2010, p. 340). Nessa direção, tanto o estranhamento como a familiaridade contidos na Aleta e percebidos por Fernanda Torres parecem se corresponder com o inquietante de

⁶A palavra alemã *unheimlich*, cujas traduções para o português serão sempre insuficientes, ficou mais conhecida no Brasil como “estranho”. Paulo César de Souza, responsável pela tradução da edição consultada, opta por “inquietante”.

que fala Freud (1919/2010). Aliás, “Aleta” é, em si mesmo, um nome não familiar, estranho, e curiosamente é quase um palíndromo, não fosse a troca do “l” pelo “t”. Ou seja, Aleta traz o tema do duplo e sua inquietação decorrente no próprio nome. E é ainda mais contundente, conforme a própria diz a Coutinho, que “Aleta” vem do grego *Alétheia*, que significa verdade, no sentido do desvelamento, isto é, aquela que revela.⁷

Talvez valha a pena retomar agora a interpretação de Marília Pêra para Sarita, e do nosso ponto de vista é notória a diferença entre esta e a execução de Fernanda Torres. Não que Marília Pêra tenha realizado um trabalho ruim; ocorre que sua atuação técnica resulta límpida, sóbria – e Sarita não é uma personagem sóbria. Na conversa com Eduardo Coutinho, inclusive, Marília Pêra revela defensivamente que havia trazido cristal japonês caso o diretor fizesse questão de que, como Sarita, ela chorasse.⁸

Em outra direção, sem esse apego à técnica e entregue ao abismo de Aleta, Fernanda Torres traz para o cerne da interpretação a própria temática do filme. E, se é tocante a história que “Nanda” contou – o encontro com a tia, que, ao dar nome às coisas, foi organizador e a curou da depressão –, a interpretação posterior de Fernanda Torres é tocante porque desconcerta Eduardo Coutinho, desconcerta a si mesma e desconcerta o espectador. O inquietante toma conta de todo o teatro.

Compaixão pela dor da outra

Enquanto Fernanda Torres conversa com Eduardo Coutinho sobre as especificidades de fazer uma personagem com base em uma história “real”, há um corte abrupto para o rosto de uma jovem. Essa transição marca o fim da participação de Fernanda Torres no filme.

⁷Em texto sobre o olhar no documentário, de 1992, muito antes de realizar *Jogo de cena*, portanto, escreveu Coutinho: “As palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitações, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas dos discursos. E gestos, franzir os lábios, de sobranceiras, olhares, respirações, mexer de ombros etc. Nesse universo, o que não conhece a língua só pode sobreviver se, ao invés de contornar esses problemas, tematizá-los e fazer da diferença um trunfo, da estranheza um método de conhecimento. O resto é folclore” (COUTINHO, 2013a, p. 18-19).

⁸Uma outra via para interpretar o gesto de Marília Pêra é apresentada em ensaio de Ismail Xavier: “Marília, no momento de sua conversa com Coutinho, na pausa para reflexão, não a critica, e deixa claro que, embora também tenha sentido, ao interpretar, a força da memória afetiva e a sua própria condição de mãe como parte do jogo, se conteve. A seu ver, quem vive uma emoção em situações da vida mesma tenta evitar o choro diante dos outros, por pudor. O ator melodramático, não. Quer exibi-lo. E ela acrescenta ironicamente, que, se o cineasta tivesse pedido a ela que chorasse, tinha consigo o recurso do cristal japonês” (XAVIER, 2013, p. 616).

A expressão silenciosa e congelada da jovem se opõe ao ritmo da conversa anterior entre diretor e atriz. Chamam a atenção a atmosfera diferenciada do tempo durante esta entrevista e também o olhar enigmático da moça. Pertencente a esse “outro tempo”, seu depoimento é curto, embora não seja essa a impressão que provoque. Em sua infância, teve uma briga com o pai. No mesmo dia, ele foi internado após sofrer um infarto. Desde então, considerando-se culpada pelo ocorrido, a menina nunca voltou a falar com ele – mesmo morando na mesma casa – até a sua morte, cerca de quatro anos antes da filmagem. “Deixei de gostar do meu pai.” E chegou um dia, diz a moça, em que o pai também desistiu dela.

Hoje se diz arrependida. Sempre que sonha com o pai, “aproveita” para pedir desculpas. Relata que, depois de morto, ele apareceu no quarto dela e a desculpou. Além disso, diz que o pai sempre quis que ela fosse médica, mas nunca se considerou com vocação para a carreira e também se sente culpada pela frustração que causou ao pai. Decidiu ser atriz, porque considera que “leva jeito”. Seu depoimento não é duplicado. O filme não explicita se trata-se de uma atriz contando uma história da própria vida, ou se ela estaria interpretando de forma direta. Seja como for, é digna de nota essa capacidade que ela possui de “parar o tempo”; em alguns momentos, ficamos com a sensação de que a fita é pausada. E ela não teria congelado o vínculo com o pai, presa pela culpa?

Depoimento curto e alegre é o próximo: Andréa Beltrão volta para supostamente contar uma história da própria vida. Alcedina era a mulher que cuidava dela na infância, e até hoje ela sente falta do seu cheiro. Alcedina era “uma pretona, forte, que ria muito [...] era a minha maior felicidade fazê-la rir”, diz a atriz. Após essa frase de Andréa Beltrão, há o corte para uma mulher, de branco, subindo as escadas escuras em direção à luz do palco. As marcas da dor em seu rosto, cujos olhos já estão marejados, contrastam com a expressão nostálgica, mas alegre, de Andréa Beltrão.

À medida que a mulher começa o relato, o espectador vai ficando com a impressão de já tê-lo ouvido e não tarda a localizar: é a história da mulher cujo filho é assassinado em um assalto. A união em que viviam – a mulher, a filha e o filho – e o despedaçamento causado pela morte do rapaz fazem desta, como eu já havia apontado, uma das histórias mais tristes do filme. Conquanto ambas as mulheres não sejam conhecidas do grande público brasileiro, tão logo o espectador se apercebe do *retorno do mesmo*, ficam as questões: *qual é a atriz? Qual viveu de fato a tragédia?* Pouco a pouco, diante da dor da mulher que conta a história na segunda vez, o espectador pode supor que se equivocara antes: provavelmente é esta, a que aparece nesse momento do filme, quem perdeu o filho. O jogo prega mais uma de suas peças.

Ao descobrir agora que possivelmente estávamos enganados, o efeito inquietante tem lugar – por meio do “retorno radical à realidade”. Analogamente, o retorno ora empreendido evidencia a excelente interpretação da atriz no momento anterior.

Mas resta ainda outra pergunta: se o filme não responde literalmente qual das mulheres é a atriz, como ter certeza de que a mulher “real” é a da segunda sequência? E, de fato, não há confirmação objetiva para isso, senão a infalível compaixão pela dor do outro, disparada, do nosso ponto de vista, pelo que Ismail Xavier (2013) considera o “ponto essencial” nesses casos em que não se explicita quem de fato viveu a experiência narrada, a saber, “a incerteza e o que esta traz de material para reflexão” (XAVIER, 2013, p. 620).⁹

Invisível virado do avesso

Após a sequência comentada acima, há um plano da cadeira na que as entrevistadas se sentam, no qual se filma o móvel vazio. Alguém vestida de preto entra em quadro e se senta. É Sarita, mulher de personalidade forte cuja interpretação foi feita por Marília Pêra. Coutinho se dirige a ela (e ao espectador) afirmando que, de todas as mulheres que foram até lá, apenas ela pediu para voltar. Sarita responde que, desta vez, queria cantar, pois o depoimento anterior ficou “muito trágico”, “pesado”.

O retorno de Sarita é sugestivo: seu intuito é reparar o caráter trágico do depoimento anterior. Enquanto fala dos pais e pensa com Coutinho que música irá cantar, ela fica em dúvida entre algo do “presente” e do “passado”. O diretor, em mais uma intervenção surpreendente, diz: “Passado e presente... é tudo a mesma coisa”. Sarita não concorda, mas é justamente ao discordar que toma coragem para, com a voz embargada, cantar a canção com que o pai a ninava, e ela ninava a filha: “Se essa rua, se essa rua fosse minha...”.

Sarita cai na própria armadilha. Se o objetivo com o retorno era tornar sua participação “mais leve”, ela não obteve êxito. Não exatamente. Uma vez mais ela se vê às voltas com questões as quais, segundo a própria, fizeram com que seu primeiro depoimento resultasse trágico.

⁹Na faixa comentada nos extras do DVD de *Jogo de cena*, há esta confirmação; no entanto, no filme, não há explicitações nesse sentido. Ainda a esse propósito, Ismail Xavier (2013) afirma que ambas as performances “são convincentes e dotadas do mesmo ‘efeito de autenticidade’ de quem narra a sua experiência” (XAVIER, 2013, p. 619). Do nosso ponto de vista, embora reconheça o efeito de autenticidade presente também no primeiro relato, tanto nessa situação quanto nas histórias vividas/contadas por Andréa Beltrão e Fernanda Torres, fica sugerido, ainda que a partir da incerteza, ou graças a ela, trata-se da história de uma outra ou da própria história rememorada.

Vale mencionar a esse respeito uma observação fundamental de Freud, em *El delirio y los sueños em la 'Gradiva' de W. Jensen* (1907/2007), a saber, a de que o analista trabalha com a ausência de satisfação dos impulsos do paciente, pois, se os satisfizesse, em vez de possibilitar elaboração, a análise apenas reforçaria o sintoma. *Jogo de cena* não é a análise das depoentes, mas, diante do caráter analítico que as entrevistas possuem para elas, Coutinho não procura aplacar sua dor e tampouco facilitar o trabalho das atrizes. Em vez disso, sua postura contribui para que as mulheres, em algum estado de tensão, revelem-se – a si mesmas, inclusive – ainda que isso implique sofrimento. Talvez decorra daí o retorno do estranho, do inquietante. O diretor lhes empresta a escuta e a câmera, oferece-lhes o palco do teatro, possibilita-lhes vivenciar no próprio corpo a confusão entre viver e atuar: “Eu sou um ator”, o próprio admite, explicando que precisa interpretar para conseguir bons depoimentos.¹⁰ Quer dizer, não se trata apenas de ligar a câmera diante de uma personagem acabada: a personagem se constrói *na relação com* o documentarista.

De volta à Sarita, podemos questionar: ela tencionava mesmo abrandar o depoimento anterior? Ou, por trás dessa vontade de tornar sua participação mais leve, haveria o desejo de retomar aquelas questões e encaminhá-las de forma mais satisfatória? Sugestivamente, Sarita retorna a uma canção mítica – fundante de sua história. E, se o caráter trágico permanece, ela encontra pela via da canção uma forma criativa de reviver o sofrimento e lidar com o retorno do recalçado.

Retomemos uma discussão. Vimos nas duas participações de Fernanda Torres ênfases aparentemente opostas atribuídas à palavra: ao rememorar a experiência (“real”) com a sua tia – que “deu nome às coisas” –, a palavra foi enfatizada em sua possibilidade de organizar o caos (o que a curou do estado melancólico); mas, ao interpretar Aleta, Fernanda Torres desconcertou-se e a palavra foi explorada em sua potencialidade para causar estranhamento, descontinuidades, rupturas. Ocorre que a própria Fernanda Torres, no terreiro da tia, viveu experiências de estranhamento; analogamente, seu desconcerto diante de Coutinho pode ter ampliado as representações acerca de si mesma. É algo nessa direção que observamos na segunda aparição de Sarita: o contato com o inquietante – que retorna – é dispendioso, mas pode ser encaminhado – religado – por outras vias.

O retorno de Sarita é o último depoimento do filme. Enquanto ela canta, a voz *over* de Marília Pêra, interpretando com maestria a mesma cantiga, intercala-se

¹⁰Assunto é tratado durante entrevista de Eduardo Coutinho concedida a Nina Rahe em 2011.

à de Sarita. A manipulação do código sonoro, nesse momento, potencializa o efeito, uma vez que se trata da presença invisível do duplo. E o retorno de Sarita também traz ao seu duplo – a interpretação de Marília Pêra – uma espécie de redenção, pois se no primeiro momento ela se ateu à técnica, dessa vez a atriz atinge o equilíbrio entre rigor e sensibilidade. Ainda, essa sequência final antecipa de algum modo o documentário *As canções* (2011).¹¹

Em *Jogo de cena*, há sucessivas inversões: a plateia está vazia, as mulheres sentam-se de costas para a plateia, e o diretor, fora de quadro em boa parte dos planos, senta-se diante da plateia. E, embora a perspectiva da câmera seja quase sempre a mesma, o filme habita o – e se vale do – espírito do teatro todo, uma vez que *Jogo de cena* e teatro são ambos continentes para as mais diversas cenas.

Há, então, uma derradeira inversão. Quando Sarita e Marília Pêra terminam de cantar, há um plano – reflexivo – em contracampo que capta do fundo todas as poltronas do teatro vazias e o palco apenas com as duas cadeiras (em que se sentam Coutinho e as entrevistadas), também vazias. O plano é lento e silencioso. O invisível virado do avesso, síntese negativa do filme, talvez seja nesse campo que ocorram as coisas.

Crença negativa

Para dar continuidade às reflexões propostas, vale a pena recorrer uma vez mais a Bill Nichols. Em *Introdução ao documentário*, escreve o autor:

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 (NICHOLS, 2012, p. 28).

E ainda:

Os documentários [...] também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário (p. 30).

¹¹A este respeito, escrevemos em outra ocasião: “Ocorre que, se no documentário de 2007 [*Jogo de cena*] o diretor sentava-se diante da plateia, assumindo a condição de artista (não custa lembrar que há um fino trabalho de edição, fundamental para o efeito produzido pelo filme), em *As Canções* quem se senta diante da plateia, vazia como em *Jogo de Cena*, são os entrevistados. Campo e contracampo se invertem. Coutinho assume a perspectiva do público; enquanto espectador, agora ele é a plateia. E, enquanto tal, não esconde que fez o filme ‘por prazer’ – a fruição estética que um drama bem contado – ou bem cantado – proporciona” (TARDIVO, 2012).

Podemos então perguntar: qual seria a “crença” que *Jogo de cena* busca incutir no espectador por meio de suas “estratégias persuasivas”? Se a personagem se constrói na relação com o documentarista e, além disso, Coutinho admite que precisa “ser ator” para conseguir os depoimentos, talvez possamos responder que se trata de uma crença negativa, ou, utilizando expressão de Theodor Adorno, *Jogo de cena* explicita que portamos “uma crença desprovida de crença” (apud SAFATLE, 2008, p. 101). A esse propósito, o próprio Coutinho afirma: “O que me ocorre agora é que o estatuto da imagem no documentário é dito verídico e na ficção, não verídico.

Isso é ambíguo” (COUTINHO, 2009, p. 34).

Ora, no trânsito banalizado do artifício ao real, propiciado pela profusão de imagens e informações, agimos na contemporaneidade “como *falsas consciências esclarecidas*, ou seja, como consciências que desvelaram reflexivamente os pressupostos que determinam suas ações ‘alienadas’ [...] mas mesmo assim são capazes de justificar racionalmente a necessidade de tais ações” (SAFATLE, 2008, p. 96-97). Estamos cientes da conjuntura que envolve nossas ações alienadas, mas ainda assim não deixamos de fazê-las, procurando nos desculpar com o outro, o sistema etc., de modo que as relações que estabelecemos sejam predominantemente desimplicadas, esvaziadas. *Jogo de cena*, por seu turno, desvela o “puro jogo de máscaras” – no qual nossas identidades já não portam “realidade substancial alguma” (SAFATLE, 2008, p. 106) – ao propor um *jogo dentro do jogo*. Então, se há o resgate do questionamento, é porque há trabalho com a – e na – ambiguidade: “O falar de si apenas convence se a performance conseguir um efeito de autenticidade, não como ilusão de não encenação, mas como ‘autenticidade produzida na encenação’” (XAVIER, 2013, p. 611). Essa autenticidade convida o espectador a se implicar no jogo, atento aos estranhamentos e familiaridades nele contidos.

Ambiguidade que entra em cena, portanto, pela possibilidade que Eduardo Coutinho oferece às mulheres – atrizes e não atrizes – de encenar a inquietude, e se complementa com o fino trabalho de edição. Como se sabe, a montagem é central na linguagem documental, uma vez que geralmente sequer existe um roteiro; em *Jogo de cena*, no entanto, ela é ainda mais premente: a montagem determina, em larga medida, o estranhamento provocado pelo filme. Então, as personagens se constroem na relação com o documentarista também do ponto de vista da montagem, pois há interpretação ao eleger as transições entre as cenas – em que momento cortar, quais falas duplicar, a ordem dos depoimentos etc.

Em *Jogo de cena*, “os indivíduos mais se constroem do que propriamente se revelam diante da câmera. [...] é o próprio mecanismo de construção da verdade que

é desvendado” (COUTO, 2011, p. 76). Com efeito, Coutinho debruçou-se radicalmente sobre essa “construção da verdade”.

A esse propósito, em depoimento de 1997, disse o diretor:

Mas o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente –, é a verdade da filmagem. A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. [...] É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema (COUTINHO, 2013b, p. 23).

E, em artigo anterior ao que trata de *Jogo de cena*, Ismail Xavier (2004) salientou o fato de a força dramática no documentário de Coutinho se fazer do enfrentamento entre cineasta e entrevistados, numa dualidade entre espontaneidade e representação. É nessa medida que Xavier utiliza a expressão “jogo de cena”, referindo-se ao estilo dos filmes de Coutinho.

Com efeito, *Jogo de cena* é o filme em que o diretor mais explorou essas questões. Nele, o espectador não distingue quem de fato viveu o drama e quem o está interpretando. Atrizes desconhecidas podem estar interpretando, atrizes conhecidas podem contar eventos de suas vidas pessoais, muitas são as possibilidades – os pressupostos são postos em sobressalto.

Como escreve Merleau-Ponty (2009, p. 23):

A comunicação transforma-nos em testemunhas de um mundo único, como a sinergia de nossos olhos os detém numa única coisa. Mas tanto num caso como no outro, a certeza, embora inelutável, permanece inteiramente obscura; podemos vivê-la, não podemos nem pensá-la, nem formulá-la, nem erigi-la em tese. Toda tentativa de elucidação traz-nos de volta aos dilemas.

Jogo de cena, parafraseando Merleau-Ponty, nos ensina a ver o mundo. É que, de acordo com o filósofo, temos o vício de crer que as coisas são tais quais as vemos (fé-perceptiva). No entanto, se interrogamos a fé-perceptiva, adentramos uma espécie de armadura invisível sem a qual o visível não existiria. Sendo da natureza das coisas apresentarem-se por perfis, o visível e o sensível são inesgotáveis – não se limitam ao que aparece na superfície (MERLEAU-PONTY, 2009). Tome-se o caso de um cubo. Se estou diante dele, é o próprio cubo que se deixa ver – embora só pertençam ao meu campo visível algumas de suas arestas. É como se a visão se fizesse no invisível do cubo – uma presença sob a superfície visível. Há, portanto, uma inesgotabilidade

de sentidos compreendida neste hiato entre o visível e o invisível – em *Jogo de cena*, mais notadamente, realidade e ficção.

A propósito, segundo Frayze-Pereira:

Para nós, homens comuns, fundados que somos nessa “fé perceptiva”, fé que a Fenomenologia se encarregou de denunciar, o real e a possibilidade do seu conhecimento não constituem um problema. O caminho que leva à sua problematização começará, entretanto, no momento em que nos interrogarmos: O que são as coisas? O que é percebê-las? O que somos nós e o mundo? (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 99).

Trata-se de experiência indubitavelmente inquietante, e, de acordo com Freud (1919/2010, p. 364), “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada”. Nessa direção, isto é, sem se fixar em um ou noutro sentido, é a *história* que, em *Jogo de cena*, salta dessa cadeia interminável de dilemas. É nesse sentido que afirma Bernardet (2013, p. 627): “Chega um momento em que o discurso se desvincula dos corpos falantes”.

Do ponto de vista dos dispositivos cinematográficos, o filme é simples – se passa todo no palco do teatro, não há preocupação em isolar o áudio da equipe durante as filmagens; aliás, ocorre o oposto: os dispositivos cinematográficos são propositalmente explicitados – a “verdade da filmagem” de que fala Coutinho (2013b). Assim, *Jogo de cena* é sofisticado quanto à reflexão sobre o significado da realidade que suscita¹², o que se potencializa por se tratar de um documentário que trabalha, na forma e no conteúdo, a relação (aparentemente) dual entre ficção e realidade:

Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, o que não quer dizer que a História seja uma ficção e nem que o documentário seja uma ficção. Eles são um tipo, se quiserem, um tipo diferente de ficção, e o que eu tento na montagem da estrutura é preservar a verdade da filmagem [...] Isso quer dizer que, de um lado, você tem a tentativa de manter a verdade da filmagem e, de outro, você é obrigado a fazer uma narrativa com elementos de ficção, porque você constrói personagens, constrói conflitos, que se resolvem ou não; então essa dupla dificuldade do documentário, tento preservá-la (COUTINHO, 2013b, p. 27).

Finalmente – retomando a discussão do começo do capítulo –, isto é, responder se *Jogo de cena* é “ficção ou documentário?” talvez não seja o que importa.

¹²Corroborando o que disse o diretor, em depoimento já mencionado: “Geralmente o filme, quando dá certo, não termina com uma resposta-síntese. [...] Se fosse para obter uma resposta fechada, também não valeria a pena fazer filmes com som direto” (COUTINHO, 2013b, p. 25).

A força do filme está em evidenciar que somos todos personagens de nós mesmos (sempre haverá um jogo de cena), jogo implicado no trânsito entre estranhamento e familiaridade, e Coutinho propõe essa reflexão no plano mesmo da linguagem.

Então, se podemos considerar, como vimos, que mesmo “a mais extravagante das ficções” é um documentário, pois “evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2012, p. 26), analogamente, o mais realista dos documentários é uma ficção, já que “o real e a possibilidade do seu conhecimento [...] tornam-se perplexidade, as coisas tornar-se-ão enigmas, nós e o mundo, mistérios” (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 99).

Referências

BERNARDET, J. -C. “Jogo de cena”. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COUTINHO, E. *Encontros – Eduardo Coutinho*. (Felipe Bragança – Org.). Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

_____. “O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá”. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

COUTO, J. G. “Biografias Idealizadas”. *Bravo!* São Paulo, v. 172, p. 76, dez. 2011.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Arte, dor – inquietudes entre estética e psicanálise* (2ª. ed. revista e ampliada). Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FREUD, S. (1907). *El delirio y los sueños em la “Gradiva” de W. Jensen*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. (Sigmund Freud: obras completas, v. 9).

_____. (1919). *O inquietante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Sigmund Freud: obras completas, v. 14).

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2012.

RAHE, N. “Eu sou um ator” (entrevista com Eduardo Coutinho). *Bravo!* São Paulo, v. 172, p. 72-75, dez. 2011.

SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

TARDIVO, R. Jogo de Cena e As Canções. *Observatório da Imprensa*, ed. 677, 17 jan. 2012. <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed677_jogo_de_cena_e_as_cancoes> Acesso em 25 jan. 2016.

XAVIER, I. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”. *Comunicação e informação*. Goiânia, v. 7, n. 2, p. 180-187, 2004.

_____. “O jogo de cena e as outras cenas”. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Referências audiovisuais

AS CANÇÕES. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2011. 1 DVD (90 min), 2011.

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2007. 1 DVD (107 min).

Links

CHICO BUARQUE. <<http://www.chicobuarque.com.br>> Acesso em 25 jan. 2016.

NÓS DO MORRO. <<http://www.nosdomorro.com.br>> Acesso em 25 jan. 2016.