

CLÁUDIO ROBERTO DE ARAÚJO BEZERRA

**DOCUMENTÁRIO E PERFORMANCE:
MODOS DE A PERSONAGEM MARCAR PRESENÇA
NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B469d Bezerra, Cláudio Roberto de Araújo.
Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho. / Cláudio Roberto de Araújo Bezerra. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Eduardo Coutinho. 2. Documentário. 3. Performance.
I. Ramos, Fernão Vitor Pessoa de Almeida. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: “Documentary and Performance: ways of the character to mark presence in Eduardo Coutinho’s cinema.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Eduardo Coutinho; Documentary; Performance.

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

Profª. Dra. Consuelo da Luz Lins.

Profª. Dra. Marília da Silva Franco.

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Profª. Dra. Andrea Celia Molfetta de Rolón.

Prof. Dr. Mauro Baptista Vedia.

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.

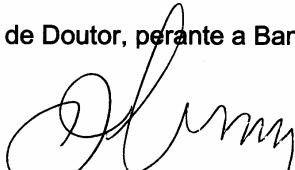
Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

Data da defesa: 10-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando
Claudio Robero de Araújo Bezerra - RA 40203 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Presidente


Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Titular


Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins
Titular


Profa. Dra. Marília da Silva Franco
Titular


Profa. Dra. Andréa Celia Molfetta Rolón
Titular

DEDICATÓRIA

À Maninha, por ter despertado em mim
o gosto pela leitura e os estudos.

A Lu, Ciro, Artur e Cecília,
personagens da minha vida,
em todas as horas.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Católica de Pernambuco, pela licença com vencimento durante a minha estada de dois anos em São Paulo, sem a qual não seria possível a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Fernão Ramos, pelo incentivo e a orientação recebida, e também por fazer crescer ainda mais o meu interesse pelo cinema documentário.

Ao cineasta Eduardo Coutinho, pela recepção generosa e por sua poética documentária.

A Mercedes e Antonio Mário, pelos quase dois anos de acolhimento e convivência carinhosa, em São Paulo.

A Yvana Fachine e Alexandre Figueirôa, pela interlocução e incentivo de primeira hora à minha decisão de estudar a personagem no documentário de Coutinho.

Ao Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira, pelas conversas enriquecedoras e contribuições parciais à tese.

A Consuelo Lins, pelo incentivo e generosidade durante a pesquisa, pelas inestimáveis contribuições e a presença iluminada na banca.

A Andréa Molfetta, pelas contribuições na qualificação e na defesa.

A Marília Franco, pela participação e sugestões generosas na banca examinadora.

A Fernando Passos, pelas contribuições na qualificação.

A Paulo Fradique, Pe. Theodoro Peters, Junot Cornélio, Paulo Gileno, minhas queridas irmãs, e a todos os que, de alguma maneira, incentivaram ou deram uma contribuição específica para a realização desta tese.

À Globo Universidade, por ter viabilizado o acesso ao Centro de Documentação (CEDOC) da TV Globo, no Rio Janeiro, e fornecido cópias dos documentários de Coutinho, da época do Globo Repórter, para a pesquisa.

A Lu, Ciro, Artur e Cecília, por terem suportado e compreendido as minhas longas ausências durante todo o processo de pesquisa e elaboração da tese.

RESUMO

Foi investigada a transformação de pessoas comuns em personagens do documentário de Eduardo Coutinho, a partir dos dispositivos de filmagem e de montagem dos filmes do diretor. A hipótese trabalhada é a de que Coutinho formatou um estilo de fazer e pensar cinema documental, criando uma personagem peculiar para o seu cinema, semelhante ao performer da arte performática. A tese classifica a obra do cineasta em três fases – Experimentação, Geração de um Estilo e Documentário de Personagem – e tem como foco seis trabalhos da última fase: Santo Forte (1999), Babilônia 2000 (2001), Peões (2002), Edifício Máster (2003), O Fim e o Princípio (2005) e Jogo de Cena (2007). A partir do desempenho dos performers-personagens diante das câmeras, atuando em interlocução aberta com o diretor, e da montagem em corte seco (ênfatisando a expressão oral e gestual sem adicionar qualquer outro elemento narrativo exterior à filmagem), a tese propõe a existência de nove modos de as personagens coutinianas marcarem uma presença no mundo: divertida, melodramática, xamanística, educativa, provocadora, musical, exibicionista, esotérica e indecisa.

Palavras-chave:

1. Eduardo Coutinho; 2. Documentário; 3. Performance

ABSTRACT

This research investigated the transformation of common people in characters in documentaries made by the Brazilian film director Eduardo Coutinho, from the devices of filming and montage in his movies. The worked hypothesis is that Coutinho formatted a style of making and conceiving documentary cinema, creating a particular character similar to the performer in performance art. The dissertation classifies Coutinho's entire work in three phases – Experimentation, Gestation of a Style, and Character Documentary. It focuses six works of the last phase: Santo Forte (1999), Babilônia 2000 (2001), Peões (2002), Edifício Máster (2003), O Fim e o Princípio (2005) e Jogo de Cena (2007). From the performance of the individuals in front of the camera, acting in open interlocation with the director, and of the montage in dry cut (emphasizing the verbal and gestural expression, without adding any another exterior narrative element to the filming), the dissertation considers the existence of nine ways of the Coutinho's characters to mark a presence in the world: Divertida (Funny), Melodramática (Melodramatic), Xamanística (Xamanistic), Educativa (Educational), Provocadora (Provoking), Musical (Musical), Exibicionista (Exhibitionistic), Esotérica (Esoteric) and Indecisa (Undecided).

Keywords:

1. Eduardo Coutinho; 2. Documentary; 3. Performance

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 – EVOLUÇÃO ESTILÍSTICA DE COUTINHO	09
1.1 – 1ª Fase: Experimentação	15
1.2 – 2ª Fase: Gestação de um estilo	23
1.3 – 3ª Fase: Documentário de personagem	29
CAPÍTULO 2 – A PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO	35
2.1 – Natureza e função	35
2.2 – Personagem clássica	40
2.3 – Personagem moderna	43
2.4 – Personagem contemporânea	49
2.5 – Performance, performer e personagem	52
2.6 – Personagem no documentário brasileiro	73
CAPÍTULO 3 – A PERSONAGEM COUTINIANA	79
3.1 – Condições para <i>ser</i> personagem	79
3.2 – A construção da personagem	84
3.2.1 – Procedimentos de filmagem	85
3.2.2 – Procedimentos de montagem	100
3.3 – Trajetória da personagem coutiniana	108
3.3.1 – Personagem vítima e/ou herói	108
3.3.2 – Personagem contraditória	109
3.3.3 – Personagem performática	116
CAPÍTULO 4 – MODOS DE MARCAR PRESENÇA PERFORMÁTICA	127
4.1 – Edifício Máster	128
4.2 – O Fim e o Princípio	180
4.3 – Jogo de Cena	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS	265
REFERÊNCIAS	273

INTRODUÇÃO

Poucos documentaristas, no mundo, conseguem construir uma obra autoral, no sentido de criar uma ética, uma estética e um método de trabalho, marcando um caminho pessoal em relação aos cânones estabelecidos em seu campo de atuação. O cineasta Eduardo Coutinho é um deles. Sua trajetória é um caso raro no cinema brasileiro, não só porque deixou a ficção para fazer documentários, nem por ter feito um dos filmes mais importantes da cinematografia nacional, *Cabra Marcado Para Morrer*, mas também, pelo fato de, aos 76 anos de idade, continuar ativo e inquieto, superando-se em cada novo filme, trazendo novos questionamentos e reflexões importantes acerca da prática documentária, tornando-se, assim, um objeto sedutor e, ao mesmo tempo, um grande desafio para quem gosta e se dedica ao estudo do documentário.

Coutinho é um dos cineastas brasileiros mais estudados na atualidade, tendo sua obra analisada por diferentes aspectos em teses, dissertações, monografias, encontros científicos de diversas áreas, artigos críticos publicados em revistas, jornais e periódicos, bem como livros completos a seu respeito. Uma extensa produção crítica que sobrevive no fio da navalha, correndo o sério risco de ser negada, no todo ou em parte, por um diretor que não para de se reinventar, na prática. A título de ilustração, basta citar um pequeno texto do crítico Jean-Claude Bernardet, publicado em seu blog, na época do lançamento de *Jogo de Cena*. Depois de afirmar que esse filme “solapa todo o cinema de entrevista”, revelando “uma coragem extraordinária por questionar a obra do próprio cineasta”, Bernardet faz a seguinte indagação: “como fica quem acreditava que a fala dos entrevistados nos filmes de Coutinho era a expressão de sua subjetividade?”.¹

É conhecida a dificuldade de se debruçar cientificamente sobre um objeto vivo, e em processo, mas, às vezes, é esse risco que move o pesquisador, sobretudo no campo da arte, no intuito de tentar entender os novos processos criativos e seus projetos estéticos. Foi justamente isso que estimulou o desenvolvimento desta pesquisa. Mesmo acompanhando de perto o trabalho de Coutinho desde *Cabra Marcado Para Morrer*, pois, como militante, estive engajado na intensa movimentação sociocultural da década de 1980, o interesse em estudá-lo no doutorado surgiu de uma curiosidade crescente por sua obra, a partir de

¹ Cf. http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2008-01-13_2008-01-19.html

Edifício Máster. Na época do lançamento desse filme, no Recife, tive a oportunidade de conhecer o diretor pessoalmente e, junto com dois amigos, realizei uma longa entrevista com ele, publicada na revista Galáxia, da PUC-SP, em 2003. Naquele momento, duas coisas chamaram-me a atenção: a convicção de Coutinho em pensar o “documentário como um encontro” e, conseqüentemente, a necessidade de haver um interlocutor disposto a dar tudo de si para tornar-se personagem, caso contrário, não haveria filme.

A partir daí, iniciei uma pesquisa aleatória na tentativa de compreender melhor aquele documentário que se estruturava, exclusivamente, pelo desempenho da personagem diante da câmera. O lançamento dos livros *O documentário de Eduardo Coutinho*, de Consuelo Lins, e *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*, de Carlos Alberto Mattos, em 2004, foi essencial nesse processo. Ambos, além de reforçarem a idéia do “documentário como encontro”, lançavam um olhar em perspectiva sobre a obra documentária do cineasta, através dos seus filmes. Uma questão, no entanto, permanecia em aberto: a ausência de um estudo mais aprofundado sobre a personagem coutiniana, já que não há encontro sem um interlocutor.

Resolvi, então, elaborar o projeto de pesquisa de doutorado sobre a personagem no documentário de Coutinho, no intuito de tentar satisfazer uma curiosidade pessoal e contribuir, de alguma forma, para o preenchimento dessa lacuna no estudo crítico da obra dele. De antemão, tinha consciência do risco que corria de ver as minhas hipóteses serem negadas, a cada lançamento de um novo filme do diretor – uma angústia vivenciada durante toda a pesquisa e elaboração da tese. Mas, pouco tempo depois da minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, em 2005, Coutinho lançou *O Fim e o Princípio*, aumentando a minha convicção de que o “documentário como encontro” criava determinados procedimentos de filmagem, um *dispositivo*, apostando na possibilidade de pessoas comuns realizarem uma *performance* para o filme, de maneira semelhante ao *performer* da arte performática.

Jogo de Cena (2007) surgiu como uma espécie de aprovação do caminho trilhado pela pesquisa, porque expõe, de maneira mais evidente, o processo de construção filmica do que considero a terceira fase da obra documental de Coutinho, o *documentário de personagem*. Ao incorporar e discutir a questão da interpretação artística com atrizes famosas que tentam representar o papel de pessoas comuns, esse filme também explicita o

caráter performático da personagem coutiniana, a maneira como se constitui e atua como *performer* para a câmera, fazendo uso de certos elementos dramáticos. Além disso, *Jogo de Cena* trouxe um componente novo à obra do diretor, o caráter ensaístico, ou seja, um filme mais preocupado em propor uma reflexão crítica sobre o fazer cinema documentário do que propriamente “escavar” subjetividades.

Quando a tese estava praticamente concluída, Coutinho lançou *Moscou* (2009), documentário basicamente de observação do ensaio de uma peça de teatro, *As três irmãs*, de Anton Chekov, que não será encenada. Mesmo tendo sido gerado por um encontro produzido para esse fim, a partir de um determinado *dispositivo* de filmagem (três semanas), e continue diluindo e discutindo as fronteiras entre ficção e realidade, esse filme destrói um dos princípios fundamentais do *documentário de personagem*, a transformação de pessoas comuns em personagens performáticas. Em *Moscou*, somente os atores e as atrizes do Grupo Galpão, o diretor da peça ensaiada, Enrique Díaz, e o próprio Coutinho entram em cena².

Dois questionamentos me acompanharam durante certo tempo, após o lançamento desse documentário. *Moscou* desconstrói os argumentos da tese? Ele é fundamental para as questões discutidas aqui? Depois de muita reflexão, cheguei à conclusão pragmática de que não havia tempo hábil para uma investigação analítica do filme, pois o tinha assistido somente uma vez, na noite de lançamento, no 14º Festival Internacional de Documentários, É Tudo Verdade, em São Paulo. Além disso, à primeira vista, *Moscou* parece trazer novas inquietações do diretor, mas ainda incertas em termos de mudanças significativas no rumo do seu trabalho, mesmo que aponte, talvez, para uma outra fase de Coutinho, algo próximo do documentário de ensaio, como visto em *Jogo de Cena*. De qualquer maneira, o novo filme do cineasta não muda os objetivos desta tese.

O que se pretende aqui é discutir a natureza e a função da personagem no documentário de Coutinho, saber de que modo pessoas comuns tornam-se personagens a partir de certos procedimentos adotados pelo diretor, marcando, assim, uma determinada *presença* no mundo. Embora lance um olhar macro sobre a obra do cineasta, o trabalho tem como foco os seus filmes mais recentes, a fase do *documentário de personagem*. A hipótese

² A entrada de Coutinho se dá quando anuncia para o grupo o *dispositivo* de filmagem. No final do filme, a voz over do diretor narra trechos da peça.

trabalhada é a de que Coutinho formatou um *estilo* de cinema documental, e este gerou a construção de uma personagem de caráter peculiar – performática.

Para dar conta dos seus objetivos, a tese foi estruturada em quatro capítulos. O primeiro destaca o percurso do cineasta, enfatizando a evolução estilística do seu documentário. A partir de uma análise de quase todos os seus filmes³, proponho uma divisão da obra de Coutinho em três fases. A primeira diz respeito ao período do programa Globo Repórter (1975-1984), da TV Globo, quando Coutinho é iniciado no campo documental, realizando filmes de média-metragem. Chamo essa fase de *experimentação* para demarcar que o diretor ainda não tinha intimidade com a narrativa documentária, nem sabia ao certo se pretendia tornar-se um documentarista.

A segunda fase começa com *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), primeiro documentário de longa-metragem do diretor feito para o cinema, e de maneira independente, fora da instituição televisiva. A meu ver, a partir desse filme, de modo voluntário ou não, Coutinho inicia a busca por um trabalho autoral, em termos artísticos. É o período da *gestação de um estilo*, que só vai se configurar mais claramente na fase seguinte. Como uma etapa intermediária entre a iniciação e a formatação desse *estilo*, a segunda fase é marcada por uma série de percalços, retrocessos e contradições. Esteticamente, alguns trabalhos são fracos e confusos, a exemplo dos vídeos militantes realizados para organizações não governamentais.

De *Santo Forte* (1999) em diante, Coutinho formata um jeito próprio de pensar e fazer cinema documentário, cuja finalidade é a de promover um “acontecimento fílmico”, capaz de estimular um processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual. O *documentário de personagem* configura, portanto, um *ser* peculiar para o cinema coutiniano, que marca uma presença no mundo da vida de maneira semelhante ao *performer* da arte performática. A gênese dessa personagem performática pode ser encontrada em Theodorico Bezerra, no período do Globo Repórter, ou em Elizabeth Teixeira e João Virgínio, de *Cabra Marcado Para Morrer*. Mas se multiplica quando o cineasta deixa de fazer documentários temáticos e ilustrativos para investir, exclusivamente, na capacidade de expressão por atos de fala.

³ A grande lacuna permanece sendo o período do Globo Repórter. Nem Coutinho, nem o Centro de Documentação da TV Globo (CEDOC), no Rio de Janeiro, têm cópias de outros filmes realizados pelo diretor, além dos citados na tese.

O segundo capítulo da tese aborda a natureza e a função da personagem no contexto da história e da estética do cinema documental. A intenção não é a de fazer um levantamento exaustivo do assunto, mas situar, em linhas gerais, as diferentes concepções e maneiras de o documentarista se relacionar com as pessoas que participam do seu filme, nos períodos clássico, moderno e contemporâneo. Grosso modo, o documentário clássico é apresentado como temático e gerador de uma personagem coletiva, representante de determinado agrupamento social, sendo a personagem configurada ora como herói, ora como vítima da sociedade.

No período moderno, o sujeito é inscrito e se constitui como elemento importante na construção da narrativa documentária, sobretudo nos documentários de entrevista, mas ainda está preso a um argumento e representa uma categoria social. No contexto contemporâneo, a subjetividade entra literalmente em cena, não mais como coadjuvante da narrativa, mas como protagonista, torna-se a própria possibilidade para a existência de um filme. No documentário em primeira pessoa, quando o cineasta volta a câmera para si ou a “entrega”, literal ou metaforicamente ao “outro”, tem-se uma proliferação do que Michael Renov (2004) chama de subjetividades em fluxo. A *performance* se configura aqui como um modo adequado para a construção da personagem de maneira inconclusa, processual, no filme.

O capítulo dois discute, ainda, a arte performática em termos conceituais, e como é possível abordá-la no âmbito do cinema documentário, em particular, da terceira fase de Coutinho. O que se pretende mostrar é que, para entender a inscrição da arte da *performance* no cinema documental, é preciso saber o que está aquém e além dele, ou seja, é necessário conhecer o processo de realização do filme, como foram produzidas as filmagens, os posicionamentos da câmera, a maneira como a pessoa “real” se constitui como personagem, a presença do diretor e da equipe na imagem, a seleção e a montagem das cenas filmadas, e a própria recepção do filme. Aliás, a noção de espectador como público *interatuante* é de fundamental importância para a tese, pois, em última instância, é o que permite o entendimento da *performance* no âmbito cinematográfico, ao atualizar o ato da filmagem. Nesse sentido, este trabalho se caracteriza como um olhar subjetivo, pessoal, mesmo embasado nas teorias do campo da arte e do cinema documentário. Outra

questão enfocada também no capítulo dois é uma breve trajetória da personagem no documentário brasileiro, no intuito situar as personagens de Coutinho nesse contexto.

O terceiro capítulo é inteiramente dedicado à personagem coutiniana. Quem é e como se dá o processo de construção dela. A partir das três fases da obra do cineasta, abordadas no capítulo 1, proponho uma taxonomia geral para as personagens da obra documentária de Coutinho. A personagem *vítima* e/ou *herói* corresponde à fase de *experimentação* do Globo Repórter. No geral, são personagens coletivas, típicas, com papéis e discursos socialmente bem definidos. *Cabra marcado para morrer* é a porta de entrada para outra natureza de personagem no documentário de Coutinho, a *contraditória*. Escapando aos rótulos da identificação social rígida, a partir da segunda fase, surgem personagens de personalidades ambíguas, nem vítimas, nem heróis, portanto mais próximas da complexidade humana.

A personagem *performática* é uma evolução da personagem *contraditória* e nasce quando o cineasta formata um *estilo* de fazer documentário estruturado pela palavra, os atos de fala. O bom desempenho das pessoas diante das câmeras torna-se, então, o elemento essencial para a existência do próprio filme. O que se espera é que elas não se prendam aos clichês de sua condição social, não sigam um roteiro prévio, mas inventem um para si, mesmo errático, inverossímil, incoerente. A *performance* das personagens coutinianas é uma espécie de teatro, um gesto peculiar de se colocar em cena, de entrar no jogo proposto pelo diretor e criar um mundo para o filme, a partir de uma experiência de vida. O *performer*-personagem é um *ser* que se lança sem rédeas no ofício de narrar, mergulha na coisa narrada, forjando “outros” para si com a “memória do presente”, criando, assim, outras possibilidades comunicativas através de gestos, falas e expressões, muitas vezes, peculiares.

O capítulo três identifica, ainda, nove modos performáticos de as personagens marcarem *presença* no documentário de Coutinho: *divertida*, *melodramática*, *xamanística*, *educativa*, *provocadora*, *musical*, *exibicionista*, *esotérica* e *indecisa*. Essa “classificação”, no entanto, não obedece a um critério rígido, mas diz respeito aos aspectos dominantes de atuação, pois muitas personagens, como bons *performers*, oscilam entre um ou outro modo de expressão. Embora não haja hierarquia ou qualquer juízo de valor, no sentido de identificar a melhor, procurou-se destacar aquelas *performers*-personagens que conseguem

desprogramar o previsto, a simples reprodução social de comportamentos, posturas e falas, amplamente disseminados na mídia, para instaurar algo novo e peculiar, o devir de uma outra possibilidade de existência no mundo. Cabe salientar que essa produção de *presença* é um fenômeno cultural relevante da sociedade contemporânea e traz em seu bojo tanto um processo criativo de imbricamento entre arte e vida, como uma problemática espetacularização do real, na forma de reduplicação consumista de modos de *ser*.

O último capítulo analisa, de maneira detalhada, os nove modos de *performances* das personagens coutinianas, em três das obras mais significativas da terceira fase. Os filmes *Edifício Máster*, *O Fim e o Princípio* e *Jogo de Cena* têm o peso, a *presença* e a marca maior de uma autoria artística de Coutinho. Além disso, correspondem à metade de toda a produção do *documentário de personagem* e, por isso, se mostram representativos e mais bem adequados para a discussão das questões levantadas na tese. Por fim, nas considerações finais, são apresentadas algumas “conclusões” gerais acerca da personagem performática coutiniana. Entre outras coisas, constata-se que, mesmo escavando aspectos do mundo privado das pessoas, o documentário de Coutinho é atravessado pelo imaginário social disseminado pelos meios de comunicação, em particular do melodrama, a exemplo de *Jogo de Cena* e *Edifício Máster*.

Mas, ainda que muitas de suas personagens, ou dos relatos “performados” por elas diante das câmeras, em grande medida, sejam dramas pessoais marcados pelo excesso, o cineasta as estimula a uma expressão singular. Nem sempre consegue, mas, nas vezes em que acerta a mão e encontra alguém disposto a jogar o jogo bem jogado, surgem personagens marcantes, cujas *performances* retomam, em outras circunstâncias e em outras bases, as qualidades de um bom narrador, no sentido benjaminiano, tal como acontece em *O Fim e o Princípio*.

CAPÍTULO I – EVOLUÇÃO ESTILÍSTICA DE COUTINHO

O *estilo* é uma maneira pessoal de expressão. Não é imposto por regras ou normas de uso, diz respeito a um conjunto de características singulares da obra de determinado artista, que permite estabelecer comparação ou oposição com outras do mesmo segmento artístico. Para os historiadores da arte, existem recorrências estilísticas em certos trabalhos artísticos que permitem a definição de *estilos* gerais, capazes de caracterizar não mais um artista ou uma obra em particular, mas conjuntos de obras, muitas vezes, associadas a períodos históricos relativamente longos: clássico, barroco, etc. Por força de imperativos econômicos e institucionais da indústria cultural, ao longo do tempo, esses *estilos* gerais passaram a ser subdivididos por gêneros.

No caso do cinema, a noção de gênero foi bem desenvolvida no período clássico de Hollywood, tanto para diversificar a oferta de produtos como para direcionar os altos investimentos dos estúdios nas tendências de mercado⁴. Nessa época, os gêneros eram tão importantes para o funcionamento do *studio system*, a ponto de determinadas empresas terem suas imagens associadas à produção de um deles. Na década de 1930, por exemplo, a Warner ficou conhecida como produtora de filmes de *gângsteres*. Nos anos 40 e 50, a imagem da MGM era associada aos *musicais*. Cada estúdio e cada gênero tinham seus lugares próprios de filmagem e também profissionais específicos: roteiristas, diretores, figurinistas, etc.

Além das questões econômicas subjacentes, os gêneros cinematográficos também funcionam como um fator de orientação para o público quanto à ambientação, o estilo dos filmes e expressam uma visão de mundo e uma filosofia de vida⁵. E ainda que estejam em permanente transformação, renascendo e se renovando, pois um gênero “sempre é novo e velho ao mesmo tempo”, como observa Mikhail Bakhtin (1997, p. 106), os gêneros dizem respeito a certos modos de organizar idéias, meios e recursos expressivos consolidados

⁴ A noção de gênero no cinema não é uma transposição literal da usada no campo da literatura ou do teatro, mas uma adaptação que atende às possibilidades expressivas propriamente cinematográficas, bem como aos interesses da indústria do ramo.

⁵ Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p.142) chamam a atenção para o fato de que os gêneros só existem “se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público”, já que a noção de gênero implica o uso social do texto.

numa determinada cultura, para garantir a comunicabilidade dos produtos simbólicos e a continuidade de suas formas junto a comunidades futuras⁶.

Dito de outra maneira, a noção de gênero permite identificar os elementos estéticos e narrativos dominantes, portanto característicos ao *estilo* de um dado corpo de filmes. Tema, enredo, estrutura narrativa, cenas obrigatórias, iluminação, determinados ângulos, enquadramentos e movimentos de câmera, ritmo, tipo de montagem, etc. são alguns desses elementos da economia formal e simbólica de um gênero. Para Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 143), os gêneros são também propícios para citações e efeitos de intertextualidade no próprio cinema, funcionando como uma espécie de repertório, onde os realizadores encontram referências e soluções para os seus filmes, de maneira mais ou menos consciente.

No caso do *estilo* como marca pessoal, trata-se da questão da autoria. Embora a associação do diretor como um autor seja uma realidade na crítica francesa desde, pelo menos, os anos 1920 nos ensaios de Jean Epstein⁷, e esteja relacionada à luta de intelectuais e artistas pelo reconhecimento do cinema como arte, essa discussão ganha corpo mesmo nos anos 1950 e 1960. O caminho para o debate foi aberto pelo cineasta e romancista Alexandre Astruc, ao publicar, em 1948, na revista *Écran Français*, ensaio intitulado “O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta”, defendendo que o cineasta deveria deixar de ser um mero executor de um roteiro pré-existente para se transformar em artista pleno e criativo, como o romancista ou o poeta. Mas é no *Cahiers du Cinema*, onde as ideias autorais repercutem intensamente com a proposta de uma “política de autores” dos jovens críticos da revista.

O que Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette, entre outros, defendiam era uma contribuição individual à instituição cinematográfica, um jeito próprio de fazer cinema de alguém, de tal modo que, em cada filme, estariam expostas as marcas pessoais da sua criação. O dado curioso, e original, é

⁶ Embora tenha sido elaborada para análise literária, a noção de gênero, em Bakhtin, mostra-se aberta e adequada para o entendimento de obras de outros campos artísticos como o cinema. Pois não se define como uma classificação hierarquizante da linguagem, mas como um fenômeno vivo e dinâmico que se constitui a partir da interação com diferentes matrizes de natureza histórica e cultural. Como diz Robert Stam (1992), o pensamento de Bakhtin não comporta exclusivismos. Além disso, como discurso significante, todo filme é um tipo de texto escrito por palavras, imagens, sons, luzes, etc.

⁷ Conferir em Bernardet (1994).

que esses críticos foram buscar uma marca autoral no cinema norte-americano de gênero em obras de diretores como Alfred Hitchcock, Orson Welles, Fritz Lang, Howard Hawks, etc. No geral, os *Cahiers du Cinéma* pretendiam elevar o *status* do cinema em geral, e norte-americano em particular, alçando seus diretores à categoria de artistas. Para Edward Buscombe (2004, p.282), a “política de autores” dos chamados “jovens turcos” definia mais uma atitude em relação ao cinema do que propriamente uma teoria de embasamento sólido: “consistia numa abordagem teórica do cinema, que nunca chegaria a ser plenamente explicitada”.

O crítico Jean-Claude Bernardet também chama a atenção para a dificuldade de se ter uma definição conceitual da “política de autores”, porque não existe texto programático específico ou um manifesto. No entanto, a partir de artigos publicados nos *Cahiers* e em outros periódicos e livros sobre filmes e cineastas, Bernardet (1994, p.14) relaciona a ideia de autor ao domínio literário de maneira semelhante ao proposto por Astruc: “tratava-se de ver o cineasta como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance”. O que se defendia era um cinema de expressão pessoal, onde a câmera pudesse ser usada, metaforicamente, com a mesma liberdade com a qual o escritor usa a sua caneta. Mas, contraditoriamente, a literatura era vista como uma espécie de inimiga. Para os críticos franceses, os filmes que valorizam apenas o enredo, apelando para uma explicação verbal da evolução dos acontecimentos e das relações entre os personagens impedem o entendimento do cinema como cinema, ou seja, não apostam suficientemente nos elementos plásticos da *mise en scène*, da encenação, dos olhares, da composição dos quadros, da relação entre o tamanho dos planos, em suma, do trabalho de um autor.

De todo modo, ao defender o diretor como autor, comparando cineastas a escritores, a “política de autores” reconheceu os valores *morais* da literatura. O campo literário aparece como referência cultural de qualidade, em particular, a maneira pessoal de se expressar de um escritor, imprimindo a sua visão de mundo no livro. Para o método de análise da “política de autores” importava, portanto, reconhecer na *mise en scène* o valor e o significado de uma obra. De acordo com Jean-Claude Bernardet (1994), é possível identificar fundamentalmente três traços na noção de autor cinematográfico. Primeiro, o autor é visto como um realizador, ou seja, além de argumentista e roteirista é diretor. Segundo, é também o produtor do seu filme. O terceiro traço é um tanto contraditório em

relação aos anteriores: o filme deve ser marcado autoralmente pelo diretor, mesmo que não sejam dele o roteiro e a produção.

A questão da autoria no cinema saiu da teoria para a prática quando os mesmos jovens críticos dos *Cahiers* tornaram-se realizadores. Mais do que a estreia de uma nova geração de diretores decidida a exprimir suas inquietações na tela, a *Nouvelle Vague* francesa foi, principalmente, a afirmação de um novo cineasta, para quem a tomada de consciência crítica e a reflexão acerca da natureza do meio expressivo utilizado eram tão importantes quanto marcar uma posição política no contexto geral da instituição cinematográfica. Mas a ideia de autor no cinema foi sempre problemática porque se trata de uma arte coletiva, feita por diferentes profissionais, cada um dando sua contribuição específica, e gerada a partir da operação de todo um complexo de forças externas (econômicas, tecnológicas, culturais, etc.) interferindo na construção do filme⁸.

Ao criticar a noção tradicional do autor no cinema, Edward Buscombe (2004, p.294) fala da incoerência de buscar a autoria apenas numa dinâmica interna, ou seja, exclusivamente dentro da própria obra: “a teoria do autor identificava o código do autor, mas passava em silêncio sobre os códigos intrínsecos do cinema e sobre os que se originam fora dele”. Buscombe propõe três abordagens para demover essa posição proeminente do cineasta e transformar a noção de autoria cinematográfica operante. A primeira diz respeito à investigação sociológica dos efeitos do cinema na sociedade. A segunda, do efeito da operação ideológica, econômica, tecnológica, etc. do cinema sobre a sociedade. Por fim, os efeitos da história do cinema sobre cada filme, em particular, a influência dos gêneros narrativos.

Numa abordagem semiológica, Stephen Heath (2004, p.297), ao comentar as ideias de Edward Buscombe, defende que a noção de autoria invariavelmente sugere o autor como um “criador de discurso”. E, enquanto tal, constitui-se na linguagem operando de maneira pessoal os códigos existentes, “ele é aquilo que uma abertura nos textos pode revelar”. Segundo Heath, o artigo de Buscombe reconhece a necessidade de uma compreensão teórica do filme como “prática significativa”, e o objeto desse reconhecimento é o *sujeito*: “a teoria do sujeito define-se com relação a um processo histórico-social específico,

⁸ A criação estritamente individual no cinema é rara, mesmo em tempos atuais com a tecnologia digital, e envolve alguns filmes experimentais. Grosso modo, até os que são realizados com pequeno orçamento supõem uma equipe.

reconhecendo a heterogeneidade de estruturas, códigos e linguagens em ação no filme e de posições particulares do sujeito imposto” (HEATH, 2004, p.298). Torna-se, portanto, necessário construir uma teoria do sujeito, relacionada especificamente à prática significativa do filme⁹. O problema é que, por um bom tempo, o sujeito permaneceu assujeitado no campo teórico e preso às amarras de uma moral universal.

Em artigo intitulado “Autor e estilo no cinema”, Francisco Elinaldo Teixeira recorre ao pensamento de Michel Foucault para desenhar o autor cinematográfico como sujeito criativo, sem desconsiderar as convenções visuais e as determinações sociais inscritas também na assinatura de um filme. De acordo com Teixeira (1999, p.91), no início dos anos 80, a noção de sujeito renasce do “brilho intenso de sua própria criação”, resistindo aos códigos morais e não se deixando dominar inteiramente “pelos investimentos sociais a ele lançados”. É pela via estética que consegue aumentar a sua potência e construir a própria vida como uma obra de arte, traçando “uma estilística da existência” para si. Foucault nomeia de “sujeito ético” esse *ser* singularizado por uma relação particular com ele mesmo, um “cuidado de si”, que já não toma mais o social como referente porque investe na singularidade.

O “sujeito ético” de Foucault modela a sua maneira, ao seu *estilo*, a parte dele que não se dobrou aos códigos normativos da sociedade, relativizando o peso de um social coercitivo, abrindo-se “às sociabilidades lúdicas, inventivas e criativas, indiferentes aos imperativos identitários” (TEIXEIRA, 1999, p.98). Em outras palavras, nem inteiramente livre, nem totalmente submetido, o “sujeito ético” foucaultiano é singular, autorreferente e, como tal, consegue criar, para si, linhas de fuga. Para Elinaldo Teixeira, no cinema de autor, o *estilo* seria o equivalente a esse “homem-sujeito-autor”, ou seja, ao mesmo tempo em que traz consigo toda uma memória discursiva do campo cinematográfico também se configura como uma maneira pessoal e parcial de resistência, uma linha de fuga, pois, como alerta Foucault, a liberdade é um clarão que, logo em seguida, mergulha o humano no breu da sua própria teia de determinações¹⁰.

⁹ O artigo de Stephen Heath foi publicado originalmente na revista *Screen*, em 1973, época em que a personalidade autoral monolítica perdia espaço no âmbito da teoria em função do pós-estruturalismo (STAM, 2003).

¹⁰ Apud Teixeira (1999, p.97).

É, portanto, nessa perspectiva menos egocêntrica e onipotente do autor como um “sujeito ético” e “criador de discurso” que se pretende aqui observar a evolução estilística de Coutinho. Mas, antes, cabe ainda um outro esclarecimento. É possível falar em autoria no campo do documentário? Stephen Heath (2005) chama a atenção para uma premissa básica de senso comum acerca do filme documentário, o seu caráter testemunhal, que, a exemplo da ciência, mantém sua credibilidade nessa impessoalidade, uma suposta ausência de manipulação da realidade. Ora, o papel de testemunha ocular da história, para usar o *slogan* de um conhecido programa radiofônico¹¹, é do campo do jornalismo e não da arte. Um conhecimento razoável da história do documentário irá perceber que a questão da autoria está inserida na própria conceituação desse tipo de cinema. Ao defini-lo como “tratamento criativo das atualidades”, na década de 30, John Grierson apontava, também, o papel fundamental do realizador para a construção da mensagem social do seu filme (SWANN, 1989), demarcando-o em campo distinto ao mero registro de acontecimentos, como se dava nos *travelogues*, cinejornais (*news reel*), etc. Assim, o que dizer e a forma de dizer tornaram-se os componentes básicos para a realização documentária.

Outro “obstáculo” a ser demovido para a discussão da autoria no documentário diz respeito às condições objetivas de produção. Não raro, muitos cineastas começam a fazer documentários por conveniência e, à primeira oportunidade, passam para a ficção, outros só eventualmente realizam um ou outro filme, muitos não passam da primeira experiência por falta de recursos e poucos são os que conseguem manter uma carreira ativa como documentarista, produzindo regularmente. Mas nada disso impede um estudo do autor no documentário dentro dos parâmetros do sujeito “criador de discurso” abordado aqui, claro, se a análise for concentrada nos cineastas que mantêm ou mantiveram uma regularidade de atuação na área, construindo, portanto, uma obra autoral. É o caso, por exemplo, dos irmãos Maysles, Robert Drew, Jean Rouch e, mais recentemente, Michael Moore e Errol Morris, entre outros. No Brasil, o caso mais proeminente é o de Eduardo Coutinho, que fez o caminho inverso da ficção ao documentário, e não para de realizar, tendo feito, praticamente, um filme por ano desde *Edifício Máster*, quando passou a ter João Salles, da Videofilmes, como produtor executivo.

¹¹ O Repórter Esso.

Além disso, por esse tipo de cinema ter surgido e sobrevivido à margem do *studio system* como uma espécie de primo pobre da indústria cinematográfica, apesar do prestígio e altos investimentos alocados no período das grandes guerras (BARNOUW, 1993), os realizadores tiveram mais liberdade expressiva para compor suas obras. Com diz o escritor e cineasta Jean-Louis Comolli (2001, p.99), a prática do documentário não depende “nem dos circuitos de financiamento, nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente do bem-querer – da boa graça – de quem ou o quê escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos”. Hoje, no cenário do mundo globalizado, e frente à intensa homogeneização da estética ficcional, cada vez mais dependente de grandes produções, o documentário tem se configurado como um campo de grande potencial para renovação das formas cinematográficas.

A seguir, a obra documental de Eduardo Coutinho será analisada no contexto mais amplo da estética documentária, no intuito de comprovar que o cineasta operou uma mudança significativa na maneira de fazer os seus filmes, criando, assim, um *estilo* como marca autoral. Para efeito esquemático, o percurso dessa transformação será apresentado em três fases, cada uma sinalizando momentos distintos, às vezes, complementares, às vezes, de ruptura, para a definição do que chamo de *estilo*-Coutinho. Cabe lembrar que a ideia de autor aqui não é a exclusivista de um “gênio” criador absoluto, pois, ao compor seus filmes, o diretor trabalha com os códigos narrativos da memória cinematográfica e conta com a colaboração de uma equipe de profissionais, desde a etapa da pesquisa até a montagem, além de se deparar com as determinações sociais, inscritas nos sujeitos envolvidos no processo de realização, inclusive ele mesmo. A discussão sobre a evolução estilística de Coutinho é fundamental para dar uma visão macro do seu documentário e, mais adiante, será retomada no capítulo 3, quando da proposição de uma “taxonomia” da personagem coutiniana.

1.1 – 1ª fase: experimentação

A estreia de Eduardo Coutinho como documentarista ocorreu na televisão, em meados da década de 1970, no programa Globo Repórter, da TV Globo. Até então, o cineasta só havia realizado ficções: *O Pacto* (1966), filme de média-metragem, um dos três

episódios da série ABC do Amor¹²; *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), primeiro longa, uma comédia de apelo popular sobre o perigo da guerra atômica; e *Faustão* (1971), filme do gênero “cangaço”, que aborda a luta de classe e o conflito entre pai e filho, inspirado na peça Henrique IV, de William Shakespeare. Antes, Coutinho havia iniciado as filmagens de outra ficção em 1964, o primeiro *Cabra Marcado para Morrer*, quando veio o golpe militar e o trabalho foi obrigatoriamente suspenso.

Coutinho atuou também na função de roteirista em cinco filmes de ficção: *A Falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), ambos de Leon Hirszman; *Os Condenados* (1973), dirigido por Zelito Viana; *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Escorel; e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto¹³. A trajetória artística de Coutinho no âmbito da ficção inclui, ainda, uma breve passagem pelo teatro. No final dos anos 50, dirigiu a peça infantil *Pluf, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, na França, onde residiu e estudou cinema, no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC)¹⁴. De volta ao Brasil, teve mais duas experiências na área: em 1961, foi assistente de direção da peça *Quarto de Despejo*, de Eddy Lima, e participou da montagem da peça *Mutirão em Novo Sol*, do Centro Popular Cultura (CPC), da UNE, apresentada no histórico I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas, realizado em Belo Horizonte, em 1962.

Nessa época, o interesse de Eduardo Coutinho pelo cinema documental era quase nulo. No período em que estudava na França, o cineasta fez um pequeno documentário mudo em parceria com um amigo holandês, Rolf Orthel¹⁵. O filme *São Bartolomeu* retrata uma aldeia do mesmo nome, no sul da França. De volta ao Brasil, viajou com a caravana da

¹² Projeto criado e coordenado pelo cineasta Leon Hirszman. A série contava ainda com os episódios *Noite Terrível* (1967), do cineasta argentino Rodolfo Kuhn, e *Mundo Mágico* (1967), do chileno Helvio Soto.

¹³ Ainda hoje a maior bilheteria do cinema brasileiro com quase 11 milhões de espectadores.

¹⁴ Criado em 1944, o Institut des Hautes Études Cinématographiques foi uma das primeiras escolas de cinema do mundo. Ligado ao Ministério da Cultura da França, tinha como objetivos formar realizadores e técnicos e estimular a reflexão teórica sobre o cinema, tendo, inclusive, patrocinado a publicação de livros e periódicos a respeito do tema. Ao longo dos anos 1940 e 1950, a escola foi muito influente, e palco de grandes debates, envolvendo críticos como André Bazin e o cineasta e teórico Jean Mitry. Diretores como Alain Resnais, Costa-Gavras, Volker Schlöndorff, e o brasileiro Nelson Pereira dos Santos, entre outros, estudaram no IDHEC. Coutinho morou na França entre 1957 e 1960. De acordo com o diretor, na época, o curso do IDHEC era “ruim” porque, à exceção dos fotógrafos, “as pessoas que davam aula eram as que não tinham vencido na profissão”. O diretor fala que teve aula de colar filme na montagem e sobre processo químico de revelação fotográfica. Como material de conclusão de curso, fez dois curtas de três minutos, um mudo e outro falado, e uma “tese” sobre Griffith (COUTINHO, 2000).

¹⁵ Conhecido produtor e documentarista da Holanda. Entre outros filmes, Rolf Orthel dirigiu *Antártida, Uma Passagem Para a Eternidade* (1996).

UNE Volante no intuito de dirigir um documentário nunca concluído, intitulado *Isto é Brasil*, sobre os problemas sociais das cidades brasileiras (COUTINHO, 2000, p.42). Ao chegar no Nordeste, tomou conhecimento do assassinato do presidente da Liga Camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira, na Paraíba¹⁶. Filma, pessoalmente, o comício em que a viúva Elizabeth Teixeira assume o lugar do marido e resolve fazer uma ficção em torno da luta dos camponeses.

O golpe militar de 1964, além de interromper a conclusão desse projeto, deixou Coutinho numa situação financeira difícil. Os filmes *O Homem que Comprou o Mundo* e *Faustão* não renderam o esperado, e o cineasta voltou a atuar como jornalista¹⁷. Primeiro, trabalhou na Editora Abril, depois no Caderno B, do *Jornal do Brasil*, onde ficou por três anos exercendo a função de copidesque e, eventualmente, fazendo crítica cinematográfica. Ao receber um convite para trabalhar no Globo Repórter, em 1975, não pensou duas vezes, sobretudo porque o salário da televisão era bem maior que o do jornal, e Coutinho estava precisando de dinheiro para manter a família, pois havia nascido o seu primeiro filho. Além disso, o trabalho na TV Globo era a oportunidade de retornar ao cinema. Mas o que o cineasta não imaginava é que daria uma guinada em sua carreira.

Quando foi criado, em 1973, o Globo Repórter tinha um formato e uma estrutura de realização bem diferentes do atual. Existiam três núcleos de produção: o Núcleo de Reportagens Especiais, no Rio de Janeiro; a Divisão de Reportagens Especiais, em São Paulo; e a Blimp Filmes, produtora independente, sediada também na capital paulista. Além de jornalistas e outros profissionais da televisão, a equipe era composta por vários cineastas. Alguns deles funcionários contratados da emissora, como Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr. e João Batista de Andrade, por exemplo. Outros eram convidados para dirigir programas específicos, caso de Sílvio Back, Jorge Bodanski, etc.

No contexto de produção da época, o Globo Repórter era uma unidade que funcionava com relativa autonomia. Se a montagem final dos programas passava pelo crivo

¹⁶ As chamadas Ligas Camponesas eram associações de trabalhadores rurais que lutavam, “na lei e na marra”, pela Reforma Agrária. Criada em Pernambuco, em 1955, no Engenho Galiléia, município de Vitória de Santo Antão, rapidamente se expandiu para outros estados brasileiros, como Paraíba, Rio de Janeiro e Goiás. As Ligas exerceram uma atividade de intensa mobilização dos camponeses, confrontando-se com os interesses dos donos de terra de modo semelhante ao que é feito hoje pelo Movimento dos Sem Terra (MST). As Ligas Camponesas foram extintas com o Golpe Militar de 1964.

¹⁷ Segundo Coutinho (2000, p.50), apesar dos 400 mil espectadores, *Faustão* foi um fracasso de bilheteria e o desestimulou a ter o cinema “como meio de ganhar a vida”.

da direção de jornalismo da emissora, e eram adaptados a certo “padrão” de texto para ser lido quase sempre pelo apresentador Sérgio Chapelin, as pautas e a coordenação das equipes eram de responsabilidade dos núcleos de produção. Isso dava grande liberdade aos diretores, que pautavam seus próprios filmes e, na maioria das vezes, eram os principais condutores das entrevistas.

Outros fatores também contribuíram para que o trabalho fosse menos controlado. A censura, por exemplo, era mais externa, do governo militar, do que interna. Por outro lado, a concorrência entre os canais não era tão brutal, a TV Globo crescia com seu “padrão de qualidade” diante de uma combatida TV Tupi. O próprio Globo Repórter obteve altos índices de audiência com programas de temática social, representando, segundo Coutinho, uma “forma de expressão” da classe média (apud MILITELLO, 1997, p. 19). Além disso, até 1981, o programa era feito em película reversível, um tipo de filme sem negativo, que só pode ser montado no original. Esse fator impedia a remontagem do material, dificultando um acompanhamento mais rigoroso da montagem dos documentários por parte da direção da emissora.

Na década de 1970, o Globo Repórter possibilitou a uma geração de cineastas a praticar com regularidade, e certa autonomia, o ofício de fazer cinema. A presença de realizadores oriundos do Cinema Novo influenciou na temática social e na formatação dos filmes. Havia toda uma preocupação em redescobrir o Brasil do ponto de vista político, econômico e sociocultural, com uma abordagem bastante crítica da miséria, sobretudo nas pequenas cidades do nordeste brasileiro. Como ainda não existia a figura do repórter, o próprio diretor se encarregava de fazer o trabalho com uma equipe reduzida, dando, assim, certo caráter autoral aos documentários.

Para Eduardo Coutinho, a experiência na televisão foi uma escola de como fazer documentário. Entre outras coisas, o cineasta aprendeu a conviver com a agilidade própria à produção televisiva, a realizar os trabalhos de apuração e pesquisa prévia de personagens e, mais ainda, a conversar e filmar pessoas comuns. Praticamente, começou do zero.

Não tinha nenhuma experienciuzinha no documentário, nada, e foi genial para mim. Eu estava no Jornal do Brasil, escrevendo lá, e de repente voltei a fazer cinema; com todas as limitações que podia ter a televisão, mas era filme: 16mm, moviola... conversava com gente, filmava gente...durante cinco anos... Às vezes eu dirigia e fazia tudo, às vezes eu só editava, às vezes fazia texto. Via muitas coisas, a vantagem de trabalhar, então, na

televisão, é que você fazia muitas coisas, estava toda hora filmando, e, por sorte, a maioria das coisas que fiz foram no nordeste. Na verdade, foi um vestibular inconsciente para fazer o *Cabra* (COUTINHO, 2000, p. 52-53).

Como funcionário contratado da TV Globo, de 1975 a 1984, Eduardo Coutinho exerceu várias funções no Globo Repórter: editor, redator, tradutor e também diretor. Durante esse período, realizou vários curtas e alguns documentários de média-metragem. Entre eles: *Seis Dias de Ouricuri* (1976); *Superstição* (1976); *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977); *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978); *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979); e *O Menino de Brodósqui* (1980). A experiência de fazer documentário na TV foi decisiva para Coutinho. Mas muitas das coisas que aprendeu no dia a dia da produção do programa, ele só veio colocar em prática posteriormente, quando passou a realizar um “cinema de diálogo rejeitado pela televisão”, como diz o título de um dos poucos textos de sua autoria, publicado em versão bilíngue (francês e inglês), no catálogo da mostra do festival de documentário francês, *Cinéma Du Reel*.

É verdade que aprendi, sobretudo, com o que não podia ser selecionado, com o que chegava antes, e que via e revia depois das filmagens na mesa de montagem – o antes e o depois, quase sempre mais interessante que o material efetivamente editado. É lá que eu aprendi que as longas pausas de silêncio, que eram absolutamente proibidas, eram também importantes ou mais do que as palavras. O silêncio é proibido na televisão brasileira porque é um tempo morto, que faz crer que é um defeito técnico e incita o espectador a mudar de canal. (COUTINHO, 1992, p. XII)¹⁸

Esteticamente, os primeiros documentários de Coutinho, no Globo Repórter, seguiam os padrões recomendados para o programa na época, ou seja, eram construídos por uma sucessão de imagens (atuais e de arquivo) alinhadas a uma locução do “tipo sociológica”, mas com uma abertura simpática e atenta à voz popular, na forma de entrevistas e depoimentos. Tem-se, portanto, um conjunto de influências que associam as técnicas interativas do “cinema verdade” francês ao recuo observacional do “cinema direto” norte-americano, e ao didatismo “esclarecedor” da clássica *voz over*. *Seis Dias de Ouricuri*, por exemplo, estrutura-se como um documentário clássico, através de uma locução de notório saber, coberta por imagens dramáticas, contextualizando a cidade de Ouricuri, no sertão de Pernambuco, a problemática da seca na região, e suas consequências na vida da população pobre.

¹⁸ Traduzido do texto original em francês.

No entanto a combinação de estilos operada por Coutinho introduz novos elementos na *voz over*, que a distancia do didatismo griersoniano. De um lado, uma abordagem crítica, sociológica do fenômeno da seca, característica do “cinema direto” brasileiro dos anos 60 (BERNARDET, 2003; RAMOS, 2004b). De outro, o texto em certo tom “pessoal”, registrando as impressões diárias do diretor nas filmagens, a exemplo do momento em que fala da revolta da população faminta com o agravamento da estiagem: “Dia 15 de janeiro: as tensões já continuavam no ar”. O próprio título do filme, *Seis Dias de Ouricuri*, indica a intenção de expor situações vivenciadas pela equipe de filmagem durante certo período e lugar, como o relato de um diário de viagem. Mais adiante, essa unidade de tempo-espço será um importante *dispositivo* para o estilo de documentário do diretor.

Seis Dias de Ouricuri também traz uma abertura para o “outro” nas entrevistas, sobretudo, com populares. A cena onde Coutinho, mesmo fora de quadro¹⁹, provoca os flagelados para que digam como sobrevivem na seca, em termos formais, lembra as reuniões organizadas por Rouch e Morin em *Crônica de um Verão* (1961). Mas, aqui, os sertanejos revelam para a câmera uma situação trágica da realidade social brasileira: estão alimentando suas famílias só com as raízes que alimentam o gado. Diante do espanto do diretor que exclama: “O gado!”, um dos entrevistados responde que somente os porcos comem vários tipos de raízes, pois o gado e as ovelhas aceitam apenas um tipo.

A sequência inteira dura pouco mais de três minutos e, ao mesmo tempo em que constrange, revela, de maneira contundente, o descaso do poder público com a miséria da população. A habilidade de Coutinho para dialogar com as pessoas já fica patente nesse documentário do Globo Repórter. Em outra ocasião, a câmera registra o diálogo espontâneo de um agenciador de mão-de-obra, conhecido por “gato”, tentando recrutar trabalhadores rurais de Ouricuri para trabalhar na construção da barragem de Sobradinho, na Bahia. O agenciador não obtém sucesso porque os agricultores não têm os documentos necessários, e temem abandonar suas famílias. Uma cena típica do cinema de observação, de câmera aberta para o mundo em seu transcorrer, assim como as cenas do cortejo da procissão de São Sebastião, o padroeiro da cidade.

19 No Globo Repórter dos anos 1970, o diretor e a equipe de filmagem só podiam aparecer na imagem em casos excepcionais e inevitáveis, mas nunca falando direto para a câmera (LINS, 2004, p.21).

Como sugere o próprio título, *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978) é um documentário crítico sobre a figura política do “coronel” no interior nordestino. Sua estrutura narrativa é muito diferente não só para os padrões do Globo Repórter, mas também para o cinema documental brasileiro da época. Não há a locução expositiva, sociológica, o filme é todo centrado no protagonista, Theodorico Bezerra, falando direto para a câmera. É surpreendente a maneira como esse fazendeiro, empresário e político do Rio Grande do Norte desde os anos 1940, se deixa ser filmado e narra sua história de vida. Mais uma vez, é a habilidade do entrevistador Eduardo Coutinho que consegue essa proeza. Mesmo intuitivamente, o diretor operou uma jogada de mestre ao dividir com Theodorico o controle das filmagens, capturando-o de maneira inusitada²⁰.

Com gestos e atitudes visivelmente encenadas para a câmera, Theodorico fala como foi acumulando terras e dinheiro, relata suas viagens ao exterior, mesmo sem saber inglês, expõe as regras de trabalho e convivência em suas propriedades, apresenta explicações racistas para o subdesenvolvimento do norte e nordeste brasileiros, discorre sobre política e, de microfone na mão, como um repórter de TV, passa a entrevistar as pessoas. No decorrer das entrevistas com os trabalhadores de sua fazenda, a câmera mostra crianças subnutridas chorando. Theodorico, então, ordena: “Não chore! Não chore! Não chore!”. Logo em seguida, as crianças param de chorar. Suas perguntas intimidam a todos os entrevistados, que respondem com anuências e elogios, mesmo as autoridades locais.

É marcante a influência das técnicas do “cinema direto” norte-americano, em alguns momentos de *Theodorico, Imperador do Sertão*. A câmera, quase sempre no ombro, acompanha os acontecimentos a sua volta. Uma sequência é particularmente emblemática, a do alistamento eleitoral. O próprio Theodorico aparece convocando os trabalhadores por um sistema de som. Ele diz: “Sabem vocês que todos são obrigados na propriedade a ser eleitor, e eu mesmo é que quero tirar a fotografia de vocês. Pra quê? Pra você olhar pra mim e eu ver você...”. Em seguida, munido de uma máquina fotográfica, o “coronel” tira foto de cada trabalhador, e arremata: “se o seu voto você não me dá, porque é que eu vou perder tempo com você?”.

²⁰ Em entrevista publicada na revista Sinopse (1999), da USP, Coutinho considera uma grande vitória sua realizar o filme sem narrador para o Globo Repórter. Mas, faz uma espécie de auto-crítica por ter ficado hospedado na casa de Theodorico Bezerra e ter feito um documentário mais favorável a ele do que gostaria.

Através das ações e dos discursos da personagem-título, *Theodorico, Imperador do Sertão* revela, com surpreendente clareza, o substrato da prática política autoritária, preconceituosa, corrupta e hipócrita do “coronelismo”²¹. Esteticamente, já apresenta alguns elementos que vão compor o “*estilo-Coutinho*”: ausência de locução; interesse por escavar a vida pessoal; e o investimento na dimensão performática da personagem. Para Consuelo Lins (2004), esse filme inaugura um movimento ético, que será gradualmente radicalizado nas obras posteriores do cineasta. Tal movimento permite as personagens desenvolverem suas visões de mundo, tendo por limite a capacidade de convencimento, com uma intervenção mínima e pontual do diretor, fazendo poucas perguntas e oferecendo tempo suficiente para a liberação de uma fala espontânea e reveladora.

Já *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977) e *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979), além de abordarem a mesma temática, a luta política sangrenta entre famílias no sertão pernambucano, compartilham do mesmo projeto estético, ou seja, são construídos por uma locução *over* explicativa e depoimentos de pessoas envolvidas e/ou sensibilizadas com os conflitos: autoridades, personalidades culturais e a população. Ambos têm uma preocupação de contextualizar historicamente as lutas familiares, recorrem a material de arquivo e questionam se há esperança de paz para os sertanejos.

Dos documentários de média-metragem dirigidos por Coutinho, no Globo Repórter, *O Menino de Brodósqui* (1980) é o único que não aborda a região nordeste do Brasil. Em mais um retorno à estrutura convencional do programa, ou seja, à locução clássica expositiva, o apresentador Sérgio Chapelin apresenta a vida e a obra do artista plástico brasileiro mais conhecido no exterior: Cândido Portinari. Ainda assim, há momentos em que a câmera filma em recuo, quando observa a conversa do filho e do irmão do pintor com um de seus amigos. A técnica da entrevista interativa também está presente numa cena emocionante em que Coutinho aborda colegas de infância de Portinari com fotos de época à mão, e pede para que falem sobre a convivência entre eles. Este é mais um recurso que o diretor irá retomar em outros filmes da segunda fase em diante.

²¹ O “coronelismo” é uma prática político-social típica do meio rural e das pequenas cidades do interior, que dominou o período da chamada Primeira República brasileira, de 1889 a 1930. Basicamente, representa uma forma autoritária de mandar de uma elite detentora do poder econômico, social e político local. Ainda hoje, constitui uma prática ativa em certas áreas do norte e do nordeste brasileiro.

1.2 – 2ª fase: gestação de um estilo

A segunda fase da evolução estilística de Eduardo Coutinho tem início com *Cabra Marcado Para Morrer* (1984). Esse filme é uma obra singular tanto para o diretor como para a cinematografia brasileira, portanto merece atenção especial. Primeiro documentário de longa-metragem de Coutinho, em certo sentido, sintetiza a sua trajetória como cineasta. Concebido, no início dos anos 1960, para ser uma ficção sobre o assassinato de um líder das Ligas Camponesas na Paraíba, João Pedro Teixeira, teve as filmagens interrompidas pelo Golpe Militar de 1964. Dezesete anos depois, em 1981, Coutinho retoma o projeto para acertar as contas com o passado, reencontra os camponeses e a família Teixeira, destroçada pela repressão política, e realiza uma obra inovadora, superando, por demais, a intenção de contar a história de um filme que não aconteceu. Críticos e pesquisadores brasileiros são unânimes em considerar *Cabra Marcado Para Morrer* um marco porque trouxe inovações importantes, sobretudo para o cinema documentário do Brasil.

De acordo com Jean-Claude Bernardet (2003: p.227-242), o filme rompe com a tendência dominante no documentário político, das décadas de 1960 a 1970, de apresentar uma mensagem fechada do “tipo sociológico”, com causas e efeitos articulados cronologicamente. “Nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho, em *Cabra Marcado Para Morrer*, do que historiar os últimos vinte anos”. Para Bernardet, “a história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo”, desde o plano de abertura, quando a equipe de produção acende a luz artificial do projetor de cinema numa paisagem de fim de tarde. É o espetáculo da construção de um filme dentro de outro filme que orienta o trabalho de resgate da história, reatando os nós entre o autor e seu projeto fílmico, Elizabeth Teixeira e a família. Ambos sintetizam duas linhas oprimidas pelo Golpe Militar: intelectuais e camponeses²².

Para o crítico Ismail Xavier (2001, p.123-125), *Cabra Marcado Para Morrer* é uma espécie de síntese não apenas da história que resgata, entre o *Cabra 64* e o *Cabra 84*, mas também das formas narrativas documentárias: “É ágil na articulação do documentário político mais tradicional - a voz *off* do locutor explicando as imagens -, com as técnicas

²² Bernardet (2003) também enfatiza o pioneirismo de Eduardo Coutinho já no primeiro *Cabra*, de 1964, por tentar fazer uma ficção em que os atores não profissionais estavam envolvidos diretamente com os fatos reais que o filme pretendia abordar.

mais modernas do cinema direto - nas quais é óbvia a incidência do profissional Eduardo Coutinho, da série *Globo Repórter*”. Segundo Xavier, trata-se de um documentário heterogêneo: “É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade”.

Comparar *Cabra Marcado Para Morrer* com os documentários anteriores de Coutinho dá a impressão de que o seu trabalho, no *Globo Repórter*, foi uma espécie de laboratório, onde foram realizados importantes experimentos para se chegar a uma fórmula. Ao realizar o filme sem as limitações institucionais e comerciais de uma emissora de televisão privada, o cineasta teve a liberdade de colocar em prática as influências assimiladas dos documentaristas modernos, especialmente os franceses²³. É o caso da presença, por exemplo, da equipe na imagem, procedimento usado pela primeira vez no Brasil, e de maneira peculiar, porque o próprio Coutinho está irremediavelmente implicado nas questões suscitadas no filme. Só ele poderia fazer um documentário interativo daquele jeito.

O filme apresenta um feliz alinhamento entre forma e conteúdo, transpirando, por todos os poros, o contexto da redemocratização política do país, em 1984. A tradição autoritária, e exclusivista, da *voz over*, seja do “tipo griersoniana” ou do “tipo sociológica”, é diluída em três locuções que dialogam entre si, apresentando diferentes pontos de vista. Uma é impessoal e formal, contextualiza os fatos do passado e do presente. Outra é do próprio Coutinho, em primeira pessoa, relatando o que testemunhou. A terceira é porta-voz dos inimigos do passado, e interpreta, com ironia, matéria publicada na imprensa sobre o resultado da operação policial que interrompeu as filmagens do primeiro *Cabra*.

Além de deslocar e redirecionar o uso da locução clássica, Coutinho participa ativamente da realização de *Cabra Marcado Para Morrer*, e não só como pesquisador, produtor e diretor, mas também diante das câmeras. Como personagem implicado na história que relata, aparece o tempo inteiro na imagem dando ao filme certo caráter autobiográfico. Em suma, *Cabra Marcado Para Morrer* é uma obra de ruptura, marcou o fim de um ciclo no documentário brasileiro, aboliu certo viés “conservador” na adesão às técnicas dos cinemas diretos pelos nossos realizadores. Além disso, fez uso pioneiro da

²³ Cabe lembrar que, de 1957 a 1960, Coutinho estudou cinema no Institut des Hautes Études Cinématographiques, na França. Nessa mesma época, Jean Rouch realizava suas experiências inovadoras de antropologia participativa com equipamentos cinematográficos.

reflexividade, explicitando o contexto da filmagem e problematizando a dimensão objetiva da enunciação documentária.

Se a carreira do cineasta tivesse sido encerrada aqui, sua contribuição já teria sido enorme. Mas Coutinho não parou, manteve-se determinado a renovar as formas expressivas do seu documentário. Os trabalhos imediatamente posteriores do cineasta são marcados, de alguma maneira, por essa inquietação. *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987), por exemplo, é o primeiro trabalho de Coutinho para uma organização não governamental (ONG), o Instituto Superior de Estudos da Religião (Iser). Também foi o primeiro feito integralmente em vídeo, fora da televisão²⁴. A opção por esse formato deu-se em função do baixo orçamento e do pouco tempo para a realização. Tal como em *Seis Dias de Ouricuri*, do Globo Repórter, a filmagem de *Santa Marta* ficou restrita a um determinado lugar durante certo tempo, como explicita o título. Esse procedimento barateou custos e permitiu a equipe conhecer mais de perto o cotidiano de uma favela carioca. Mais adiante, Coutinho adotará a tecnologia do vídeo e a concentração espaço-temporal como uma estratégia deliberada para aprofundar o diálogo com as pessoas.

Em *Santa Marta*, já é possível perceber a eficácia do procedimento. O que seria, a princípio, um vídeo sobre a temática da violência²⁵, acabou revelando, também, o lado humano, prosaico e imaginativo dos moradores, que sofrem diferentes tipos de violência física e social. Em termos estéticos, há uma retomada de alguns elementos acionados em *Cabra Marcado Para Morrer*, como a presença da equipe em quadro e a exposição verbal das condições de filmagem. Mas a locução aqui é curta e direta, apenas introduz o propósito do documentário nos moldes do “direto” norte-americano. Aliás, muitas cenas do cotidiano da favela foram registradas com a câmera em recuo. A mais significativa, sem dúvida, é o diálogo tenso de uma líder comunitária com o policial que faz a revista de pessoas “suspeitas” na subida do morro. É visível o constrangimento do policial, sem articular um argumento consistente frente aos duros questionamentos da moradora diante da câmera.

Essa câmera aberta para o mundo, capturando a vida em seu transcorrer, aparece também em *Boca de Lixo* (1992). O documentário começa com imagens dramáticas de um

²⁴ Em 1985, Coutinho dirigiu um dos programas da série *Caminhos da Sobrevivência* para a TV Manchete.

²⁵ O vídeo foi realizado com recursos da premiação de um concurso do Ministério da Justiça sobre a violência no Rio de Janeiro, em 1996.

lugar inóspito, onde cachorros, porcos, urubus e outros bichos disputam comida com seres humanos. Pouco depois, mostra que a situação é constrangedora não só para quem assiste àquela cena degradante. Os próprios catadores de lixo escondem o rosto, protestam e questionam a presença da câmera, instaurando um clima de tensão. Mas a resistência inicial vai sendo minada pela habilidade de Coutinho em conquistar a confiança das pessoas através do diálogo.

Tal como em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, a despeito da difícil condição de vida das pessoas pobres, o que se observa em *Boca de Lixo* é uma intensa vitalidade. Os dois documentários conjugam, de maneira peculiar, as técnicas de diálogo do “cinema verdade” francês com a observação do “direto” norte-americano. O plano-sequência de um rapaz catando lixo ao lado dos urubus no final de *Boca de Lixo*, por exemplo, retorna ao cotidiano dos catadores, com uma eloquência e dramaticidade que, talvez, palavra nenhuma seja capaz de expressar. Os dois filmes já apontam indícios da mudança narrativa que irá marcar o documentário de Coutinho na terceira fase: prioridade ao relato das experiências de vida dos personagens em detrimento da abordagem de um tema com imagens dramáticas.

Como toda busca envolve acertos e erros, a segunda fase da evolução estilística de Coutinho é marcada também por percalços, retrocessos e contradições. Esteticamente, alguns trabalhos parecem fracos e confusos. Outros são convencionais, estruturados por uma locução explicativa e depoimentos curtos. *O Fio da Memória* (1989), por exemplo, primeiro trabalho feito em película após *Cabra Marcado Para Morrer*, tinha a pretensão de expor a situação dos negros no Brasil após 500 anos da Abolição da Escravatura. Projeto ambicioso e caro, levou três anos para ser concluído e obrigou o cineasta a abandonar quase todos os procedimentos promissores adotados em *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (LINS, 2004).

O Fio da Memória é estruturado por dois narradores. Um deles é o ator negro, Milton Gonçalves, ora encarnando a voz, ora fornecendo uma conotação poética à leitura de trechos do diário de Gabriel Joaquim dos Santos, artista plástico negro, semi-analfabeto, criador da Casa da Flor, construção feita só de objetos encontrados no lixo. O outro narrador é o poeta Ferreira Gullar, tal como em *Cabra Marcado Para Morrer*, expondo dados, descrevendo e explicando, didaticamente, o que se vê nas imagens. Do

documentário clássico, há ainda o elemento da encenação, quando o sobrinho de Gabriel dos Santos interpreta a figura do tio.

O filme é construído, também, por depoimentos e entrevistas, e, em certo momento, adota uma postura observacional, a exemplo da cena em que uma mulher negra protesta contra a coroação de uma mulata clara como Rainha da Abolição. Mas *O Fio da Memória* é um trabalho irregular. Não articula, de maneira satisfatória, os diferentes textos, assuntos, falas e situações que apresenta. Como observa Mattos (2004, p.52), de certa forma, o documentário parece “feito com fragmentos de outros filmes”, adotando o conceito de montagem presente no trabalho do artista Gabriel Joaquim dos Santos.

Mais distante do caminho esboçado por Coutinho em trabalhos anteriores, estão os vídeos “militantes” feitos por encomenda. *Volta Redonda - Memorial da Greve* (1989), recorre à locução clássica, onisciente, para contar a história da ocupação militar na Companhia de Siderúrgica Nacional (CSN) durante a greve de 1988, e suas trágicas consequências: a morte de três operários; o acidente misterioso que matou, um ano depois, o líder do movimento, eleito prefeito de Volta Redonda; e o atentado que destruiu o monumento projetado por Oscar Niemeyer, em homenagem às vítimas do conflito. Apesar da estrutura convencional (imagens ilustrativas, material de arquivo e depoimentos), o vídeo apresenta momentos de fuga, a exemplo da cena em que, juntos, o pai/operário e o filho/policial – na época, em lados opostos – recordam as situações dramáticas vividas no dia da invasão, uma cena típica do “cinema verdade” de Rouch e Morin.

O Jogo da Dívida. Quem Deve a Quem? (1989), sobre os efeitos maléficos da dívida externa nos países da América Latina, e *A Lei e a Vida* (1992), a respeito do descumprimento das leis ambientais no Brasil também são construídos por uma locução expositiva. Ambos têm caráter denunciativo, apresentam grande quantidade de informações sobre o tema que discutem, com textos, gráficos, animações, imagens de arquivo, depoimentos, com especialistas e pessoas que sofreram, ou sofrem, os efeitos da omissão do poder público. Esses dois vídeos estão inseridos no contexto de intensa mobilização social do período²⁶, e defendem, explicitamente, posições políticas. O primeiro argumenta a

²⁶ A década de 1980 foi marcada por uma intensa mobilização política na América Latina, em função do processo de redemocratização. No Brasil, a fundação do PT, da CUT e de várias outras entidades de defesa dos direitos de cidadania desencadeou uma intensa mobilização da sociedade civil em torno de mudanças

favor do não pagamento da dívida externa. O segundo, produzido para ser exibido na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (ECO-92), defende a legislação ambiental brasileira.

Ao contrário do que sugere o título, *Os Romeiros de Padre Cícero* (1994) não apresenta quem são e o que fazem os devotos do religioso cearense. Trata-se de mais um documentário convencional com uma longa locução, a cargo do próprio Coutinho, expondo a devoção popular por um ex-padre que virou político, enriqueceu e, após a morte, passou a ser venerado como santo milagreiro. O texto é meramente informativo, não explora, por exemplo, as contradições do culto a uma personalidade controversa. Para ilustrar a locução, além da romaria, o diretor recorre a imagens de época do padre, filmadas em 1925, e a cenas do filme de ficção, *Padre Cícero* (Helder Martins, 1976), além do documentário *Viva Cariri* (Geraldo Sarno, 1969). Os depoimentos são fracos e muito curtos. A idéia de acompanhar a ida e a volta de um grupo de romeiros, de Alagoas ao santuário em Juzeiro do Norte, no Ceará, em um caminhão do tipo pau-de-arara, não rendeu o esperado para construir personagens e histórias peculiares.

O vídeo *Seis Histórias* (1996), sobre o papel dos Conselhos Tutelares, órgão de proteção à criança e ao adolescente, procura escapar da narrativa documentária clássica. A locução de Coutinho é apenas introdutória, situando a atuação dessas instituições nas cidades de Belo Horizonte/MG e Blumenau/SC. As informações a respeito do assunto estão diluídas nos depoimentos sobre seis casos de maus tratos ou abandono, que foram resolvidos por intervenção do Conselho Tutelar. Há, pelo menos, uma cena típica do “cinema direto”, quando a câmera observa a ação de conselheiras resgatando vítimas de violência familiar. Mas, o vídeo é repetitivo e um tanto idealista, insiste na apresentação dos menores através de letreiros, e ainda faz uso de uma música instrumental apelativa.

Mulheres no Front (1996), uma apologia ao ativismo feminino, é outro vídeo de feição clássica, estruturado com um texto explicativo, intercalado por depoimentos. Destaca o trabalho de algumas mulheres nas comunidades de três capitais brasileiras: Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Como a maioria dos trabalhos dessa fase, o diretor e a equipe não aparecem em cena. No entanto percebe-se aqui o reencontro de Coutinho com a entrevista

sociais na Assembléia Nacional Constituinte, responsável pela elaboração da Constituição mais democrática que o país já teve, promulgada em 1988.

interativa. A simpática pernambucana, Maria da Penha, por exemplo, fala, com desenvoltura, como concilia o trabalho de militante com os de mãe e esposa, e faz questão de apresentar o marido, “Preto”, que tem orgulho da liderança de sua mulher. O documentário exhibe a dimensão pública e privada da vida de Maria da Penha, e de outras mulheres, lutando por suas comunidades.

Mas, à exceção de *Santa Marta*, *Duas Semanas no Morro* e de *Boca de Lixo*, grosso modo, os trabalhos desse período são esteticamente limitados. A maioria carece de falas vigorosas, espontâneas e cheias de vida que engrandecem os filmes posteriores do cineasta. No limite, são documentários sem um *estilo* autoral, representam uma contradição na carreira do diretor. No entanto, analisando o contexto das dificuldades de fazer cinema no Brasil da época, é possível entender os percalços enfrentados por Coutinho ao optar por realizar vídeos sob encomenda, e sem condições de produção. Mas se por um lado, os desacertos sinalizam um período de incertezas, desestímulo, crise existencial e/ou criativa do cineasta, por outro, mantiveram-no na ativa. Além disso, esses trabalhos, chamados genericamente de “vídeos de esclarecimento” por Carlos Alberto Mattos (2004), serviram para Coutinho descobrir o tipo de documentário que, efetivamente, pretendia fazer. Em suma, esse foi um tempo de maturação de um *estilo*.

1.3 – 3ª fase: documentário de personagem

O ponto de mutação para a terceira fase do cinema de Eduardo Coutinho chama-se *Santo Forte* (1999). A partir desse filme, o diretor inicia a formatação de um jeito próprio de pensar e fazer documentário, através de um conjunto de procedimentos e características formais, definidoras de uma obra de autor, ou seja, um *estilo*. Os trabalhos posteriores do cineasta vão apurar e reforçar essa marca pessoal que chamo de *estilo-Coutinho*. Sua principal característica é a de ser um tipo de cinema fundado na palavra e na imagem do corpo em seu potencial expressivo, oral e gestual, realizando uma *performance*.

Em *Santo Forte*, como diz Consuelo Lins (2004), muito dos elementos estéticos usados até então pelo diretor são depurados. A locução predominante em trabalhos anteriores praticamente desaparece, assim como a imagem de cobertura, inserida aqui de maneira pontual. O filme é quase todo estruturado na fala presencial. Coutinho retoma a

concentração espacial, gravando apenas em uma favela, e inaugura a pesquisa prévia de personagens. Dessa vez, a decisão de gravar em vídeo não se deu por falta de recursos, mas como um imperativo técnico para viabilizar o tipo de documentário que o diretor quis fazer²⁷. A reflexividade presente em *Cabra Marcado Para Morrer* também reaparece, e de maneira radical, no pagamento de cachê aos entrevistados, procedimento estranho ao campo documental²⁸.

Embora muitos documentaristas remunerem os seus personagens de maneira simbólica, o procedimento é mais comum “fora de campo” para não levantar suspeita sobre a “veracidade” de quem está falando. Mas como, no documentário atual de Coutinho, a verdade e a mentira são conjugadas sem constrangimentos, o pagamento do cachê, além de revelar parte do processo de construção fílmica, acabou se configurando como uma estratégia do diretor para garantir o comprometimento das personagens para com o filme. É possível que seja mesmo um estímulo a mais para que as pessoas possam melhorar o desempenho diante das câmeras, mas também pode ser vista como mais um elemento de caráter ficcional dessa terceira fase.

Santo Forte é um filme temático sobre religiosidade, mas não apresenta padres, pastores, mães-de-santo ou especialistas opinando a respeito do assunto. São raras as imagens de cultos e manifestações semelhantes. O que se vê são basicamente pessoas comuns falando com desenvoltura para a câmera, expondo suas experiências místicas e religiosas. Em outras palavras, um corpo no ato de fabulação peculiar em gestos, tom de voz, posturas e atitudes. A habilidade de Coutinho como entrevistador adquire aqui um apuro excepcional para evidenciar, com um mínimo de intervenção, o caráter universal de histórias particulares e a natureza performática dos atos de fala. Tem-se, portanto, um *estilo* de documentário cuja finalidade é a de fazer as pessoas narrarem as experiências de suas vidas com criatividade e improviso.

²⁷ Ao contrário da película cinematográfica, que disponibiliza em torno de 11 minutos de filmagem sem cortes, as fitas de vídeo, dependendo do formato, podem suportar até mais de uma hora ininterrupta de gravação. As novas câmeras digitais com HD, portanto, sem fita, expandem essa possibilidade para várias horas. Além de viabilizar o registro de longas conversas, a tecnologia eletrônica mostrou-se ideal para capturar também os elementos de metalinguagem presentes no filme, por uma segunda ou terceira câmera.

²⁸ Embora o pagamento de cachê às pessoas que participam de um documentário seja algo relativamente comum, dar visibilidade a essa iniciativa pode colocar em risco a credibilidade do próprio trabalho. Para a opinião de senso comum, quem vende uma fala não diz a verdade, mas o que agrada ao comprador. No entanto, essa é uma questão sem importância para o tipo de documentário feito por Coutinho a partir de *Santo Forte*, como será visto mais adiante.

Aliás, o interesse pela vida privada é uma marca dos documentários do *estilo*-Coutinho, de *Santo Forte* (1999) a *Jogo de Cena* (2007), e revela como o trabalho atual do cineasta dialoga com as tendências da produção audiovisual contemporânea, em particular o *reality show* televisivo. Essa questão fica mais evidente em *Edifício Máster* (2002), por força dos dispositivos de segurança do prédio, apresentados logo na primeira imagem do filme. Mas é um dado presente também nos demais filmes dessa fase, se for levado em consideração que a matéria-prima de Coutinho é a mesma de um *Big Brother*, ou seja, a *auto-mise-en-scène* das pessoas comuns submetidas a determinados dispositivos de registro e montagem de imagens (SARAIVA, 2006).

No entanto, se o *reality show*, como observa Stella Senra (apud SARAIVA, 2006), opera segundo certos mecanismos da indústria cultural, testados e aprovados pela audiência, tais como o confinamento de grupos de pessoas com características contrastantes, relações pessoais marcadas por interesses competitivos, formação de par romântico, etc., estimulando, nos participantes, um desempenho marcado, sobretudo, por repetição de estereótipos amplamente disseminados pela mídia, Coutinho faz o caminho inverso na tentativa de *desprogramar* o que o crítico e cineasta francês Jean-Louis Comolli (2001, p.99-108) chama de “crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas” no mundo contemporâneo. Sem roteiro prévio, e nem mesmo um argumento, o diretor realiza um documentário “sob o risco do real”, na tentativa de capturar um gesto, uma palavra, um jeito de ser espontâneo e peculiar²⁹.

Dessa forma, em termos estéticos, o *documentário de personagem* de Coutinho se distancia, ainda mais, da estilística do documentário clássico e redimensiona certos procedimentos associados aos cinemas diretos e reflexivos. O que se pretende mostrar é que, na formatação do seu *estilo*, o diretor desloca, mescla e ultrapassa as técnicas da tradição documentária. Se, por um lado, Coutinho filma sem roteiro e com as novas tecnologias (vídeo) de som sincrônico, por outro, privilegia a câmera no tripé, investindo na potência do “plano fixo” para capturar cenas e falas reveladoras. Além disso, seus filmes investem em certo tipo de encenação diferenciada para a câmera, não se trata de uma reconstituição de situações vividas, como pode ser visto em documentários como *Os*

²⁹ A busca por singularidades é uma meta de Coutinho e todo o dispositivo criado para a filmagem visa alcançá-la. No entanto, nem sempre o diretor consegue fazer com que as pessoas escapem de estereótipos e clichês, como será visto no capítulo final da tese.

Pescadores de Aran (Robert Flaherty, 1934) ou *A Pessoa é Para o que Nasce* (Roberto Berliner, 2006), mas de uma *performance* oral.

Ao documentário do *estilo*-Coutinho interessa o encontro, a fala e a transformação de pessoas comuns em personagens, semelhante ao “cinema verdade”, de Jean Rouch e Edgar Morin, mas com outra chave, sem os propósitos científicos e os procedimentos metodológicos adotados pelos franceses, como será visto mais adiante na discussão acerca dos processos de construção da personagem coutiniana. Trata-se, portanto, de um cinema que se faz não em função dos acontecimentos da vida em seu transcorrer, como a maioria dos filmes inspirados na narrativa clássica ou nas técnicas observacionais, mas através da produção de um “acontecimento fílmico”, baseado em certos procedimentos, que Eduardo Coutinho chama de *dispositivo* de filmagem (apud LINS, 2004).

De *Santo Forte* em diante, Coutinho desenvolve um cinema exclusivamente de personagens, mas de uma personagem peculiar, que sabe narrar, de uma maneira pessoal fragmentos de sua história de vida. E os elementos estéticos desse *estilo* de cinema têm por função adensar a atuação das pessoas. Por isso mesmo, a obra recente de Eduardo Coutinho investe numa imagem intensa do corpo. Nenhuma outra imagem, nenhuma outra informação parece mais importante ou necessária. O corpo fala por si, é o foco de todas as atenções, ao mesmo tempo uma imagem de revelação e credibilidade, e não raro se expande para ocupar todo o espaço da tela em primeiro plano, tornando-se uma paisagem a ser observada e analisada. Como diz Bela Balázs (1958, p.26), visto bem de perto, o rosto humano “torna-se um documento, como a escritura para o grafólogo”.

Mas que corpo é esse do cinema de Eduardo Coutinho? Não é certamente o corpo mitológico dos filmes de Glauber Rocha (DELEUZE, 1990; TEIXEIRA, 2003), nem o histórico, tal como encontrado na obra de um Cassavetes (JOUSSE, 1992). Não é também um corpo glorioso, esportivo, sexualizado, devassado ou violentado em constante exibição na mídia. Ainda que traga as marcas, e seja um sintoma do tempo e da cultura em que se insere, o corpo que Coutinho revela em seus filmes mais recentes é múltiplo, cheio de virtualidades e devires. Trata-se de um “corpo falante”, maleável e moldável através da palavra em ato expressivo, com altas doses de teatralidade, oscilando ora para o drama, ora para a tragédia, ora para a ironia, ora para o humor. O corpo do cinema de Coutinho é, portanto, performático.

Como na *performance*, o que caracteriza o cinema atual de Coutinho é uma ruptura com a representação clássica em prol de um investimento radical na palavra em sua dimensão pessoal, subjetiva, posicionando o afeto como um componente estético fundamental do discurso de seus filmes. Durante muito tempo, o tema foi um aspecto central para o cinema documentário. De quem falar ou do que falar tinha um valor heurístico, era uma espécie de selo de garantia da “verdade” relatada pelo realizador. Grierson, por exemplo, mesmo defendendo a incorporação dos elementos dramáticos da ficção para o documentário, teve a preocupação de condenar o individualismo característico à personagem fictícia, inadequado ao cinema temático e “civilizador” que pregava. A personagem griersoniana, analisada de maneira mais detalhada no próximo capítulo, é isenta de subjetividade, porque mais importante do que a fala de alguém era o discurso social do diretor sobre esse alguém, representante de uma dada coletividade (GRIERSON, 1972; SWANN, 1989).

Ao romper com a necessidade de contar objetivamente ou não uma história, inerente à noção de representação documentária, Coutinho adiciona um caráter experimental ao seu documentário, viabilizando a construção de personagens de uma fala vigorosa e com certo licenciamento poético. Decerto que, em *Santo Forte*, a temática da religiosidade está presente, garantindo a continuidade de assunto em meio à diversidade de falas e personagens, mas, nos trabalhos seguintes, o tema genérico, pouco a pouco, vai desaparecendo do horizonte. Enquanto *Babilônia 2000* (2001) oferece a passagem do milênio como um pretexto de conversa, em *Edifício Máster* (2002), já não há um assunto orientador.

Essa “ausência” temática proporciona maior abertura para as pessoas construírem o eixo do diálogo com o cineasta. O filme de busca aleatória por personagens, *O Fim e o Princípio* (2005), aposta todas as fichas na fabulação de um grupo de idosos pertencentes a uma comunidade do alto sertão da Paraíba. *Jogo de Cena* (2007), por sua vez, captura e embaralha os atos de fala de um grupo de mulheres comuns com os de algumas atrizes famosas, como Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão, e outras desconhecidas, ora fazendo o papel de pessoas comuns, ora depondo sobre as dificuldades de interpretar gente que existe na vida real em carne e osso.

Os filmes dessa terceira fase do cineasta chamam a atenção pela maneira como as pessoas atuam para a câmera, expondo certa teatralidade ao relatar momentos de suas vidas de maneira improvisada, a partir da interação com o diretor no “acontecimento fílmico”. Não importa se o que falam é verdade ou mentira, ficção ou realidade, pois o que está em jogo não é tanto o que se diz, mas uma capacidade de convencimento, certa maneira peculiar de “saber contar” com a “memória do presente”, misturando razão e sensibilidade, revelação e imaginação, fato e versão, de maneira semelhante à experiência do “cinema verdade”, realizada por Jean Rouch e Edgar Morin. A expressão que melhor define as personagens dos documentários mais recentes de Coutinho é a de serem “narradores”, no sentido abordado por Walter Benjamin (1993), no ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, ou seja, são pessoas dotadas de uma singularidade narrativa, transformam o ato de narrar os acontecimentos passados em uma experiência viva, prazerosa e, por vezes, enriquecedora em termos de lição de vida.

Em termos formais, o *documentário de personagem* de Coutinho tem uma caracterização bem marcada. Como não há um tema específico, nem ações para mostrar no filme, há todo um investimento na duração do plano para que alguém possa evoluir conforme as suas habilidades verbais e/ou gestuais. Há pouca variação de enquadramento e angulação da imagem. Quase sempre a câmera está fixa ao tripé, em posição de ângulo normal (na altura do entrevistado), e só eventualmente faz um movimento. Em geral, os enquadramentos variam entre um plano mais aberto (plano médio), um mais fechado (primeiro plano) e outro mais aproximado (primeiríssimo plano), destacando, sobretudo, o rosto dos falantes. A alternância entre esses planos não obedece ao princípio clássico da decupagem de cenas, mas ao espaço necessário para que um corpo atue diante da câmera. Vista sob essa perspectiva, a imagem do cinema de Coutinho se configura então como numa espécie de “tablado” para a atuação performática de uma pessoa comum.

Essa tese irá identificar e analisar as *performances* construídas pelas personagens da terceira fase do documentário de Coutinho como modos de marcar uma presença no mundo. Antes, porém, torna-se necessária uma discussão geral sobre o papel da personagem na tradição documentária, para situar melhor a particularidade da personagem performática coutiniana. Assunto para o próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 – A PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO

2.1 – Natureza e função

Ao contrário da ficção, o documentário não se desenvolveu com o modelo de produção industrial do *studio system*, embora, durante a Segunda Guerra Mundial, os grandes estúdios cinematográficos – e alguns diretores de Hollywood, como Frank Capra – tenham se engajado na produção em série de filmes documentários de guerra³⁰. As circunstâncias históricas e a necessidade imperiosa dos Estados Unidos em convencer a população acerca de sua participação numa guerra tão distante do seu território determinaram essa exceção. Mas o fato de não ter se constituído como uma indústria permitiu ao cinema documentário uma quase total independência para experimentação estética. Talvez, a cinematografia documentária seja a que melhor traduz a proposição de Edgar Morin (1989, p.134) do “cinema como fenômeno estético” de nosso tempo.

Não tendo seguido o modelo industrial da ficção, o documentário, naturalmente, também não tem um *star system*. Aliás, a própria noção de personagem, advinda do campo ficcional do teatro e da literatura, no âmbito do cinema documental, parece problemática. É sintomático que o tema tenha despertado pouco ou nenhum interesse dos teóricos, embora seja um elemento narrativo amplamente aceito e usado desde os primórdios do documentário. Como então falar em personagem documentária? Em que ela difere da ficcional? Qual a sua função ou funções? É possível compor uma trajetória dessas personagens? A resposta a essas questões exige uma discussão prévia, mesmo breve, em torno da distinção entre documentário e ficção.

Em trabalho consistente de mapeamento e discussão conceitual sobre o documentário e suas fronteiras (jornalismo, arte, propaganda e ficção), Fernão Ramos (2008, p.22) o define em poucas palavras como uma “narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que recebe essa narrativa como asserção sobre o mundo”. A definição de Ramos ao mesmo tempo em que

³⁰ Surgido no período das grandes guerras mundiais, o documentário de guerra é uma espécie de gênero no campo do documentário. Tem uma vasta história e um volume imenso de filmes, alguns inclusive produzidos recentemente. Mas a maior referência é a conhecida série de documentários *Why We Fight*, dirigida por Frank Capra (BARNOUW (1993).

evoca uma dimensão social de certo contrato informal entre a intenção de um autor (diretor) e a aceitação do público, tem também uma dimensão histórica, que engloba tanto o objeto da asserção (o mundo da vida) como as maneiras de fazê-la. Esse horizonte histórico, carregado de movimentos estéticos, diferentes formas narrativas, obras e autores referenciais é o que justifica e permite a própria conceituação do campo documental.

Mas o fato de as asserções serem enunciadas por diversos estilos ao longo da história não impede que sejam identificados, em grande parte dos filmes, elementos narrativos dominantes e recorrentes, que compõem a chamada tradição narrativa documentária, tais como: locução (voz *over*), entrevistas ou depoimentos, pouca utilização de atores profissionais, imagens de arquivo, câmera na mão, imagens tremidas, ausência total ou uso de roteiros abertos, improvisado e indeterminação da tomada. É bem verdade que alguns desses elementos foram incorporados à ficção a partir do neo-realismo italiano e, posteriormente, da *nouvelle vague* francesa. No entanto não podem ser consideradas características estilísticas dominantes no campo ficcional, em geral estruturado por uma trama articulada por ações, diálogos e reviravoltas na vida das personagens. Além disso, a indexação é de outra natureza porque a experiência de assistir ao filme de ficção não envolve, prioritariamente, a busca por asserções sobre o mundo histórico.

Vamos ao cinema para nos *entreter* com um universo ficcional, conforme nos é proposto pela narrativa. *Entreter-nos* deve ser entendido em seu sentido amplo, não exclusivamente de *entretenimento*. *Entreter-nos* com um universo ficcional significa estabelecermos (entretarmos) hipóteses, relações, previsões sobre os personagens, suas personalidades e as ações verossímeis que lhes cabem, e com eles estabelecer empatias emotivas (*emoções*). (RAMOS, 2008, p.24)

No que diz respeito ainda à narrativa, alguns procedimentos estilísticos são comuns ao documentário e à ficção. O cinema documentário, por exemplo, desde o seu primórdio, faz uso da encenação e de uma decupagem espacial, parecida com a do cinema ficcional clássico (variação de ângulos, planos e de ponto-de-vista, *raccords*, etc), embora a articulação desses elementos na montagem não se dê em favor de uma continuidade tempo-espacial da trama, como na ficção, mas por um argumento lógico e convincente, que Bill Nichols (2005) chama de “montagem de evidência”. Outro elemento narrativo comum aos dois campos cinematográficos, que interessa observar aqui mais de perto, é a personagem.

Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado. (RAMOS, 2008, p. 26).

Uma primeira questão conceitual a ser observada então é que a noção da personagem documentária, ao contrário do que pensavam os formalistas russos em torno da ficção literária, não pode ser dissociada da vida real. Porque, no âmbito do documentário, não se trata de um ser meramente inventado. Há algo de irredutível nele, a pessoa em carne e osso, cuja existência concreta está no mundo e não na tela, no palco ou nas páginas de um livro. Em outras palavras, a polêmica relação entre pessoa e personagem adquire caráter heurístico no cinema documental. Se a personagem ficcional pode representar pessoas de acordo com modalidades próprias à ficção, no documentário, as pessoas se constituem como personagens a partir das modalidades narrativas cinematográficas (a voz, o texto, os planos, movimentos de câmera, a montagem, etc.), mas também da sua experiência de vida, certo modo de *estar no mundo*.

Para Antonio Candido (2002), a abordagem fragmentária das personagens no romance retoma, no plano da técnica da caracterização, a maneira incompleta como elaboramos um conhecimento acerca de alguém na vida social. Há, no entanto, uma diferença de base: se, na vida real, a nossa visão fragmentária surge de uma condição imposta, os dados visíveis apresentados por uma pessoa, no romance, é criada racionalmente pelo escritor para dar coerência e lógica à personagem.

A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e natureza do seu modo-de-ser. (CANDIDO, 2002, p. 59).

De maneira semelhante, pode-se dizer que, enquanto no cinema de ficção a personagem é um ser circunscrito a uma caracterização prévia e quase sempre bem delimitada pelo autor do filme, no documentário, trata-se de um ser fragmentário, um esboço parcial de alguém que se mostra para a câmera do jeito que lhe pareça mais conveniente. Como observou Erving Goffman (2004), em seus estudos sobre as relações intersubjetivas, em situação de copresença as pessoas estão sempre construindo uma

autoimagem de si para tentar influenciar o interlocutor, ou seja, há uma dimensão teatral imanente às relações sociais.

Segundo Goffman (2004, p.21), a vida social é organizada a partir de um princípio moral. Todo indivíduo que se julga possuidor de certas características tem o direito de ser valorizado e tratado de acordo com essas distinções – se, de fato, é o que diz e aparenta ser. Ao definir uma situação de conversa, projetando “ser uma pessoa de determinado tipo”, o indivíduo, automaticamente, impõe sobre os outros uma “exigência moral” de reconhecimento, no entanto, implicitamente, “renuncia a toda pretensão de ser o que não aparenta ser”. O processo de construção dessa autoimagem envolve duas espécies de atividade significativa: a expressão transmitida e a expressão emitida.

A expressão transmitida é a comunicação estrita e tradicional dos símbolos verbais usados para veicular informação. A expressão emitida diz respeito a uma série de ações não verbais, e presumivelmente não intencionais, que os interlocutores podem considerar como típicas de atores. Em seu trabalho, Erving Goffman se interessa por esta última, no intuito de comprovar que o indivíduo em situação de interação social age de maneira semelhante a um ator de teatro e constrói uma personagem de si, uma imagem gerada não apenas pelos atos conscientes, mas da cena inteira da ação de alguém em uma situação face a face³¹.

Goffman chama de *performance*³² o conjunto das atividades praticadas por uma pessoa em determinada ocasião, com a finalidade explícita de influenciar, de algum modo, as outras pessoas. Essa questão da *performance* será retomada mais adiante em outros parâmetros. Por enquanto, cabe ressaltar a inexistência de um grau zero entre pessoa e personagem na vida cotidiana e, naturalmente, também no contexto do cinema documentário, marcado por uma dupla interlocução de um ser real com o cineasta e o público, sob a mediação da câmera.

É, pois, na combinação entre relato e *performance* que alguém se constrói fragmentariamente durante as filmagens. A partir desses fragmentos precários, incompletos, na forma de material bruto, o diretor escolhe os trechos, as falas e as situações mais

³¹ Goffman (2004, p. 231) ressalta que o “eu” da personagem representada não é orgânico, ou seja, não representa a totalidade de um ser, trata-se de “um efeito dramático, que surge difusamente de uma cena apresentada, e a questão característica, o interesse primordial, está em saber se será acreditado ou desacreditado”.

³² A tradução brasileira substituiu *performance* por desempenho. Prefiro manter a expressão original por ser mais apropriada ao que Goffman quis dizer.

significativas para compor o seu filme, segundo uma dada forma narrativa. Nesse trabalho de seleção e organização do material registrado pela câmera é que nasce, efetivamente, a personagem documentária. Em outras palavras, essa personagem nasce de uma convergência de interesses, ou de desejos parciais, de quem está na frente e de quem está por trás das câmeras.

Em certo sentido, trata-se de uma operação semelhante à realizada pelo ficcionista para compor os seres de ficção. Nos dois casos, opera-se com uma visão fragmentária, um conjunto de traços limitados, mais ou menos caracterizadores, no intuito de fornecer o “máximo” de informações para os espectadores; ambos são construções narrativas. Em outras palavras, seja como ente ficcional ou existente na vida real, as personagens se configuram de maneira idêntica no contexto da narrativa. É, portanto, essa impossibilidade de compor um sujeito em sua totalidade que torna possível considerar também como personagem cada indivíduo presente em um documentário.

Cabe, mais uma vez, ressaltar a peculiaridade dessa personagem documentária, sua inevitável associação com o mundo da vida real como seres históricos, cuja configuração tem uma relação estreita com os modos de ser e ver o mundo. Para alguns teóricos, como Noël Carroll (1996; 2005), Bill Nichols (2005) e Fernão Ramos (2008), um aspecto importante para a própria definição do que é documentário tem uma relação direta com a indexação, ou seja, o reconhecimento do público de que assiste a um filme desse tipo. Tal crença se processa, entre outras coisas, em função das intenções assertivas do realizador, amplamente divulgadas na mídia, nas peças publicitárias, nas listas de programação do cinema e da televisão, na crítica especializada, no boca a boca, etc., mas também no conhecimento empírico do espectador sobre cinema e/ou o tema em questão.

Seguindo essa linha de raciocínio, é possível observar mais uma particularidade da personagem documentária: o reconhecimento do público em aceitá-la como real, ou seja, a despeito da construção narrativa do cineasta e da *performance* de quem se apresenta para a câmera, a existência desse ser depende, em grande medida, do espectador reconhecer a intenção assertiva do realizador. Ainda que a indexação, segundo Carroll (2005), não seja uma questão de cunho prático, mas teórico, e como tal prescindir dos aspectos estilísticos do documentário, pois diz respeito a propriedades relacionais da obra em relação ao autor e aos espectadores, essa tese considera que os elementos formais também interferem no

entendimento relacional do que vem a ser documentário. A meu ver, ambos, cineasta e público, são influenciados pelas idéias estéticas dominantes em seu tempo. O primeiro para construir suas asserções sobre o mundo, o segundo, para reconhecê-las como tais.

A seguir, será efetuada uma trajetória esquemática da personagem no cinema documentário, tendo como pano de fundo os métodos e as idéias dominantes dos modos de fazer e construir personagens da vida real. A intenção aqui não é a de esgotar o assunto, mas apresentar um panorama geral a partir de traços marcantes ou característicos a cada período histórico e estético da narrativa documentária (clássico, moderno e contemporâneo), no intuito de melhor situar a trajetória da personagem de Coutinho no próximo capítulo da tese.

2.2 – Personagem clássica

Ao definir o documentário como “tratamento criativo da realidade”, nos anos de 1930, o escocês John Grierson (1898-1972) demarcou um domínio específico para o cinema bem diferente de outros filmes não ficcionais (*newsreels*, *travelogues*, educativos, etc.). A proposta de tratar a realidade de maneira criativa nada mais era do que usar elementos dramáticos característicos à ficção. Como diz Paul Rotha (apud WINSTON, 1995, p.99), uma das primeiras exigências do método documentário foi a “dramatização”, ou seja, transformar o material da realidade em uma narrativa dramática. Em vez de descrever fatos e situações ilustradas por uma série de imagens aleatórias, como era de costume na época, o documentarista deveria construir uma intriga com personagens, articulando-a em uma montagem lógica de acontecimentos.

Foi nos filmes de caráter etnográfico do cineasta norte-americano Robert Flaherty (1884-1951) onde Grierson observou a realidade estruturada dramaticamente³³. Em *Nannok of the North* (1922), por exemplo, Flaherty constrói personagens, o esquimó Nannok que dá título ao filme e sua família, e estabelece o meio hostil das terras geladas do norte do Canadá como antagonista. Como nos filmes de ficção, há momentos de tensão e suspense nesse embate do homem com a natureza, particularmente nas cenas da caça ao elefante-

³³ O próprio termo documentário foi usado por Grierson pela primeira vez em um artigo sobre o filme *Moana* (1926), de Flaherty, publicado no jornal New York Sun, em 1926.

marinho e na luta dos esquimós para escapar da tempestade de neve. A *diegese* dramática do filme é construída pela encenação de situações vividas pelos próprios nativos daquela região e por letreiros que fazem asserções sobre o desenrolar dos acontecimentos. Para Brian Winston (1995), essa capacidade de construir um “texto” com todas as características de um drama ficcional a partir de um material supostamente observado é a mais importante contribuição de Flaherty para o cinema.

Mesmo não tendo sido o primeiro a utilizar estratégias dramáticas no campo do cinema não ficcional³⁴, Flaherty o fez de maneira peculiar, inaugurando uma tipologia de personagem para o documentário. Grosso modo, seus personagens são *heróis*, lutando contra as forças “hostis” da natureza. Em *Os Pescadores de Aran* (1934), depois da contextualização dos papéis sociais no microcosmo de Aran, o que se vê é o confronto do “bom selvagem” contra as ondas gigantescas do mar bravio e a difícil caçada ao tubarão. Novamente as tensões dramáticas são construídas por encenações articuladas numa montagem ágil e com letreiros explicativos, tal como na sequência final após o clímax da caça ao tubarão, quando o animal morre e o texto diz: “depois de dois dias de luta intensa, o barco retorna”.

À estruturação narrativa da realidade efetuada por Robert Flaherty, com bastante sucesso, inclusive de público, John Grierson adicionou a retórica da função social e criou outro personagem do tipo-ideal para a tradição documentária. Preocupado em fazer do cinema uma espécie de tribuna para conscientizar as massas³⁵, Grierson criticou o romantismo ingênuo dos filmes flahertianos, chamando-os de “homens contra Deus” (apud WINSTON, 1988, p.271), porque eram saudosistas e não abordavam a vida moderna. Em

³⁴ Segundo Winston (1995, p.100), *In The Land of The Head-Hunters* (1914), de Edward Curtis, foi o primeiro filme de não ficção a usar estratégias narrativas ficcionais. Mas é um filme “inautêntico”, melodramático, mais preocupado em atender aos interesses comerciais dos produtores e o gosto médio do público do que abordar a cultura de um povo nativo dos Estados Unidos.

³⁵ O escocês John Grierson, mentor intelectual e um dos principais líderes do chamado Movimento do Filme Documentário Britânico, surgido em meados dos anos 20, tinha uma formação social-democrata e era influenciado pela ética da Igreja Presbiteriana dos Estados Unidos, em particular, o trabalho de formação política e moral dos cidadãos. Na América do Norte, fez pós-graduação em Ciências Sociais estudando os efeitos do cinema no público, e ficou impressionado com o impacto dos filmes hollywoodianos na vida das pessoas. De volta à Inglaterra, estruturou uma proposta de cinema britânico com função social financiado pelo Estado, a qual batizou de *documentário*, capaz de operar um “tratamento criativo das atualidades”, no intuito de educar, sobretudo, as massas para a democracia liberal. Grierson teve o cinema soviético dos anos 20 como modelo para o seu projeto e, esteticamente, incorporou a preocupação com a montagem e a construção da personagem típica e coletiva dos russos, além da dramatização e o uso de personagens reais dos filmes de Flaherty (SWANN, 1989).

seu lugar, propôs filmar as questões sociais e o mundo do trabalho, onde, provavelmente, o homem do seu tempo estaria, “nas entranhas da terra”. Mas, para Brian Winston (1988, p.272), essa mistura da contribuição de Flaherty (o personagem e a narrativa dramática) com as iniciativas de Grierson (propaganda e interesse social) acabou privilegiando como personagem as *vítimas* da sociedade: “o pensamento move-se do heróico para o alienado”.

Housing Problems (1935), dirigido por Edgar Anstey e Arthur Elton para a British Commercial Gas Association, é o protótipo da configuração da personagem griersoniana. O filme tem o mérito de ter sido o pioneiro na tomada de entrevistas com moradores de uma favela no subúrbio de Londres, na Inglaterra. Pela primeira vez na história do cinema britânico – e talvez do mundo –, os próprios favelados aparecem falando para a câmera sobre as condições de vida que o filme descreve. Apesar do impacto positivo que obteve junto ao público e a mídia da época, *Housing Problems* foi criticado por outros realizadores da escola do documentário inglês por seu formato semelhante ao *newsreel*, e por não adotar um dos princípios básicos do griersonismo: a interpretação criativa do diretor (DA-RIN, 2004). Para Winston (1988), no entanto, essa crítica não procede, pois o que parece influenciável em *Housing Problems* é a opinião de Anstey acerca dos seus entrevistados:

Em vez de representantes heróicos do proletariado, pensou neles mais como “pobres, personagens de sofrimento” – vítimas. O filme estava movendo-se no tópico da romantização do trabalho ao abordar as realidades das condições domésticas com o desemprego³⁶. (WINSTON, 1988, p. 274)

Brian Winston também contesta a declaração dada por Anstey de que o filme era dos próprios moradores da favela, porque os entrevistados não só foram escolhidos como também treinados pelos diretores para falar diante das câmeras, e a montagem foi efetuada sem nenhum tipo de consulta. Portanto, mesmo tendo a primazia de “inaugurar” a entrevista no cinema documentário, numa época em que o sincronismo de imagem e som demandava uma operação complexa com equipamentos pesados e barulhentos, do ponto de vista ideológico e formal, *Housing Problems* em nada se assemelha com os documentários de entrevistas surgidos a partir dos anos 60.

Como declarou Anstey (apud DA-RIN, 2004, p. 100), destacado integrante do grupo de Grierson, para os documentaristas ingleses, os diálogos não eram considerados

³⁶ Tradução do original em inglês.

propriamente filmicos: “Não estávamos interessados em gravar diálogo ou comentário, ambos considerados não-filmicos”. Mesmo reconhecendo a importância de *Housing Problems*, mais de trinta anos depois de realizá-lo, o seu diretor ainda o considera um cinejornal: “sua pureza é a da autenticidade, não a da arte”. A afirmação não é estranha, porque, de acordo com os griersonianos, a visão do diretor sobre um tema em questão expressa, principalmente, através de uma *voz over* (“voz de Deus”), era mais importante do que a fala das pessoas. E essa é uma das principais características do chamado documentário clássico, estruturado a partir de um argumento e/ou um roteiro previamente elaborado³⁷, onde as asserções sobre o mundo histórico são feitas por uma voz do saber, seja na forma de textos em cartelas, a exemplo de *Nanook of the north*, de Flaherty, e *Drifters*, de Grierson, ou na locução acompanhada ou não de entrevistas, tal como em *North Sea* e *Night Mail*, ambos de Alberto Cavalcanti.

Ora, no contexto em que o tema e a opinião prévia do realizador a respeito dele era fundamental para a realização de um documentário, não havia espaço para a singularidade. As personagens do período clássico são, portanto, típicas. Como diz Bakhtin (2000, p. 196), “o tipo representa a posição *passiva* de uma pessoa coletiva”. Existe não para representar a si mesmo como indivíduo, mas a uma coletividade, e tem função meramente ilustrativa de um contexto social amplo no qual aparece como um exemplo, a unidade de representação do todo. Em geral, pode pertencer a uma determinada cultura, como *Nanook* encenando a vida dos esquimós, ou certa categoria social: os pescadores de Aran, os desempregados de *Housing Problems*, entre outros. O modo clássico de fazer documentário manteve-se praticamente único até o final dos anos 50, quando surgiram os equipamentos leves e de som sincrônico, que possibilitaram a eclosão de novas formas estético-narrativas.

2.3 – Personagem moderna

Mas, para Brian Winston (1988), a vítima, “anônima e patética” permaneceu como tema central do documentário nos anos posteriores à *Housing Problems*. Nem mesmo a

³⁷ O brasileiro Alberto Cavalcanti (1976, p.81), um dos mais importantes representantes do documentarismo clássico inglês, ao propor normas de conduta para realização de documentários, dá a medida exata da importância do roteiro nesse período, recomendando que o realizador “não negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente”.

virada dos anos 60 teria mudado essa trajetória, ao menos, na vertente que se desenvolveu no Canadá e nos Estados Unidos. Os realizadores do “cinema direto” eram radicalmente contrários ao “tratamento criativo das atualidades”, defendido por Grierson, consideravam inaceitável a adição do comentário *over* ou qualquer outro elemento que não fosse observado durante as filmagens. No entanto, o documentário baseado na “estrutura de crise” do cineasta norte-americano Robert Drew manteve e exacerbou a narração dramática, inaugurada por Flaherty, num trabalho minucioso de montagem, e acabou não se diferenciando muito do modelo de personagem proposto por Grierson, trinta anos atrás.

Ainda que tenham observado as ações de autoridades políticas, como em *Primárias* (1960) ou *Crises* (1963), e astros do *showbusiness*, como em *Jane* (1962) ou *Lonely Boy* (1962), para Brian Winston, a linha mais proveitosa desse cinema veio a ser não a de observação dos *heróis* poderosos, mas a dos desfavorecidos: “o cinema direto deu à tradição da vítima a tecnologia que trouxe um grau de intrusão na vida das pessoas comuns que não era possível anteriormente³⁸” (WINSTON, 1988, p. 275). *Titicut Folies* (1967), do também norte-americano Frederick Wiseman, talvez seja o exemplo mais emblemático. Nesse filme, o cotidiano de pacientes mentais em um sanatório é dissecado por uma câmera intrusiva, sem peias, nem pudor, diante do sofrimento alheio. É particularmente chocante a cena em que um senhor nu é empurrado para dentro de uma cela e, visivelmente constrangido, esconde a genitália com as mãos. Logo depois, começa a se debater, treme, faz barulho com os pés, grita algo indecifrável, como se estivesse protestando ou pedindo ajuda, até cair no chão e morrer. A câmera observa a tudo indócil e com muitos movimentos de idas e vindas da lente *zoom*.

É notório que a televisão fortaleceu essa tradição da personagem como *vítima* em sua busca por audiência. Não por acaso, as emissoras de TV patrocinaram o desenvolvimento dos equipamentos portáteis de som sincrônico nos anos 60, particularmente nos Estados Unidos, no intuito de acompanhar, mais de perto, os acontecimentos. Como funcionário do grupo *Time-Life*, proprietário da rede televisiva CBS, Robert Drew nunca escondeu a necessidade de conquistar público para os seus documentários. Na TV, a exploração da *vítima* também foi favorecida por um conjunto de limitações técnicas, que fizeram do *close-up* o plano dominante para o documentário

38 Tradução direta do inglês.

(WINSTON, 1988). Até hoje, a maior parte dos documentários e programas exibidos na televisão aberta ou fechada do mundo inteiro mantém essa tradição. E, mesmo na maior parte da produção independente engajada nas lutas sociais, a personagem griersoniana também fincou raízes.

A tradição do documentário começa com o heróico indivíduo esquimó “contra Deus” em plano aberto. Atualmente, é mais freqüente a de mostrar as inadequações privadas da classe pobre urbana, “nas entranhas da terra” em *close-up*. A linha que permitiu isto acontecer pode ser traçada do indivíduo exótico de Flaherty, passando pelos trabalhadores heróicos e romantizados de Grierson às vítimas de Anstey apanhadas nas estruturas de crise de Drew. Era uma linha fácil de seguir porque os desenvolvimentos tecnológicos, as predileções jornalísticas, e todos os imperativos ideológicos jogaram um papel de facilitação. (WINSTON, 1988, p.276)

Mas a vertente documentária que se desenvolveu também nos anos 60, na Europa, seguiu outro caminho ético, estético e metodológico. Ao contrário do Canadá e dos Estados Unidos, na França, foram os acadêmicos da área de sociologia e etnografia os primeiros a experimentar os equipamentos portáteis de som sincrônico em suas pesquisas de campo participativas (DA-RIN, 2004). Sem a obrigação de conquistar audiência para os seus trabalhos, os franceses decidiram explorar as possibilidades da nova tecnologia para produzir eventos e provocar situações reveladoras. Enquanto os norte-americanos e canadenses defendiam um cinema de observação, onde o cineasta deveria ser o que um de seus principais expoentes, Richard Leacock, denominou de “uma mosca na parede”, a proposta francesa envolvia um processo de intervenção ativa durante as filmagens. Em outras palavras, era a própria participação do realizador como agente provocador de um acontecimento fílmico a única possibilidade de existência do filme. Somente na interlocução entre quem filma e quem é filmado é que poderia surgir alguma revelação que, de outra maneira, não seria possível.

O protótipo desse novo estilo de fazer documentário é *Crônica de um Verão* (1961), feito pelo etnólogo e cineasta Jean Rouch, em parceria com o sociólogo Edgar Morin. Como sugere o título, o filme se reveste como crônica, mas não de uma crônica sobre o verão, e sim do próprio filme e de cada participante em particular. A estação do ano aparece como pano de fundo para as filmagens, o cenário onde se discute a felicidade e a vida em Paris, na França. Rouch e Morin conceberam *Crônica de um verão* como uma “experiência

de interrogação cinematográfica” (MORIN, 2008, p.7), que pudesse evoluir para um “sociodrama”, no qual as pessoas seriam estimuladas, através da intervenção ativa e interativa dos realizadores, a se reinventar diante das câmeras. Não havia o interesse de expor uma realidade prévia ao filme, como é de praxe na maioria dos documentários, mas em produzir uma realidade filmica, que pudesse acrescentar ou subtrair algo da realidade dos fatos. Como num jogo, as regras e as intenções do trabalho são reveladas pelos próprios cineastas em cena, tornando-se também personagens.

Diante de tais condições, emerge um novo tipo de personagem para o documentário, cuja principal característica é certa habilidade, sobretudo oral, para encenar a própria vida. A palavra captada de maneira direta *in loco* adquire um status único e propulsor na proposta estética do filme, e se apresenta de diferentes maneiras em monólogos, diálogos e discussões coletivas. Num fluxo contínuo de crítica e autocrítica, ação e rejeição, os participantes dessa experiência filmica (inclusive os realizadores) deixam transparecer o que Comolli (1969, p.49) chama de “coeficiente de irrealidade”, conferindo ao documentário certa aura de ficção. Por exemplo, em determinado momento de *Crônica de um Verão*, a personagem Marceline, judia e ex-prisioneira de um campo de concentração, aparece caminhando pelas ruas de Paris de gravador a tiracolo. Ela faz a evocação dramática do pai morto pelos nazistas em um longo monólogo. No debate após as filmagens, Marceline é questionada por outros participantes do filme sobre a veracidade do seu desempenho e revela que, embora tenha relatado lembranças vividas com emoção, também encenou. Sabendo que estava diante de um acontecimento filmico produzido para ela, Marceline aceitou a provocação e fez a sua *performance*.

Além de apontar o “artifício” nas relações cotidianas, a experiência do chamado “cinema verdade” de Rouch e Morin coloca em relevo o fato de que a única verdade possível de se encontrar no cinema é a realidade do filme, nascida de um encontro dos realizadores com os que aceitam participar da filmagem. Em outros termos, o documentário não é mais o espelho do mundo, mas um espelho de si mesmo, dos seus processos produtivos e das mutações que provocam nos participantes da experiência filmica, inclusive os diretores. Provocada por Edgar Morin, a italiana Mary-Lou fala comovida sobre o que mudou em sua vida desde a chegada a Paris há três anos, chora e diz não ter sequer o “direito de se matar”. Ao longo das filmagens, o operário Ângelo é transferido para um

trabalho mais duro na fábrica e desenvolve uma postura muito crítica acerca das relações entre patrão e empregado. A todo o momento, Rouch e Morin aparecem reformulando suas concepções à medida que o projeto fílmico evolui até o longo plano-sequência do final, no qual ambos declaram ter mudado de opinião.

Para o filósofo francês Gilles Deleuze, não só em *Crônica de um verão*, mas também em outros filmes de Rouch, como *Os mestres loucos* (1955), *Eu, um negro* (1958), *Jaguar* (1967) *Cocorico! Monsieur Poulet* (1977) e *Dionysos* (1984), a personagem deixa de ser real ou fictícia, assim como deixa de ser vista objetivamente pela câmera ou de ver subjetivamente com a câmera, instaurando, assim, um discurso indireto livre, que ultrapassa passagens e fronteiras “porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (DELEUZE, 1990, p.161). De acordo com Deleuze, o cinema de realidade nasce tributário ao da ficção, a quem pretendia ultrapassar, apontando novos caminhos. No entanto acabou por referendar o que havia de mais estrutural na narrativa ficcional: um ideal de verdade ou a busca por uma matriz identitária do tipo “Eu=Eu”, baseada na relação de distinção e identificação das imagens objetivas e subjetivas, um possível antagonismo entre ambas e a necessária resolução. Somente quando rompe com essa pretensão ao “verdadeiro” é que o cinema da realidade torna-se capaz de apontar para um novo regime narrativo.

Deleuze observa que a palavra em ato de fabulação de uma personagem real afirma a ficção como potência e não como modelo, criando, dessa maneira, uma personagem camaleônica, em constante processo de mutação, capaz de romper com as certezas da identificação do “Eu=Eu” e instaurar a dúvida do “Eu é Outro”.

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção do seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas próprias fabulações deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo. (DELEUZE, 1990, p.183)

Sem dúvida, as novas configurações documentárias surgidas nos anos 1960 proporcionaram uma abertura sem precedentes para a construção de personagens singulares. Seja na forma do “cinema direto” ou do “cinema verdade”, o chamado documentário moderno chamou a atenção para o indivíduo, acompanhando, de perto, seus movimentos, ações e falas, mostrando-o como sujeito complexo, cuja unidade contraditória é recomposta no contexto da narrativa documental. No entanto, sob certos aspectos, a personagem moderna ainda permanece subsumida a um tema ou argumento, é selecionada e mostrada ainda como categoria social. Na maioria das vezes, o assunto é discutido a partir dos seus atos e/ou das suas entrevistas. Se muito, o argumento é submetido ao personagem que constrói um tema por intermédio de suas ações (BALTAR, 2007).

Em *Crises* (1963), por exemplo, é uma situação de crise política enfrentada pelo governo de John Kennedy que faz o espectador conhecer um pouco da personalidade do presidente da maior potência econômica do mundo, e as contradições na vida privada do racista governador do estado do Alabama, George Wallace. De maneira semelhante, em *Lonely Boy* (1962), de Wolf Koenig e Roman Kroitor, é possível conhecer o jeitão solitário do jovem e cobiçado cantor pop canadense, Paul Anka, a partir da observação do processo de construção de um astro da indústria cultural. Já *Caixeiro-Viajante* (1968), de Albert e David Maysles, acompanha, de perto, as angústias e o “fracasso” de um vendedor de bíblias em relação ao grupo de aguerridos colegas de trabalho. O filme *Grey Gardens* (1976), também dos irmãos Maysles, em que duas senhoras – mãe e filha – falam de si mesmas, inaugura a perspectiva da personagem contemporânea e serve como elucidativo contraponto à personagem moderna, presa, sobretudo, a uma identificação, profissional ou social, e não simplesmente sujeito de si.

Nem mesmo o documentário interativo dos franceses escapa do tema e da categorização. Ao propor a realização de *Crônica de um verão* a Jean Rouch, a intenção de Morin foi discutir a vida em Paris, inclusive a sua sugestão para o título do filme era *Como você vive?* – rechaçado pela produtora Argos Films, sob a alegação de que parecia nome de programa de TV. Apesar das modulações subjetivas, lá estão personagens escolhidas ainda por distinções categoriais, “homens e mulheres de idade e origem variada”, como diz o argumento do filme (MORIN, 2008, p. 37) – trabalhadores, operários, comerciantes, intelectuais, estudantes, judeus, imigrantes negros, cada um se expressando à sua maneira

acerca de temas pensados previamente pelos realizadores. Não dá para perder de vista que o filme é uma pesquisa de cunho etnográfico com objetivos bem direcionados.

2.4 – Personagem contemporânea

A *função de fabulação* instauradora da narrativa indireta livre nos filmes modernos de Jean Rouch, e também do canadense Pierre Perrault, conforme observado por Gilles Deleuze, trouxe uma abertura inédita para o ato performativo da personagem documental (TEIXEIRA, 2004; 2006), cujos desdobramentos são visíveis e dominantes na produção contemporânea dos chamados filmes de autorretrato, autobiografia e no que o teórico norte-americano, Bill Nichols (1994; 2005), chama de “documentário performático”. Em grande parte dos documentários atuais, o próprio diretor é a personagem, volta a câmera para si num movimento em direção a uma busca ou uma dramatização de um “eu” sempre em expansão para “outros”, sem nunca chegar a uma conclusão, pois a noção de identidade unívoca, ou de categorização social, tornou-se vazia, uma impossibilidade. Como diz Michael Renov (1989), o que se tem, nesses trabalhos, é uma “subjetividade em fluxo”.

A emergência de um terceiro momento-chave para o documentário também se articula em torno de mudanças na base tecnológica e de um novo contexto sociocultural. O advento do vídeo analógico, na década de 1980, e, posteriormente, a revolução do digital em alinhamento com a informática, trouxeram não só a popularização e o barateamento de custos para a produção audiovisual, mas também novas possibilidades estéticas, nitidamente influenciadas pela intensa fragmentação imagética televisiva. Mudaram também os paradigmas de entendimento da realidade social com o questionamento dos valores culturais dominantes, especialmente em torno das questões de identidade e realidade. Como observa o psicanalista Félix Guattari (1992), a sensibilidade contemporânea se delineia em meio a um movimento entre o que é real, e existe concretamente, e o ambiente virtual como uma “realidade maquínica” em fuga.

Os diários do crítico e cineasta Jonas Mekas podem ser considerados como marco “inaugural” desse novo momento do documentário e dessa nova personagem. Em *Lost, Lost* (1976), Mekas expõe uma série de registros pessoais desde quando ainda vivia na Lituânia, em 1949, passando por seus primeiros anos na comunidade lituana do

Brooklyn, já nos Estados Unidos, as festas e passeios nas ruas de Manhattan tomadas por protestos, até a sua convivência com um grupo de artistas que, mais tarde, iria compor o chamado Novo Cinema Americano, nos anos 1960. O filme é composto por fragmentos e imagens da vida ordinária de Jonas Mekas, apresentados de maneira descontínua. Sua presença diante da câmera é constante, acompanhada por um texto *over* e outras sonoridades, que, longe de descreverem, fazem comentários e indagações aos eventos exibidos.

Para Michael Renov (2004), *Lost, Lost, Lost* é um ensaio marcado pela articulação de dois registros de interrogação: o da subjetividade e o do mundo. O mérito do filme é o de apontar a dimensão social do que é subjetivo, escapando do individualismo de muitos dos trabalhos de natureza autobiográfica. As questões e pessoas do entorno de Mekas o levam para fora de si³⁹. As imagens do seu convívio com imigrantes lituanos do pós-guerra, a juventude socialmente engajada nas ruas e o registro dos encontros com artistas como Andy Warhol e Stan Brakhage, entre outros, que, junto ao próprio Mekas, iriam revolucionar a arte e os costumes da década de 60, conformam a dimensão histórica e sociocultural do filme, restabelecendo a necessária conexão do universo privado com o mundo social.

Mas nos países sul-americanos, entre a década de 1980 e o início dos anos 1990, a prática do diário de viagem enveredou por outro caminho. Sua proposta, como observa Andréa Molfetta, foi a de uma reflexividade meramente “poética e formal”, não tendo conduzido a uma reflexão política e ideológica, basicamente por dois motivos: o contexto autoritário da região dominada, na época, por ditaduras militares, e a influência estrangeira, notadamente francesa, já que os 22 diários realizados foram financiados pela Secretaria do Audiovisual do Ministério de Assuntos Estrangeiros da França (MOLFETTA, 2007). Os diários contavam a história do seu narrador, um artista sul-americano de visita às terras européias, cujo olhar voltado para a paisagem urbana não se preocupava em mostrar a si próprio.

Aquém da história, e sem chegar a referenciá-la no mínimo, estes diários fizeram da enunciação em tempo presente um mecanismo onde

³⁹ Além de Renov (2004), outra análise detalhada de *Lost, Lost, Lost* pode ser conferida em Siqueira (2006, p.130), para quem o ensaio de Mekas também “revela uma subjetividade mais polifônica, mais heterogênea e menos atrelada à noção de sujeito”.

reconstruir a atividade perceptiva e mental do sujeito que filma, sujeito que algumas vezes é ele mesmo (o autor) e outras, um olho mecânico que registra 24hs sem parar, focalização 0 (zero). (MOLFETTA, 2007, p.7)

Como sujeitos acríticos, os realizadores dos diários sul-americanos se debruçaram “sobre o trabalho gerativo do texto”, sem se preocupar com o mundo, nem consigo mesmo. O documentário passou a ser visto meramente como transmissor de uma experiência entre o sujeito e a linguagem. Somente em meados dos anos 1990, essa mesma geração de documentaristas retoma a consciência histórica e volta a fazer as asserções sobre o mundo a partir de si, mas em outras bases.

O documentário performativo, no sentido contrário ao do documentário reflexivo, traz um programa estético e ético que destaca a *incompletude* (e já não mais a impossibilidade) do sujeito e seus sentidos, ambos constituídos na trama da comunicação, sentidos abertos que *necessitam* da *interpretação*. (MOLFETTA, 2007, p. 13).

A despeito da grande diversidade de estilos e do predomínio do que Fernão Ramos (2008) chama de “documentário cabo”, com sua forma multifacetada de fazer asserções⁴⁰, a investigação da subjetividade e o interesse em desvelar o que é de ordem particular e suas conexões com a vida pública, é uma das principais marcas estilísticas do chamado documentário contemporâneo. A tônica do cinema documental atual é, portanto, a de abordar as experiências vividas, pessoais e irreduzíveis. Ao apostarem na enunciação em primeira pessoa, seja do próprio diretor ou de outra pessoa, esses filmes permitiram a configuração de uma nova personagem documentária em trabalhos mais autorais, como os da terceira fase de Eduardo Coutinho, objeto desta tese.

Em termos narrativos, essa personagem torna-se o centro de todas as atenções, em particular, a sua vida privada. Busca-se não mais o típico ou modelo exemplar, da vítima ou do herói, mas uma fabulação específica, certo jeito ou maneira pessoal de expressão, que ultrapasse as categorizações sociais, um fazer-se ou refazer-se espontâneo e imprevisto, diante da câmera. A essa personagem de devir chamarei genericamente de “performativa”, em referência tanto às idéias do sociólogo Erving Goffman a respeito do jogo teatral nas

⁴⁰ Fernão Ramos (2008) nomeia de “documentário cabo” a forma mais “clássica” de fazer documentário atualmente, cuja asserção sobre o mundo histórico envolve a mistura de diferentes vozes, onde a voz do saber perde a sua exclusividade e divide “os enunciados assertivos” com outras modalidades como entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, material de arquivo, etc. A expressão “cabo” se refere ao fato de esta ser a modalidade estilística dominante nos canais pagos voltados para o documentário.

relações sociais cotidianas, quanto à *performance* como campo específico da arte e seus desdobramentos na esfera artística do cinema.

Desse modo, um resumo da função da personagem na tradição documentária indica que, no modelo clássico, a personagem era basicamente ilustrativa, encenava situações cotidianas para referendar o que a “voz de Deus” enunciava. O sujeito não se pronuncia como indivíduo, é uma representação coletiva. No documentário moderno, a personagem passa a fazer asserções, mas ainda está submetida a uma enunciação, por vezes, generalizante do narrador/cineasta através do agenciamento das falas. O sujeito fala de si, mas ainda como categoria social. No cinema documental contemporâneo, da narrativa em primeira pessoa, a função da personagem é a de criar um filme para si ou para o “outro”. Finalmente, o sujeito fala por si, como uma individualidade, ainda que esta seja atravessada pelo social. E a *performance* aparece como um modo eficaz de marcar uma *presença* no mundo.

2.5 – Performance, performer e personagem

No campo do documentário, o uso da expressão *performance* ganhou fôlego a partir da década de 1990, com a emergência de filmes com um recorte pessoal, íntimo e de certo caráter autobiográfico. Mas, como visto antes, a questão da subjetividade documentária remonta aos anos 1970, com as ideias de uma identidade fluida e múltipla, a exemplo de *Lost, Lost, Lost*. Já naquela época, os trabalhos dos artistas independentes do cinema e do vídeo, influenciados pela filosofia pós-estruturalista e pela crítica psicanalítica lacaniana, cruzavam as fronteiras entre ficção e realidade, compondo um “eu” mais complexo. Como diz Michael Renov, essa “nova autobiografia” buscava “a construção da subjetividade como um local mais de instabilidade – de fluxo, acaso e revisão constante – do que coerência⁴¹” (RENOV, 1989, p. 5).

Em suas reflexões, Michael Renov tem chamado a atenção para essa mudança do estatuto do documentário, pois se, antes, era valorizado por sua capacidade informativa de nos dar acesso a uma visão objetiva das coisas do mundo, hoje, é a perspectiva pessoal do realizador, o compromisso aberto de um sujeito que se inscreve no relato que está em

⁴¹ Tradução do original em inglês.

evidência. Sob essa perspectiva, a representação do “eu” como ser uno aparece como uma impossibilidade, pois está em permanente construção e reconstrução. A *performance* surge então como uma maneira adequada para o artista se inscrever, de maneira inconclusa, processual, no filme. Ainda segundo Renov (2004), esse investimento numa identidade instável é herdeira dos filmes etnográficos de Jean Rouch e das ideias de Annette Kuhn.

Mas foi Bill Nichols (1994) quem teve a primazia de sistematizar essa tendência contemporânea de agenciamento de discursos sobre o real, propondo a configuração de um outro modo de representação, o *documentário performático*⁴². Para Nichols, a principal característica desse novo modelo é a de enfatizar os aspectos subjetivos da experiência e da memória, numa combinação livre entre real e imaginário. Em geral, são documentários de caráter *autobiográficos*, que afirmam uma perspectiva radicalmente situada, local, concreta e pessoal de sujeitos específicos – entre eles, o cineasta – que se expressam de maneira peculiar por intermédio do que Fernão Ramos (2005, p. 184) chama de “uma forte camada estilística do eu”.

Bill Nichols (1994; 2005) observa, também, que esses filmes compartilham com uma tendência corretiva e equilibrada, de postura etnográfica, das comunidades que fazem seus próprios documentários, a exemplo dos índios caiapós do Amazonas e dos aborígenes australianos. No entanto, os *documentários performáticos* não estão interessados em fazer asserções sobre o mundo histórico. Procuram uma maneira distinta de expressão e exigem um modo diferente de envolvimento do espectador. Investem numa mistura livre das formas da ficção com as técnicas da oratória para compor estados subjetivos da mente, tons evocativos e nuances expressivas. Embora não estabeleçam uma ruptura com o mundo, suspendem a representação realística, colocam os aspectos referenciais da mensagem entre parênteses, sob suspensão. Ao interromper e adiar o realismo, volta às atenções para si mesmo, e propõe uma possibilidade diferente de conhecer as diferenças, mais sugerindo, insinuando do que argumentando ou explanando sobre uma determinada causa.

Tongues Untied (1989), de Marlon Riggs, por exemplo, abre com uma chamada um tanto hipnótica: “de irmão para irmão, de irmão para irmão”, acompanhada de homens

⁴² O documentário *performático* foi inicialmente abordado em artigo publicado no livro **Blurred Boundaries** (1994). Posteriormente, em **Introduction to documentary** (2001), traduzido Brasil como **Introdução ao documentário** (2005), Nichols apontou mais um modo de representação: o *poético*. Antes, em 1991, no **Representing Reality**, o pensador havia indicado apenas quatro modos de representação documentária: o *expositivo*, o *observacional*, o *interativo* e o *reflexivo*.

negros brincando entre si. Depois, aparece um policial batendo em um jovem negro. A sequência se encerra com o próprio Riggs dançando em câmera lenta e, a cada movimento que faz, cruza uma escuridão como espaço indefinido, até que ele termina nos braços de outro homem negro. A abertura do filme não faz afirmações sobre o mundo histórico em si, mas as evocações que estabelece já nos convidam a experimentar a subjetividade social de um negro homossexual, no caso, o próprio Marlon Riggs.

Segundo Bill Nichols (1994), os *documentários performáticos* enfatizam uma nova prática política, voltada para os elementos culturais do cotidiano, e o fazem de uma maneira absolutamente distinta. Ancorado em Frederic Jameson e sua noção de “figuratividade”, Nichols ressalta que a subjetividade desses filmes é social, porque a encenação da *performance* sugere um modo de experimentar as contradições de classe de maneira muito mais visceral e existencial do que as certezas abstratas da economia e da ciência social marxista. Os *documentários performáticos* abrem, portanto, novas portas de acesso ao conhecimento através de novos agenciamentos entre o pessoal e o coletivo, o sujeito e o mundo histórico, corporificando socialmente uma situação existencial, marcada pelo afeto e a individualidade.

Se, por um lado, a concepção de *documentário performático* de Nichols mostra-se oportuna e em sintonia com uma série de produtos audiovisuais de pessoas e grupos que se autorrepresentam, o seu conceito não parece bem delimitado e operativo como os demais modos de representação. Andréa Molfetta, por exemplo, enxerga certo determinismo histórico em Nichols quando afirma que o modo performativo “re-utiliza estratégias expressivas do documentário para *exprimir os aspectos subjetivos do discurso clássico*”. Ela também considera estreita a noção de subjetividade empregada pelo teórico norte-americano, reduzida “aos aspectos íntimos da experiência, individualidade essencial e transcendente” (MOLFETTA, 2003, p.46).

Andréa Molfetta reconhece a contribuição de Bill Nichols para o entendimento dessa nova tendência da produção audiovisual contemporânea, particularmente quando estabelece uma comparação com as outras modalidades de representação documentária. Segundo Nichols, se a modalidade reflexiva opera uma “desconstrução” das qualidades formais e da intenção política do *modo expositivo*, o *performático* chama a atenção para a qualidade da referencialidade, embora não desenvolva estratégias de argumentação ou

persuasão típicas dos outros modos. Mas, para Molfetta (2003), além da referência, é preciso considerar também “o ângulo da recepção” para definir o *documentário performático*, pois, se não há persuasão, há “um leitor articulado”, ou seja, um público, no mínimo, familiarizado com as *performances* apresentadas no filme.

Outro olhar crítico a respeito da concepção de *documentário performático* é lançado por Fernando Salis (2007). Mesmo elogiando a intuição de Bill Nichols em detectar um novo modo de produção de discursos sobre o real, ele considera um equívoco não distinguir o caráter individual da *performance* do caráter social da *performatividade*. Sua divergência é menos com a lógica interna do método de interpretação de Nichols do que com a redução do conceito a um desses aspectos. Tendo por horizonte as contribuições da linguística, da filosofia da linguagem e da arte performática dos anos 1970 e 1980, Fernando Salis alega que é preciso considerar a dimensão da performatividade da linguagem para conceituar a *performance* com rigor.

A questão se coloca da seguinte maneira: não há a irrupção de uma presença corporal pura, pois os próprios corpos já são atravessados e conformados pelo poder performativo da linguagem. O corpo se constitui performativamente em nossa inserção na linguagem (SALIS, 2007, p.104).

Dito de outra maneira, o corpo é cultural, se comunica por gestos, palavras, posturas, silêncios, etc. historicamente construídos no tecido social. Para Salis (2007), o mais próximo que Nichols chega da dupla dimensão da *performance* e da *performatividade* é quando aborda a representação dialética dos *documentários performáticos*, construída a partir da “articulação entre individualidade e subjetividade social”. Ao restaurar a inscrição do local, específico e radicalmente situado como subjetividade social, o filme *performático*, segundo Bill Nichols, evoca certas dimensões de um inconsciente político, que permanecem suspensas entre o imediato e a utopia. Grosso modo, tanto as observações de Andréa Molfetta como as de Fernando Salis apontam para uma questão conceitual mal resolvida em torno do *documentário performático* de Nichols: a falta de uma definição do que é *performance*.

Como se trata de um termo polissêmico, e muito em voga na atualidade, a ausência de um recorte conceitual dificulta o entendimento da sua utilização, ampliando demais as possibilidades de interpretação. Por isso mesmo, a discussão agora será em torno da

performance como um campo artístico específico e sua abordagem no cinema documentário. Sem a pretensão de esgotar o assunto, o objetivo aqui é tão somente o de deixar claro o que se entende por *performance* para um melhor entendimento do que chamo de “personagem performática”, e quais as suas principais características na fase mais recente da obra de Eduardo Coutinho.

Utilizada em diferentes ramos das ciências sociais (sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística, filosofia) e no campo das artes, a *performance* tornou-se um desses termos “guarda-chuva”, serve para uma multiplicidade de usos e definições. De acordo com Glusberg (2003), a palavra teria chegado à língua inglesa vindo do francês antigo, do século XVI, *parformance*, cuja raiz etimológica vem do latim *per-formare*, que significa “realizar”. Mas, no inglês contemporâneo, *performance* significa muitas outras coisas: execução, desempenho, atuação, ação, capacidade ou habilidade, cerimônia, ritual, espetáculo, representação teatral, execução de peça de música, efeito acrobático, etc. Pode-se dizer que, em sentido amplo, a expressão *performance* diz respeito à realização de determinados atos em situações definidas, envolvendo certo nível de eficiência em sua execução.

Nessa perspectiva suficientemente ampla, tornou-se comum o seu uso para nomear a atuação de agentes, coisas ou situações em diferentes campos sociais. Os analistas econômicos, por exemplo, falam em *performance* quando se referem ao crescimento da economia de um país. Na área da informática, a medida do desempenho de *hardwares* e *softwares* também é chamada de *performance*. O mesmo uso é feito para classificar a atuação de uma atleta numa competição esportiva. Tantas e diversificadas funções para uma mesma palavra acabam banalizando-a, quando não a esvaziando por excesso de sentido. Torna-se, portanto, necessária, uma discussão introdutória a seu respeito.

Em livro sobre o tema, Marvin Carlson (2004) restringe a abordagem da *performance* às ciências sociais, a arte e às teorias culturais contemporâneas. Inicialmente, o autor apresenta um percurso histórico de uso do termo em diferentes campos da ciência (antropologia, sociologia, psicologia, e lingüística). Em seguida, comenta a sua migração para o domínio das artes, passando a designar uma experiência artística específica: a *arte da performance*. No entanto, a maior parte do livro é direcionada para o entendimento da *performance* nos estudos culturais pós-modernos.

Segundo Carlson, existem duas grandes tendências de estudo da *performance* no mundo contemporâneo. A primeira está associada à construção ou à exploração de identidades pessoais, sobretudo de gênero, sexualidade e etnia. Diz respeito a análises de trabalhos realizados por indivíduos ou grupos muito engajados nas questões sociais e culturais, uma tendência dominante na década de 1980 até o início dos anos 1990. Do final dos 90 em diante, a prática e o estudo da *performance* passam a ser menos relacionados às identidades individuais, e de grupos, e mais voltados para o contexto sociocultural específico em que um indivíduo “opera”. As tensões e as dinâmicas do multiculturalismo e do pós-colonialismo tornaram-se o centro das preocupações.

Em outras palavras, no mundo globalizado, ao mesmo tempo em que ocorre um arrefecimento da busca por uma identidade essencial, estática e monolítica, ascende à concepção de certa fluidez, ou mesmo impossibilidade identitária no sentido de unidade definidora do sujeito, em função das permanentes trocas culturais. A *performance* passa a ser, então, reconhecida como uma operação central para a construção de uma marca cultural distinta a partir das interlocuções com outras culturas, compondo, assim, um espaço virtual de “entre-lugar”. É nesse cenário que se destaca a teoria pós-colonialista, notadamente a figura do teórico hindu-inglês, Homi Bhabba, e sua defesa da “mimese” como uma estratégia para a crítica da cultura do colonizador pelo colonizado. A imitação funcionaria a partir de uma dupla articulação. Ao mesmo tempo em que se apropria da cultura dominante, o colonizado percebe a inadequação dessa apropriação, e passa a se constituir como uma ameaça à estratégia de dominação (CARLSON, 2004).

Em texto pioneiro, já em terceira edição revista e ampliada, Roselee Goldberg (2001) aborda a *performance* exclusivamente no campo artístico. A autora defende que, somente na década de 1970, o termo passou a ser aceito para designar um meio de expressão artística em si mesmo, mas, ao longo do século XX, a *performance* foi uma instância catalisadora da história da Arte. Segundo Goldberg, sempre que os artistas procuravam romper com as categorias dominantes e apontar novos caminhos recorriam à *performance*. Portanto, antes de realizarem seus objetos artísticos, de acordo com orientações específicas de suas escolas, os expressionistas, dadaístas, surrealistas, cubistas, minimalistas, etc., foram performáticos. Nesse sentido, a *performance* no século XX exerceu o papel de uma “vanguarda da vanguarda”.

Em seu auge, no início dos anos 1970, a *performance* foi uma manifestação artística conceitual, preocupada em combater o caráter comercial e alienante da arte, aproximando-a da vida cotidiana. Por ser frequentemente uma execução ou demonstração dessas ideias, era uma arte que não podia ser comprada, nem vendida, onde os artistas usavam o próprio corpo como suporte para os seus trabalhos. No entanto, já a partir de meados dos anos 1970, com o arrefecimento das energias revolucionárias da década anterior (1960), a *performance* foi perdendo seu caráter mais ideológico e tornou-se “estilística, extravagante e divertida” (GOLDBERG, 2001, p. 154).

Para Roselee Goldberg, a história da arte da *performance*, no século XX, é a história de uma mídia permissiva, de inúmeras variações, executada por artistas inconformados com as limitações das formas estabelecidas e determinados a levar sua arte direto ao público. Por isso mesmo, tem sido uma expressão artística um tanto quanto anárquica e resistente a qualquer definição precisa, “além da simples declaração de que é a arte viva dos artistas”, pondera Goldberg (2001, p. 9). Segundo ela, uma definição mais fechada negaria a própria possibilidade da *performance*, arte sem fronteiras, feita a partir da combinação de diferentes materiais e disciplinas, como literatura, teatro, música, dança, arquitetura, pintura, vídeo, filme, etc.

Goldberg aponta uma série de características que ajudam a entender melhor a amplitude dessa manifestação artística. Em geral, trata-se de um trabalho que pode ser apresentado como solo ou em grupo, realizado em lugares díspares, como galeria de arte, museu, teatro, bar ou mesmo na rua. Diferente do teatro, o *performer* é o próprio artista, não um personagem vivido por um ator, e raramente segue uma trama ou narrativa tradicional. Além disso, a *performance* pode ser uma sequência de gestos íntimos ou uma encenação meramente visual, com duração variada de poucos minutos a muitas horas. Pode ser realizada apenas uma vez ou repetida por várias vezes, com ou sem *script*, de maneira improvisada, espontânea ou fruto de uma pesquisa aprofundada.

Ainda de acordo com Goldberg (2001, p. 8), a *performance* forneceu ao artista uma presença na sociedade e, conforme a natureza do espetáculo, essa presença pode ser basicamente de cinco tipos: *esotérica*, *xamanística*, *educativa*, *provocadora* ou *divertida*. Grosso modo, a *esotérica* envolveria um alto grau de abstração e hermetismo; a *xamanística* evoca certos rituais arcaicos, com o *performer* operando como uma espécie de

xamã numa sessão de catarse; a *educativa* aposta na transmissão de informações e conhecimentos; a *provocadora* investe em certos procedimentos e atitudes com o propósito nítido de chocar, muitas vezes, expondo ao limite a capacidade de sofrimento do corpo humano; já a *divertida*, como o próprio nome enuncia, é a *performance* de puro entretenimento.

O pesquisador e artista performático brasileiro, Renato Cohen (2002), também ressalta a impossibilidade de uma definição precisa. Retomando as idéias de Goldberg, prefere situar a *performance* numa linha evolutiva das experimentações artísticas de vanguarda, ocorridas ao longo do século XX. No entanto, a partir de um conjunto de obras consideradas como fundamentais, avança na caracterização da linguagem da arte performática. De acordo com Cohen, em certo sentido, a *performance* pode ser considerada uma forma de teatro porque é também uma expressão cênica e dramática. Por mais plástica e espontânea que seja uma apresentação performática, alguém apresenta, “ao vivo”, alguma coisa para determinado público, ou seja, mantém, na base, a relação triádica viva entre texto, atuante e público, definidora do teatro.

Mas é possível também considerar a linguagem da *performance* como antiteatral, particularmente em relação a certa concepção de teatro amplamente aceita, que se apoia numa dramaturgia encenada em um tempo-espço ilusionista, a partir da interpretação da personagem. De qualquer maneira, mesmo se compondo como um mix de mídias, ou como um “entre-lugar” para o cruzamento de diversas linguagens artísticas, a comparação com o teatro parece adequada para uma melhor compreensão da especificidade da linguagem *performática*.

Ao contrário do teatro tradicional, estruturado de forma aristotélica numa narrativa linear com começo, meio e fim, a arte performática se estrutura a partir da técnica da *collage* e do discurso da *mise en scène* (COHEN, 2002). Por *collage*, entenda-se o ato entrópico e lúdico de justapor e colar imagens díspares, selecionadas de materiais diversos encontrados ao acaso em diferentes fontes. Justapondo imagens que não estariam juntas na vida cotidiana, o artista recria o mundo e, através da sua imaginação criadora, ascende a uma outra realidade.

Segundo Renato Cohen, a técnica da *collage* é semelhante aos processos inconscientes de elaboração dos sonhos descritos por Sigmund Freud. No entanto cabe

salientar que a *performance* não se materializa por um fluxo criativo totalmente inconsciente, porque todo processo de criação, por mais espontâneo que seja, nasce híbrido, ou seja, passa pelo crivo do consciente. Como observa Cohen (2002, p. 63), pode-se falar apenas de “graus de criação inconsciente” nas situações extremas dos artistas que criam “em estado de semiconsciência ou utilizando-se de impulsos subliminares”. Outro aspecto a ser destacado é o processo de estranhamento provocado pelo uso da *collage*. A recriação da realidade não se configura como uma separação entre vida e arte, pois visa estimular a sensibilidade para outras leituras dos acontecimentos da vida.

Renato Cohen cita a *performance* intitulada *Disappearances*, do grupo de Richard de Marcy, apresentada no Centre Pompidou, Paris, em abril de 1979, como um exemplo ilustrativo do papel estrutural da *collage*. Na cena em que o protagonista dispara sua arma, em vez do som de tiro ouve-se o barulho das teclas de uma máquina de escrever. Na pequena cena, ocorrem três processos concomitantes: um de condensação, com a junção da imagem do homem atirando com um som de outro contexto; o segundo processo, de deslocamento, porque o barulho da máquina remete a alguém escrevendo; e, por fim, a interpretação do que vem a ser a intromissão do escritor-autor na cena específica.

O uso da *collage*, na *performance*, restaura, assim, o ato criativo como um processo de “livre-associação”, mais primitivo e mais fluido, gerado a partir de processos e conflitos inconscientes, e não da instância consciente, marcada pelas barreiras do superego (COHEN, 2002). Ao romper com a linguagem normativa da gramática discursiva da fala encadeada e hierarquizada por sujeito, verbo, complemento, etc., a *performance* busca um outro discurso, que, através dos fragmentos da *collage*, tende a ser uma linguagem gerativa de “livre-associação”. Essa transformação da linguagem em termos imagéticos e verbais desencadeia uma série de modificações não só no processo criativo, mas também no processo de cognição do público, que passa a ser menos racional e mais subliminar.

O outro aspecto estrutural da linguagem performática, a *mise en scène*, diz respeito ao predomínio da imagem sobre a palavra. Mais uma vez, a comparação com o teatro tradicional se mostra elucidativa. Enquanto, no teatro, a cena é necessariamente direcionada para a figura do ator que interpreta um texto, o *performer* é um elemento a mais do espetáculo performático, pois não há uma hierarquização tão rígida entre os diversos elementos cênicos. A iluminação, o som, um objeto, qualquer coisa pode passar do fundo

para o centro da *performance*. Por exemplo, na ópera *Death Destruction & Detroit* (1979), de Robert Wilson, uma lâmpada gigantesca é mostrada em primeiro plano como o principal elemento da cena em que o nazista Rudolf Hess, ao fundo, dança feliz pelo nascimento do filho (COHEN, 2002).

Semelhante ao teatro formalista, a arte performática privilegia a forma em detrimento do conteúdo e da linha narrativa. Através da *collage*, diferentes tipos de signos são justapostos e retransformados em processos de amplificação, multiplicação, inversão, entre outros. Essa re-signagem, ou composição mais elaborada de signos, produz uma obra aberta a diferentes leituras, estimulando, no espectador, uma percepção mais emocional do que racional. Como observa Cohen (2002, p. 66), muitas vezes, o público não entende a mensagem cifrada de uma *performance*, “mas sente o que está acontecendo”. Ao abolir o texto narrativo e a rígida construção de personagens do teatro convencional, a *performance* aciona um espetáculo de efeitos visuais, onde se destaca a atuação do artista-*performer*. Mais importante do que aquilo que se diz é o “como” se diz. A história é secundária e o interesse do espectador recai para o que “está sendo feito” no momento da apresentação. Como não há propriamente uma história para representar, a capacidade de surpreender e emocionar a audiência depende exclusivamente da habilidade do *performer*.

A *mise en scène* é tão importante na linguagem performática que até a expressão verbal é utilizada como elemento cênico. Se, em muitos espetáculos, a oralidade é simplesmente abolida, em outros, é usada mais por sua sonoridade, ou seja, importa como significante, e não como significado. Há ainda situações em que a fala transforma-se num “texto paisagístico”, ao adquirir características de cenário com uma cor, uma luz ou um efeito especial. Apresentado simultaneamente com outros elementos, e sem a preocupação de ser literalmente apreendido, o texto torna-se, assim, parte da *mise en scène* (COHEN, 2002).

Em torno da comparação entre *performance* e teatro, cabem ainda, outras distinções. Uma questão-chave para o ator teatral é conviver com uma dupla personalidade, o seu próprio “ser” e o “ser” da personagem. O teatro naturalista desenvolveu uma série de procedimentos para romper esse paradoxo, chamado por Julian Olf de “dialética da ambivalência” (apud COHEN, 2002, p. 95), no intuito de instaurar um “como se fosse”. Em termos gerais, as técnicas de Constantin Stanislávski (1992), por exemplo, defendem que

quanto mais o ator se anula enquanto pessoa e mergulha na personagem, mais reforça a ficção e a ilusão de ser um “outro”. O termo que caracteriza esse procedimento adotado pelo ator chama-se “representação”. Ao interpretar ou ceder o seu corpo a um determinado papel, o ator teatral procura compor ou *re-apresentar* o que supõe estar implícito ou explícito no texto de uma peça e, quase sempre, segue as orientações bem marcadas do diretor. Há inúmeras escolas e todo um conjunto de técnicas interpretativas para facilitar esse trabalho de corpo do ator na composição da personagem⁴³.

No caso da *performance*, tem-se uma passagem tênue da “representação” para a “atuação”, porque o *performer* não encarna um tipo ou personagem exterior a si mesmo. Não se anula em prol de um outro “ser” fictício, é sempre ele, em pessoa, que está atuando. Tudo o que cria e as imagens que constrói, através da fabulação, dos gestos, da inação, dos movimentos, do silêncio, etc., são espécies de camadas dele mesmo. Elementos dos quais se constitui ou forja para si em determinados momentos e sob certas condições de “atuação”. Não tendo somente “a” personagem para mostrar, o *performer* desenvolve e mostra suas habilidades pessoais, suas idiossincrasias, e torna-se o que Jorge Glusberg (2003, p.103) chama de “mago semiótico”, operando signos que se materializam num ritual geralmente imprevisto. Pode criar vários personagens para si, mas entra e sai deles sem qualquer aprofundamento psicológico. Como diz Cohen (2002, p.105), o processo de criação do *performer* se caracteriza muito mais por uma “extrojeção” (tirar coisas, figuras de si mesmo) do que por uma “introjeção” (receber a personagem). Na medida em que rompe com a representação e a ficção do teatro convencional, a *performance* aproxima a vida e a arte, abrindo espaço para o imprevisto, o inesperado, exigindo improvisação e criatividade aos praticantes.

O “aqui e agora” é, por excelência, a instância instauradora da arte performática. Sabe-se que a cena viva, “real”, por si só, é um elemento característico ao teatro em geral. Por mais elaborada e ensaiada, qualquer peça exige certo grau de improviso do ator tanto no momento de construção da personagem quanto durante a encenação para a plateia (CHACRA, 2005). Mas, na *performance*, o instante presente é muito mais intenso, como também o nível de improvisação. No teatro, o espaço, o tempo e os elementos cênicos, inclusive os atores transfigurados como personagens, tudo é ilusório, remete para outro

⁴³ Uma boa discussão a esse respeito pode ser conferida em Azevedo (2004).

instante e outra coisa. O público, literalmente, assiste a uma história de ficção, e as coisas acontecem no campo da imaginação. Quanto mais o ator “entra” na personagem, representando bem determinado papel, mais “real” parece a ilusão, reforçando os efeitos de projeção e identificação imaginária no espectador.

A *performance* substitui o tempo-espço ilusório da representação por algo diferente, um ritual, uma demonstração, no qual o público não mais se projeta, mas entra em comunhão. A ausência da divisão clássica entre palco e plateia favorece essa transformação, cuja relação do espectador com o objeto artístico passa de primordialmente estética, no caso do teatro, para mítica, ritualística, no espetáculo performático. É nesse contexto que o *performer* convive com as ambivalências do tempo-espço real e ficcional, compondo, entrando e saindo de diferentes “personas”. Ele é o condutor do ritual-espetáculo, segura e conduz a audiência sem recorrer às convenções narrativas do teatro. Não se trata mais de um ator interpretando personagens previamente construídas. O *performer* é o próprio autor-encenador do seu espetáculo, as “personas” surgem no processo de criação, mas podem tomar um rumo qualquer durante a apresentação, num corpo a corpo com o público.

É, portanto, na dimensão do “ao vivo” – sem um texto prévio fechado com diálogos e/ou depoimentos bem marcados – que o *performer* atua com seus esboços, gestos, falas e atitudes inacabadas, que são refeitas ou redirecionadas a partir da interação com o público que, de passivo espectador, torna-se co-participante da obra, um “interatuante”, na expressão de Cohen (2002). O papel e a importância do instante-presente na *performance* é comparável ao do *happening*. Aliás, são muitas as semelhanças entre essas duas manifestações artísticas, pois ambas têm a mesma raiz, ou seja, são movimentos de contestação formal e ideológica, se apoiam na concepção de arte viva, investem na capacidade gerativa do acontecimento em oposição à representação/repetição teatral, e priorizam o signo visual em vez da palavra. No entanto, cabe ressaltar que são movimentos distintos em termos estéticos e ideológicos. Para um melhor entendimento das especificidades de cada um, vale a pena reproduzir e comentar, brevemente, uma tabela das diferenças sugerida por Renato Cohen (2002).

Movimento	Happenning	Performance
Período	1960-1970	1970-1980
Sustentação	Ritual	Ritual-Conceitual
Fio Condutor	Sketches (algum controle)	Colagem - Sketches (aumento de controle)
Forma de Estruturação	Grupal	Individual (colaboradores)
Ênfase	Social-Integrativa	Individual-Utopia Pessoal
Objetivo	Terapêutico-Anárquico	Estético-Conceitual
Material	Plástico	Eletrônico
Tempo de Apresentação	Evento (sem repetição)	Evento (alguma repetição)

As divergências começam pela época em que esses movimentos nasceram. O *happenning* aparece nos anos 1960, em meio a um sentimento generalizado de contracultura, de busca por uma sociedade alternativa, a exemplo do movimento *hippie* e, nesse sentido, se constitui como uma manifestação artística processual e de intervenção absolutamente livre, mais preocupada com o processo e o ritual de sua apresentação, e com a interação entre arte e vida, do que com a realização de um produto estético. Trabalho eminentemente grupal, se caracterizava como uma apresentação espontânea e inesperada em qualquer lugar e a qualquer momento. Como não havia um valor estético-qualitativo para a atuação num *happenning*, qualquer pessoa poderia participar livremente durante a apresentação de um *sketch*. Aliás, a intervenção ativa do público, “pego de surpresa” com a realização de um determinado evento, em geral, era estimulada e desejada e, não raro, conduzia os rumos de uma apresentação quase sempre não repetível.

Ao surgir na década de 1970, a arte da *performance* traz consigo um esvaziamento das energias libertárias da década precedente, ou seja, não aposta na possibilidade de construção de sociedades alternativas, e incorpora a postura niilista e individual no enfrentamento das angústias geradas pela crise das utopias coletivistas. É nesse ambiente que o artista performático se projeta individualmente, faz uma leitura do mundo a partir de suas vivências pessoais, o *self as context*, para usar uma expressão de R. Schechner (apud COHEN, p. 136). Semelhante a um artista plástico, o *performer* chama para si a responsabilidade exclusiva pelo ato de criação, como diz Renato Cohen (2002, p. 137), “vai conceituar, criar e apresentar sua *performance*”. Ocorre, portanto, uma maior estetização do trabalho porque, através da técnica da *collage*, o artista passa a compor signos mais

elaborados e com certo rigor formal para a construção de uma *mise en scène* sofisticada, multimidiática.

Enquanto o artista do *happening* fazia uso do material plástico convencional, o *performer* se utiliza das novas tecnologias midiáticas para a sua apresentação. Ao contrário do *happening*, o processo já não é mais tão importante quanto o produto, porque o artista performático elabora propriamente um espetáculo, e tem mais controle da sua condução. O nível de improviso é menor, e a possibilidade de intervenção do público é mais reduzida. Se, no *happening*, o condutor era uma espécie de xamã, o mestre de cerimônia de um ritual, e a intervenção ativa do público diminuía as responsabilidades de sua atuação, o *performer* precisa ter as habilidades de um artista para compor e “segurar a cena”, através de gestos, elementos plástico-visuais ou verbais (COHEN, 2002). Mesmo sendo uma obra aberta, no sentido abordado por Umberto Eco (2003), a *performance*, como produto artístico elaborado, não possui o caráter espontâneo do *happening*, e pode ser apresentada mais de uma vez.

Em suma, a linguagem da *performance* tem uma natureza híbrida, como se aspirasse a uma “totalização das artes” e a um discurso “cênico-poético”. Há elementos de vários outros campos artísticos, como o teatro, a dança, a pintura, o cinema, assim como das mídias eletrônicas, das manifestações artísticas dos futuristas, dadaístas, surrealistas, construtivistas e toda uma série de movimentos gerados no ambiente da contracultura, como o *happening*, mas também de expressões que não são consideradas arte, como a magia, os rituais tribais, religiosos, terapêuticos, e de vários outros ritos da Antiguidade e da Idade Média. Mas, ainda que seja híbrida, a *Arte da performance* é uma forma de expressão que tem como suporte primordial o corpo do *performer*, e se materializa numa apresentação “ao vivo” diante de uma plateia. Naturalmente, possui características mais próximas do teatro e das artes plásticas.

Uma outra concepção de *performance* pode ser encontrada no campo das ciências da linguagem, em particular, na obra de Paul Zumthor (2000), cujo foco de análise são os aspectos performáticos da oralidade, da Idade Média ao mundo contemporâneo. Para Zumthor, as regras da *performance* – operando simultaneamente o tempo, o espaço, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a resposta do público – são igualmente ou mais importante para a comunicação do que as regras de construção do texto. Em outras

palavras, para melhor compreender uma mensagem, é preciso integrar o texto ao contexto expressivo dos seus elementos formais, os aspectos não verbais envolvidos na enunciação. A *performance* implica, portanto, uma presença e uma conduta, e exige certa competência de “saber-ser” por parte daquele que comunica, “comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2000, p. 36).

Embora reconheça a polissemia que o termo comporta, Paul Zumthor destaca que existe, ao menos, um elemento irreduzível em qualquer noção de *performance*: “a ideia da presença de um corpo”. E, para considerar a presença do corpo no estudo de uma obra, é preciso observar o momento e a maneira singular de sua expressão.

... o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico), é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de *performance* (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada (ZUMTHOR, 2000, p. 46).

Segundo Zumthor, a presença do corpo é essencial na *performance* porque estabelece as relações espaciais no momento da encenação através de certo desempenho teatral. Mas o corpo não é o elemento único ou o critério absoluto dessa teatralidade, pois depende do público reconhecer a existência de um “espaço de ficção”. É preciso que o espectador-ouvinte identifique uma alteridade espacial no texto, ou seja, em algum nível, é preciso haver uma ruptura com o mundo real para que, nessa fissura, possa emergir a alteridade do espaço ficcional. A situação performancial que surge daí aparece como uma operação cognitiva e envolve um ato performático tanto de quem assiste quanto de quem encena. Cria-se, portanto, um espaço virtual, onde ambos se relacionam. Mas, cabe salientar, como diz J. Feral (apud ZUMTHOR, 2000, p. 50), essa teatralidade não tem regras determinadas, pois “é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário”.

Valorizar as condições de expressão e de recepção na *performance* é compreendê-la como um ato de comunicação, baseado na presença concreta e imediata dos participantes num encontro face a face. Tal procedimento é típico das culturas orais, mas está presente

também na leitura silenciosa e solitária, a partir das re-combinações dos mesmos elementos de base da oralidade. No entanto, se os elementos desse “núcleo estável” podem ser encontrados na leitura poética, sua manifestação é de natureza distinta. Como observa Zumthor (2000, pp. 41), “o que na *performance* oral pura é realidade provada, é, na leitura, da ordem do desejo”. Ambos implicam uma presença forte do corpo, mas essa implicação se manifesta de acordo com “modalidades superficialmente (e em aparência) muito diferentes”. Evidente que interagir com um texto poético diante de alguém numa situação de co-presença física é algo mais intenso e concreto do que em situação mediada por alguma tecnologia, onde o texto, para ser reconhecido como poético, depende do sentimento de nosso corpo, da sua capacidade de nos dar prazer⁴⁴. Mas, nos dois casos, subsiste algo que está na base da percepção em geral, seja presencial ou não.

Em outras palavras, para ser percebido em toda sua qualidade e gerar seus efeitos, qualquer discurso poético precisa da presença ativa de um corpo, “um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2000, p. 41). É, portanto, nessa perspectiva que Paul Zumthor considera a *performance* como um momento privilegiado de recepção, quando alguém é tocado por um texto e constrói um sentido pessoal, muitas vezes, precário, obscurecido pela dúvida, de existência provisória, ficcional, e que pode não ser o mesmo frente a uma nova leitura ou audição. Sob essa perspectiva, o texto poético aparece como um “tecido perfurado de espaços brancos”, exige a intervenção de uma vontade externa, uma sensibilidade particular para ser, provisoriamente, fixado ou preenchido.

Embora Zumthor (2000, p.87) ressalte que a *performance* não deve ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico, pois sempre haverá alguma coisa nela que transborda e se recusa a funcionar como signo, é notória a semelhança de suas ideias com certa linha de estudos da semiótica discursiva, em particular, sobre o papel do corpo na construção do sentido. Em texto onde discute a importância de considerar os elementos da mobilidade corporal para entender as origens do sentido, Eric Landowski (1996), a partir de Greimas, propõe a distinção de quatro níveis de mobilidade do corpo. O primeiro é o da *fisionomia*, nível de todas as expressões faciais, mas onde predomina o olhar. O segundo é o da

⁴⁴ Por poético, Zumthor considera não apenas a poesia, mas todo texto literário, incluindo o teatral.

gestualidade que abrange os deslocamentos dos braços, mãos, pernas e do corpo em sua totalidade. O terceiro é das *atitudes*, reveladoras tanto dos humores, das emoções, dos “estados de alma” como também de características pessoais de caráter e maneiras de ser segundo a origem social. Por fim, o nível da *proxêmica* envolve as distâncias físicas que as pessoas estabelecem, espontaneamente, entre si, e os recursos expressivos dos jogos comportamentais em relação à posição social, cultural ou ambiental ocupada pelo outro (observador ou interlocutor).

Como dito antes, a expressão *performance* é polissêmica e de uso bastante generalizado. Portanto, sua aplicação no campo cinematográfico exige um recorte. A meu ver, a melhor maneira de iniciar essa discussão é partir do campo da arte, ou seja, olhar a *performance* como uma forma de expressão artística específica, cujas características foram apresentadas anteriormente através dos estudos de Roselee Goldberg e Renato Cohen. No entanto, mesmo aqui já se apresenta uma série de outras questões problemáticas para o debate, basicamente porque a arte da *Performance* é, por excelência, presencial, tem o corpo como suporte e/ou material principal atuando em uma apresentação “ao vivo” para o público. Como então abordá-la no cinema?

Embora conceitualmente permaneça como uma forma de expressão viva e de ruptura cultural, e possua uma tradição peculiar no campo da Arte, hoje a *performance* está muito associada ao contexto audiovisual do cinema, do vídeo e da televisão, casos em que, como diz Ferando Salis (2007, p.103), “as ações performáticas são mais largamente discutidas, criticadas, vendidas e consumidas”. Sob certas circunstâncias, portanto, não é estranho que os elementos característicos da arte performática sejam incorporados a outros campos artísticos como o cinema, e o documentário em particular. Mas é preciso deixar claro os termos em que essa apropriação pode ser aceitável.

Como se sabe, o cinema é uma arte que já nasce fundada na reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1993). Além das filmagens propriamente ditas, outras temporalidades são acrescentadas ao filme no momento da montagem e também da projeção. Naturalmente que a atuação diante da câmera, nas circunstâncias da *tomada*, pode e deve ser considerado o momento mais intenso da *performance* de uma personagem, pois o passado do momento pré-filmico atualiza o caráter de “ao vivo” da arte performática no cinema. E, ainda que pareça um paradoxo, em condições especiais, a montagem pode ser um fator de

intensificação do “acontecimento fílmico”. No entanto a projeção fílmica não restabelece a presença física do corpo, mas apenas um simulacro, como uma segunda natureza da sua existência material, pois se trata de uma imagem.

Em texto onde discute as relações entre *performance* e cinema, João Luiz Vieira observa que “a noção de *performance*, necessariamente, se amplia para incluir, além do corpo natural, a própria câmera cinematográfica” (VIEIRA, 1996, p.339) e certas estratégias de manutenção do caráter espontâneo das filmagens. Ora, para manter o frescor da filmagem no filme, é preciso considerar, além da presença da câmera, todo o dispositivo cinematográfico (equipe, equipamentos, locação, montagem, projeção, espectador, etc.), pois é no conjunto dessas operações onde se pode observar a intenção deliberada do diretor em manter “intacta” aquela que é uma das principais características da arte performática, a questão da temporalidade, irredutivelmente associada à dimensão do instante presente, onde o *performer* atua interagindo com alguém de maneira única e, muitas vezes, não repetível.

Sob essa perspectiva, a meu ver, para entender a inscrição da arte da *performance* no cinema documentário é preciso saber o que está aquém e além dele, ou seja, é necessário conhecer como o filme foi feito, quais os *dispositivos* de filmagem e montagem utilizados para, respectivamente, estimular e adensar a *performance* das personagens, bem como considerar a recepção performática do filme pelo público. Mas cabe ressaltar que tudo isso é apenas um indício de inscrição parcial e contingente da arte performática no cinema, não a sua manifestação como tal. Em outras palavras, como um campo específico da arte, a *performance* não se realiza na tela, mas na apresentação “ao vivo” de um corpo-mídia virtual em situação de copresença com um público.

A noção já comentada da “*performance* da recepção”, de Paul Zumthor (2000), em seus estudos sobre os aspectos performáticos da oralidade, da Idade Média ao mundo contemporâneo, aparece como útil também para a análise de outros campos da arte, levando-se em consideração que todo artista, ao fazer uma obra, de maneira voluntária ou não, está tentando comunicar algo para alguém. No cinema e, em particular, no documentário, devido a sua vinculação umbilical ao mundo histórico, ainda que essa relação entre o artista e o público seja de intensidade menor do que em uma situação de copresença, como na arte performática, em certo nível, também é intensa por causa da indexação. Como visto anteriormente, a imagem documental na tela é uma asserção a

respeito do que existe ou existiu no mundo da vida, e é experimentada como tal. São imagens de coisas, lugares ou pessoas de carne e osso, independente se os espectadores concordem ou não com o que está sendo dito. E a forma de dizer, a despeito dos elementos característicos a cada linguagem artística, adquire uma importância fundamental nesse processo.

Paul Zumthor (2000) também ressalta a função da voz na *performance*. Para ele, a voz é plena de materialidade, mas não pode ser reduzida simplesmente ao estatuto de objeto semiótico, pois algo dela sempre transborda, “recusa-se a funcionar como signo”, embora exija interpretação, pois é composta de elementos marginais relacionados à linguagem e, mesmo raramente codificados, se referem à enunciação. De qualquer maneira, é somente na recepção que o ato performático da voz se atualiza e ganha sentido no corpo de quem escuta. Transmissão e recepção são, portanto, um ato único, e, da interlocução entre ambos, o ausente torna-se presente, ainda que imaterial, num processo que envolve também certa *performance* receptiva. Como diz Zumthor, (2000, p. 61) “a recepção... se produz em circunstância psíquica privilegiada: *performance* ou leitura. É então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal.”

Cabe salientar que as subjetividades performáticas tanto de quem transmite quanto de quem recebe não são transcendentais, mas da ordem do sensível, cultural. Na perspectiva de Zumthor, a *performance* aparece associada a um momento de passagem, como diz Döppenschmitt (2005, p.60), “de transmissão e intervocalidade corpóreo-sinestésica entre atuante e plateia na fixação do fato e texto cultural.” Nesse sentido, pensar a maneira como certo tipo de cinema se apropria dos códigos performáticos, como defende essa pesquisa, é considerar a existência de uma “interface sutil” entre a experiência vivida por quem esteve diante das câmeras, ou seja, a relação da personagem com o cineasta e sua equipe, e o que é experimentado na recepção, ou seja, a relação público-cineasta-personagem.

Em outras palavras, a partir de Zumthor, é possível entender a *performance* como um processo de construção criativo e indutivo. Assim, o filme não traduz apenas o fato vivenciado nas filmagens, mas a própria *performance*, e sua tradução não se dá apenas pelo conteúdo, mas também pela forma de dizer. É preciso, portanto, estar atento à “fiscalidade e inteireza comunicativa” do corpo no texto fílmico, particularmente à maneira criativa como se manifesta na oralidade, conectando o passado ao presente, projetando a memória

na transmissão da voz, através de “energias corporais, sentidos e gestos plenos” (DÖPPENSCHMITT, 2005, p.61).

Feitas essas observações gerais em torno da arte performática, cabe, então, ressaltar que, para efeito desta tese, a *performance* é vista como uma noção de base, um ponto de partida, pois, ao mesmo tempo em que diz respeito a uma expressão artística específica, envolvendo a “livre-associação” da *collage*, a *mise en scène*, a “extrojeção”, o tirar algo de si mesmo como modo distinto de compor personagens de maneira improvisada a partir da experiência pessoal (*self as context*), não se fecha nela, incorpora outros campos do conhecimento, em particular, das ciências da linguagem e dos estudos culturais, vistos anteriormente. Assim, é possível entender, por exemplo, que o corpo-mídia da *arte da performance* ao ser transportado para um contexto midiático audiovisual desaparece fisicamente, mas reaparece com uma outra natureza, expandido, dobrado e redobrado, grávido de virtualidades existenciais e, como simulacro, traz consigo algo da presença física do corpo flagrado no momento de sua *performance* diante da câmera.

A imagem não é um sintoma de falta, mas um resíduo excessivo, misterioso, do ser que subsiste quando tudo deve estar faltando. Ela não é um índice de alguma coisa desaparecida, mas a insistência de alguma coisa que se recusa a desaparecer⁴⁵ (SHAVIRO, 1994, p.17).

Como observa Shaviro, a imagem cinemática do corpo é dotada de uma corporalidade física que lhe é imanente, mas sempre transborda as bordas do real porque tem vida própria. Não se trata, portanto, de uma simples reprodução, nem mesmo de uma representação de algo já existente. O corpo cinemático é produzido, sim, sob certas circunstâncias e determinações de filmagem e montagem, mas possui uma autonomia de vida no universo peculiar da tela. É capaz de nos inquirir e nos emocionar de uma maneira diferente a cada momento em que, como público interatuante, nós nos prontificamos a efetuar uma interlocução com a imagem.

Essa presença corporal imagética torna-se ainda mais viva quando aparece em sincronia com a voz, no campo documental, uma conquista dos cinemas diretos dos anos 1960. Nas palavras de Zumthor, o aperfeiçoamento tecnológico tem acentuado a presença da oralidade no contexto contemporâneo, sinalizando a um retorno ao corpo concreto. Por

⁴⁵ Traduzido do original em inglês.

outro lado, a voz, além de desalojar o homem do seu corpo-mídia, ao se projetar de dentro para fora, diz mais do que palavras porque é indissociável de um conjunto de elementos performáticos da maneira de dizer, como pausas, ênfases, inflexões, entonações. Em condições audiovisuais, à *performance* da voz adicionam-se os gestos, as expressões faciais, as posturas corporais, em certa medida, recompondo elementos característicos ao encontro presencial da arte performática.

Nesse sentido, no contexto contemporâneo, onde a personagem adquiriu um status central no documentário, seja encenando propositalmente para a câmera diferentes metáforas de si mesmo, como o diretor Marlon Riggs em *Tongues Untied*, ou narrando em primeira pessoa experiências vividas com a memória do presente, a exemplo das personagens da terceira fase do cinema de Eduardo Coutinho, essa personagem, a meu ver, se oferece como *performer*. Na condição de um espectador “interatuante”, eu entro em comunhão com a sua fala e os seus gestos, reconstituindo e atualizando a *performance* inicialmente construída na filmagem e depois moldada na montagem pelo diretor. A personagem documentária contemporânea é, portanto, performática.

Resumindo a questão da trajetória da personagem no documentário, pode-se dizer que, no período dominado pela estilística clássica, não havia espaço para a subjetividade de um indivíduo, pois a personagem era coletiva, representava um dado agrupamento humano. Em geral, sua função era a de ilustrar, através da encenação, ou de referendar, no depoimento, as asserções da “voz de Deus”. O documentário moderno coloca o sujeito em cena, fazendo-o construir a asserção na forma do diálogo ou da entrevista, mas ainda o submete a uma asserção generalizante do tema ou argumento, articulado não mais por uma locução e sim no agenciamento das falas, ou seja, o sujeito continua atrelado ao tema. No contexto contemporâneo, a função da personagem é a de construir ou propor um filme a partir de uma *auto-mise en scène* relativamente espontânea de sua vida privada, ou seja, a subjetividade emerge como a principal instância narrativa do filme, mas como fluxo contínuo de modos de ser e não uma categoria estanque de catalogação social.

2.6 – Personagem no documentário brasileiro

No Brasil, a trajetória da personagem documentária seguiu, em linhas gerais, a tendência internacional, mas com algumas particularidades. A primeira questão a ser observada é que a figura do povo, ou o “outro de classe”, ocupa um lugar de destaque. Nossos documentaristas majoritariamente voltaram e ainda voltam suas lentes para os estratos sociais mais baixos da população, enfatizando ora o heroísmo, ora a vitimização do povo, os dois polos tradicionais da personagem do cinema documentário, segundo Brian Winston (1988). Um marco inaugural importante dessa tradição entre nós é o popular-folclórico da obra documental de Humberto Mauro, em particular, na série *Brasilianas*, produzida pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), nos anos 40/50. Em seus cantos de trabalho, Mauro faz uso de uma *voz over* lírica, para elogiar o corpo e a atividade braçal do camponês, com sua rudeza singela, numa visão semelhante à do herói flahertiano⁴⁶.

Mas, se o homem do campo foi o primeiro a aparecer no documentário brasileiro, não era ainda uma personagem importante, e sim um figurante, pois estava imerso dentro de um sistema de registro de modos de vida tradicionais, ameaçados de desaparecer com a modernização – carros de bois, engenhos, usinas, etc. Como diz Sheila Schvarzman (2007), estes eram os objetos de interesse e “verdadeiros sujeitos dos filmes que abordavam a cultura brasileira tradicional num momento de forte transformação, com a industrialização e a urbanização” (SCHVARZMAN, 2007, p.32). A personagem coletiva, típica do documentário clássico, no Brasil, contraditoriamente, só veio a aparecer mais adiante, no período moderno, quando aportam os primeiros equipamentos leves de som sincrônico.

Ao longo da década de 1960, a representação do povo dominou o cinema brasileiro como um todo, trazendo implicações e desdobramentos até os dias atuais. No campo documental, além da visão afirmativa da cultura popular, as classes menos favorecidas foram apresentadas nos primeiros documentários da geração cinemanovista como vítimas das injustiças sociais e privadas de direitos mais elementares, a exemplo de *Maioria*

⁴⁶ Essa visão idílica do popular é apresentada também nos curtas folclóricos produzidos por Thomaz Farkas, no início dos anos 1960.

Absoluta (1964)⁴⁷, de Leon Hirszman, filme em que se escuta, pela primeira vez, a voz do povo no cinema brasileiro (RAMOS, 2008). Em circunstância extrema, a vitimização da personagem é explicada pelo viés crítico da tradição marxista, como expressão da alienação nos documentários do “modelo sociológico” de que fala Jean-Claude Bernardet (2003), a exemplo de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, em particular, na longa sequência de cultos e rituais religiosos.

A representação do povo como vítima ou herói manteve-se praticamente intacta nos anos 1970, mas sem a visão acadêmica da década anterior. Como observa Bernardet (1980), eram documentários militantes envolvidos na *ação* que retratavam, tomando partido, se posicionando não apenas como uma opção individual do cineasta, mas de acordo com as tendências políticas existentes no movimento sindical da época, de combate ao peleguismo⁴⁸. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, por exemplo, critica a organização sindical brasileira, corporativista e dependente do Estado, desde Getúlio Vargas, para defender um outro modelo, autônomo e democrático. De maneira semelhante, na década de 1980, o chamado vídeo popular representou os pobres como classe social oprimida, no entanto inovou ao propor uma visão afirmativa e transformadora dos setores populares, num contexto em que as emissoras de televisão aberta ainda davam pouca ou nenhuma visibilidade positiva às lutas sociais. Em documentários, grandes reportagens e ficções, os temas emergentes dos novos movimentos reivindicativos projetavam uma imagem ativa e propositiva dos setores excluídos⁴⁹.

Para Fernão Ramos (2008), os anos 1980 marcam também o surgimento de uma nova sensibilidade para o povo, a do *popular criminalizado*, focada na miséria, mas com uma visão positiva.

As camadas mais pobres e excluídas da população, na realidade, são vistas a partir de um prisma heróico, em função de sua capacidade de sobreviver no horror. Isso não impede que a imagem predominante do popular se revele numa narrativa que utiliza a imagem-intensa do *miserabilismo* em seus aspectos mais sórdidos. (RAMOS, 2008, p.217).

⁴⁷ *Maioria Absoluta* é um documentário sobre o analfabetismo no Brasil e foi patrocinado pelo Ministério da Educação (RAMOS, 2004, p. 294).

⁴⁸ A expressão diz respeito à prática do dirigente sindical que defende os interesses do patrão e/ou do Estado, e não os da categoria que representa.

⁴⁹ Para uma melhor compreensão do vídeo popular da década de 1980, conferir Bezerra (2001).

Segundo Ramos, os primeiros sintomas desse novo personagem coletivo do documentário brasileiro aparecem em *Uma Avenida Chamada Brasil* (1989), de Octávio Bezerra, com a presença de garotos armados em bandos. O filme mostra também grupo de meninas cheirando cocaína e comentando sobre programas de prostituição. No entanto, ao contrário dos documentários contemporâneos sobre a miséria e a violência, em geral descontextualizados, uma locução marcadamente de esquerda, como era comum na época, relaciona as precárias condições de vida da população ao pagamento da dívida externa, culpando, portanto, os governos militares. Mas é em *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999), de João Salles e Kátia Lund, que o herói *popular criminalizado* se configura de maneira explícita. Marco importante na trajetória do documentário brasileiro, esse filme não só introduz uma nova temática como também um jeito até então pouco comum de narrar, expondo as chagas abertas de uma situação insustentável.

Notícias de Uma Guerra Particular foi realizado em um momento crucial do acirramento da violência nos morros cariocas, dominados por traficantes fortemente armados em embates constantes entre si para o domínio das “bocas” de tráfico, e contra um aparelho policial corrupto e desestruturado, sem as condições necessárias para um combate eficaz ao crime. Em meio ao caos, sobram balas perdidas e um terror generalizado ameaçando a vida tanto da população mais pobre do morro como dos setores socialmente bem situados da planície, reféns de jovens fortes e encapuzados, portando armamento de grosso calibre, em ação como franco-atiradores. Como diz Ramos (2008, p. 225), a *alteridade* do povo do final dos anos 1990 é agressiva e ameaçadora. “É o popular criminoso ou criminalizado, pronto a atacar a sociedade legalmente constituída, sem pontes para o estabelecimento de uma linha de diálogo”.

O filme é articulado por uma estrutura dicotômica, contrapondo depoimentos de policiais, como representantes do aparelho de Estado, aos dos jovens da favela, representantes do tráfico. A dicotomia reforça o sentido de guerra indicado já no título. Entre os dois lados, estão os moradores, expondo seus temores e contradições. Cada assunto abordado é antecedido por um letreiro que apresenta os elementos e as consequências do confronto: “o traficante”, “o policial”, “o morador”, “as armas”, “o combate”, “o caos”, etc. Conforme o tema abordado, há também alternância entre imagens produzidas para o filme e imagens televisivas de arquivo, caracterizando *Notícias de Uma*

Guerra Particular como um filme basicamente de montagem, que explora as potencialidades narrativas da “estrutura de crise”, característica do “cinema direto” norte-americano.

O *popular criminalizado* redimensiona o olhar sobre o povo dos setores médios no cinema. Já não se trata mais da vítima da opressão do Estado ou da ignorância, nem o herói bucólico guardião das nossas tradições culturais, como nas décadas anteriores, mas um sujeito ativo e disposto a se inserir à força na sociedade consumista, nem que seja de modo enviesado ou pela porta dos fundos do crime. Sua presença é ainda marcante em vários outros documentários brasileiros recentes, como a personagem Sandro, torturando e ameaçando as reféns em *Ônibus 174* (2002), de José Padilha; as crianças armadas fazendo apologias ao crime em *Falcões: Meninos do Tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde; a frieza dos matadores em *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; ou o mundo sub-humano dos detentos, em *O Prisioneiro da Grande de Ferro* (2004), de Paulo Sacramento, entre outros⁵⁰. Como diz Fernão Ramos (2008), os filmes em que o “terror do horror” está presente, de alguma forma, transpiram a culpa e a responsabilidade da sociedade na conformação desse estado de coisas, ninguém é inocente ou pode ser isento de uma parcela de culpabilidade nesse processo, seja por omissão ou indiferença, principalmente a classe média.

Mas o documentário brasileiro recente também enveredou o caminho dos filmes pessoais, focados nos aspectos relacionados à experiência e à subjetividade do “outro” ou dos próprios realizadores (MATTOS, 2008). Os filmes *33* (2003), de Kiko Koifman, e *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut, por exemplo, além de romperem com a tradição de nossos documentaristas de olhar para o “outro” de classe, configuram o que Bernardet (2005) chama de “pessoa-personagem”, um ser híbrido, forjado de modo semelhante à personagem ficcional clássica, com objetivo dramático bem definido e uma série de obstáculos a enfrentar para realizá-lo ou não. Sandra, neta de húngaros, quer obter a nacionalidade húngara e enfrenta dificuldades e um grande risco: o de perder a cidadania brasileira. Kiko, filho adotivo, quer encontrar a mãe biológica e, entre os riscos que tem de enfrentar, está o de prejudicar as relações com a mãe adotiva. Mas, ao contrário da ficção, onde toda a trama é escrita previamente, os realizadores partem em busca de seus objetivos

⁵⁰ Para uma análise detalhada do *popular criminalizado*, conferir Ramos (2008).

sem saber ao certo no que vai dar. A incerteza é a carta decisiva do jogo, é o que justifica a existência e move o filme para adiante.

Para Jean-Claude Bernardet, ao retratar aspectos biográficos de seus realizadores, 33 e *Um Passaporte Húngaro* provocam uma espetacularização da vida pessoal, problematizando a distinção entre ficção e documentário, pois são “a expressão de uma realidade que é ficção e de uma ficção que é realidade”. São filmes especialmente ricos não só por discutir as fronteiras documentárias, mas também porque expressam uma subjetividade tal como é experimentada atualmente: “Não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade” (BERNARDET, 2005, p.151).

Ao tentar resolver um problema pessoal, Kiko Goifman recorre a um gênero cinematográfico bastante codificado, o *filme noir* e, a certa altura, esquece de si para criticar os clichês dos detetives particulares. Na tentativa de obter o passaporte húngaro, Sandra Kogut acaba desvirtuando o seu trajeto e evoca a diáspora dos judeus na Segunda Guerra, através da memória de sua avó, no Rio, e de um casal de parentes, em Budapeste, articulando, com rara sensibilidade, o mundo privado ao social. O filme de Sandra não revela se ela conseguiu atingir, plenamente, o seu objetivo, ou seja, a cidadania húngara. Kiko, ao final dos 33 dias de procura, não encontra a mãe biológica. São duas personagens incertas em seus próprios documentários, vagando em busca de algo que não conseguem alcançar, porque os caminhos se bifurcam tal como nos jardins do poema de Jorge Luis Borges (2007).

Como tem sido dito, Eduardo Coutinho tem uma trajetória peculiar no documentário brasileiro tanto em relação ao *estilo* como na questão da personagem. Se os primeiros filmes documentais, no Globo Repórter, traziam a representação social do “outro de classe”, sobretudo como *vítima*, a partir de *Cabra Marcado Para Morrer*, o cineasta coloca em suspeição esse olhar idealizado para o povo, no intuito de apresentar o que chamo de *personagem contraditória*, nem vítima, nem herói, mas alguém que diante da miséria e das adversidades, não abre mão da vida, da alegria, da autoironia e do bom humor – embora pareça, às vezes, estar em sintonia com as ideias e os ideais do “opressor” de classe, a exemplo de João Mariano, intérprete de João Pedro Teixeira no primeiro *Cabra*, quando se diz contrário à luta dos camponeses e arrependido de ter participado do filme.

Esta tese defende que, numa terceira fase de sua obra, o diretor operou uma transformação ainda maior na natureza de suas personagens, deixando de apresentá-las como modelos (*vítima*, *herói* ou *contraditória*), para investir, de maneira deliberada, na produção de “subjetividades em fluxo”, construídas ao acaso, como virtualidades possíveis, num encontro do cineasta com alguém, em situação de filmagem. Nesse processo, Coutinho, a meu ver, apostou todas as fichas no potencial de expressão artística das pessoas comuns, transformando-as em *performers*. Se *Santo Forte* é o documentário que apresenta, em forma e conteúdo, os primeiros sintomas dessa nova *personagem-performer*, a sua configuração “definitiva” está em *Jogo de cena*, como será visto no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – A PERSONAGEM COUTINIANA

3.1 – Condições do *ser* personagem de Coutinho

O primeiro capítulo abordou a evolução estilística de Eduardo Coutinho, no intuito de demonstrar os caminhos que o diretor percorreu até estabelecer uma maneira pessoal de fazer cinema, o “*estilo-Coutinho*”, cuja finalidade, a meu ver, é a de construir um documentário de personagem performática. O segundo capítulo discutiu a natureza e a função da personagem no contexto da história e da estética do cinema documental. Agora, será discutida e analisada especificamente a personagem coutiniana, a partir das três fases da obra do cineasta e da tradição documentária, visando a uma caracterização geral dessas personagens e suas *performances*.

O que se pretende mostrar é que a atual personagem de Coutinho foi construída empiricamente à medida que o diretor operava mudanças significativas na maneira de pensar e fazer cinema documental. Tal como no primeiro capítulo, esse olhar em perspectiva sobre a obra do diretor permite compreender o caráter performático da terceira fase como uma evolução das anteriores, ou seja, algumas das personagens da primeira e da segunda fase, embora não tenham sido construídas com essa finalidade, já apresentam algumas características performáticas.

De modo geral, é possível observar que, mesmo de maneira intuitiva, o diretor perseguiu essa conversão das pessoas comuns em *performer*. É possível também perceber a existência de certas características básicas ou um perfil comum aos escolhidos para participar dos seus documentários. A intenção é a de identificar quem, e sob que condição, pode se tornar uma personagem do cinema de Eduardo Coutinho. Há basicamente seis condições essenciais para alguém *ser* personagem coutiniana: *anonimato, oralidade, espontaneidade, fabulação, teatralidade e experiência de vida*.

Grosso modo, as pessoas que aparecem nos documentários de Coutinho, desde o tempo do Globo Repórter, são predominantemente anônimas. Geralmente são pobres e desconhecidas do grande público. Mas, em pelo menos um caso, esse “desconhecido” ficou “famoso” por causa do sucesso eventual do filme. Em *Cabra Marcado Para Morrer*,

Elizabeth Teixeira saiu literalmente do *anonimato* para tornar-se, provavelmente, a mais conhecida personagem do cinema documentário brasileiro.

Algumas exceções, no entanto, devem ser ressaltadas. O político populista Theodorico Bezerra, na época, deputado federal muito conhecido em seu estado natal, Rio Grande do Norte; o artista plástico Cândido Portinari, objeto de uma homenagem póstuma no Globo Repórter, onde é apresentado como “o mais conhecido pintor do Brasil no exterior”; os reconhecidos especialistas dos vídeos de esclarecimento, como Frei Beto, o bispo Dom Pedro Casaldáliga e a economista Maria da Conceição Tavares, entre outros; e as pessoas de classe média de *Edifício Máster*. Nenhum deles é pobre, e alguns, até hoje, têm grande visibilidade midiática. Esse fato, no entanto, se constitui como exceção, pois a maioria das personagens de Coutinho é de pobres e anônimos.

Para o diretor, a pessoa anônima, e, em geral, pobre, é essencial para o seu documentário porque não teme se expor. Além disso, tende a evitar aborrecimentos e lhe dá mais autonomia na hora da montagem:

Por que as pessoas anônimas são tão fantásticas? Porque elas têm muito menos a perder do que qualquer um de nós. Eu, por exemplo, odeio ser entrevistado. Porque eu tenho consciência do que é esse processo, do que pode virar... Não que eles sejam inocentes, mas estão muito mais desprotegidos. E, por isso, eu tenho a obrigação de protegê-los na montagem. (COUTINHO, 1999, p.25)

Ainda que o diretor possua, como será visto nesse capítulo, uma conduta ética de montagem, no intuito de evitar uma superexposição da personagem a ponto de prejudicá-la, nem sempre a pessoa anônima isenta o realizador de problemas. O próprio Coutinho se viu em situação constrangedora após a realização de *Cabra Marcado Para Morrer*. Além de enfrentar questões jurídicas relacionadas a direito de imagem, soube que um dos filhos de Elizabeth Teixeira matou o irmão militante por disputa de terra, e depois foi morto numa emboscada⁵¹. Não está se afirmando aqui que o diretor ou o filme sejam responsáveis por esses acontecimentos trágicos, mas não há como negar que, ao apresentar personagens “reais”, anônimos ou famosos, o documentário está sujeito a riscos (COMOLLI, 2001).

⁵¹ Cabe lembrar que, o reencontro da família Teixeira, dispersa por uma estratégia de sobrevivência após o Golpe Militar de 1964, ocorreu a partir de uma iniciativa de Coutinho, durante a realização de *Cabra Marcado Para Morrer*.

Outra condição para o *ser* personagem no documentário de Coutinho é a de ter grande expressividade oral, ou seja, não ser uma pessoa monossilábica, direta, objetiva e sucinta ao falar, como as que aparecem nas reportagens televisivas, por exemplo. No entanto, não se trata de pessoas do tipo que falam por falar ou dizem coisas consideradas importantes na ótica do senso comum – as obviedades inerentes aos clichês sociais. São, acima de tudo, pessoas que sabem “contar” uma história de um jeito especial. Mas não são os que relatam grandes acontecimentos dramáticos que têm mais chance de se tornarem personagens coutinianas, e sim quem sabe narrar uma história simples de maneira pessoal, criativa, sensível, mergulhando fundo no próprio ato de narrar.

Em certo sentido, muitas das personagens de Coutinho têm um perfil de “narradores”, como observado por Walter Benjamin (1993) em torno da obra do escritor Nikolai Leskov. Para o pensador alemão, a noção de narrador é indissociável de uma experiência de vida, matéria-prima e condição para a existência da narração. Quem narra ou sabe narrar é aquele que intercambia experiências vividas pessoalmente ou contadas pelos outros. O narrador é uma ponte entre o passado e o presente, o individual e o coletivo, renovando as tradições de uma comunidade. Mas, segundo Benjamin, a crescente degradação da experiência no mundo moderno vem diminuindo, cada vez mais, o número de pessoas que sabem narrar.

O romance, por não depender da tradição oral e nascer do ato solitário de um indivíduo, desferiu o primeiro golpe contra os narradores, fomentando um leitor individualista, preocupado em absorver apenas para si a matéria lida: “ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira” (BENJAMIN, 1993, p.213). Um golpe ainda maior foi desferido pela informação, cuja objetividade e caráter efêmero são incompatíveis com o espírito livre e perene da narrativa:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1993, p. 204).

Como uma narrativa distinta da informação jornalística televisual, o documentário não se vincula aos acontecimentos cotidianos na forma e com a dimensão social unificadora da notícia (RAMOS, 2008). A novidade, a plausibilidade, a concisão, a impessoalidade, a

inteligibilidade, etc. não são valores intrínsecos ao campo documental, marcado, desde os seus primórdios, por uma dimensão autoral, o chamado “tratamento criativo das Atualidades”, proposto por Grierson. Esta tese defende que o documentário atual, em primeira pessoa, por seu caráter de ensaio, tem um grande potencial de religar a experiência individual ao social, de maneira parecida com a realizada pelos narradores. Em particular, no trabalho autoral de realizadores como Eduardo Coutinho, que buscam, na *oralidade*, uma forma de expressão singular, um contraponto à padronização do discurso na mídia.

A tradição oral não é exclusiva dos anônimos e pobres, mas, entre eles, Coutinho encontra terreno fértil para exploração. Talvez porque, como diz Benjamin (1993, p.214), “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo”. Diante da pobreza generalizada da experiência no mundo capitalista, é possível encontrar um lampejo de criatividade na vida comunitária, uma nova barbárie positiva surgindo dos escombros, capaz de “começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”. Homens e mulheres “implacáveis”, que operam de maneira criativa “a partir de uma tabula rasa” (BENJAMIN, 1993, p.116).

Para o *ser* personagem de Coutinho, é preciso ainda dizer o que vem à cabeça, ser, portanto, espontâneo, não apostar em frases feitas ou de efeito, e não ter medo de se expor. Daí sua predileção por pessoas do povo, anônimas, em geral, mais dispostas a falar sobre sua vida. Mas o anônimo que se veste de militante para mostrar-se como representante típico de determinada classe, gênero, raça, religião, etc. corre o risco de não se tornar personagem coutiniana. Uma das coisas que mais irrita o diretor é o discurso pronto ou burocrático de políticos e/ou militantes.

Uma vez fui entrevistar um cara, ele estava lá, na casa dele, normal. Vamos começar? ‘Só um minutinho’. Três minutos depois ele voltou vestido com um manto africano. Aí acabou. Quando um cara bota um manto de professor, padre ou do movimento negro, tá tudo liquidado. Ele sentou lá para dar um recado. (COUTINHO, 1999, p.25).

Desde que o cineasta passou a apostar na possibilidade de um “acontecimento fílmico” provocar revelações, essa busca pela *espontaneidade* tornou-se prioridade e somente é possível de se concretizar quando há uma espécie de “desarmamento” de ambas as partes. Em certos momentos, as pessoas ficam tão espontâneas que deixam escapar gestos e situações muito íntimas da vida real, a exemplo da cena de João Virgínio cospindo

no chão, no filme *Cabra Marcado para Morrer*, ou de Luíza, em *Peões*, que diz palavrão com muita naturalidade. Ser espontâneo exige uma qualidade adicional, certa capacidade criativa para lidar com situações inesperadas, responder aos encaminhamentos sugeridos pelo diretor, mesmo que isso leve a uma “invenção” completa do que se diz. O importante é garantir a *espontaneidade* do improviso, que adiciona credibilidade e originalidade à personagem, aumentando sua força expressiva.

Aqui entra uma outra qualidade para o *ser* personagem de Coutinho, a *fabulação*. Segundo Deleuze (1990), fabular é colocar a palavra em ato na produção de um discurso que ultrapassa a expressão verbal e cotidiana do corpo para se chegar aos *gestos* de um corpo cerimonial. A meu ver, grande parte das personagens coutinianas se comporta dessa maneira no momento das filmagens. Pode-se, portanto, considerar a existência de um comportamento circular no *set*: a *espontaneidade* gera o improviso e este é um estímulo à memória do presente das pessoas, viabilizando, assim, a exploração de associações livres na produção dos atos de fala.

Por ser gerada em um corpo-mídia, a *fabulação* é audiovisual e envolve certo grau de *teatralidade*. Em outras palavras, a expressão espontânea dos atos de fala conquista ainda mais expressividade pelo desempenho teatral das pessoas por intermédio da entonação da voz, das expressões faciais, dos gestos e posturas do corpo. Às vezes, essa *teatralidade* é cômica ou irônica, outras vezes, é melodramática ou trágica e, eventualmente, aparece como mero “exibicionismo”. Pode-se dizer, de maneira semelhante ao que Walter Benjamin observa em Proust, essa dimensão teatral se constrói numa combinação entre memória, esquecimento e invenção, “pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (BENJAMIN, 1993, p. 37).

Nenhuma dessas características, no entanto, surtem efeito se a pessoa não tiver uma *experiência de vida* para narrar. Tirando uma ou outra exceção, no geral, as personagens coutinianas têm mais de 30 anos, ou seja, detêm um passado, uma vivência que serve como ponto de partida, ou um pré-roteiro, para sua atuação baseada na “memória do presente”. O que está em jogo para o cinema atual de Coutinho é, basicamente, a memória da vida privada e suas implicações públicas ou não. No entanto, nada impede que, eventualmente, um jovem possa tornar-se personagem.

Em *Jogo de Cena* (2007), por exemplo, uma mulher de 20 anos faz parte do filme. Segundo Coutinho, apesar da pouca idade, a moça sabe narrar e possui grande experiência de vida: engravidou aos 16 anos, vive separada, a mãe tem psicose maníaco-depressiva, mora em Bangu, mas trabalha na zona sul do Rio de Janeiro, e já leu Clarice Lispector. Aliás, para o cineasta, a personagem ideal é a figura feminina, “porque a mulher fala, a mulher chora, a mulher se expõe como o homem não se expõe⁵²”. *Jogo de Cena*, portanto, se configura como uma espécie de síntese maior do *documentário de personagem* da terceira fase, ou mesmo o seu ápice. E, como tal, talvez aponte a abertura para uma nova etapa do cinema de Coutinho.

3.2 – A construção da personagem

Feitas as considerações em torno das características gerais para o *ser* personagem coutiniana, a discussão agora será em torno da construção dessa instância narrativa na fase atual de Eduardo Coutinho. A intenção é delinear como o processo de trabalho do diretor tem semelhanças com o da arte performática, favorecendo aos seus *performers*-personagens a criação de uma *autoperformance* de suas vidas. A meu ver, somente assim, é possível entender como se manifesta e qual a função da *performance* em seu *documentário de personagem*.

O primeiro passo a ser dado é o de investigar o processo de produção dos filmes do cineasta. Entre outras coisas, é preciso saber como se dá a escolha das personagens, de que maneira o *set* é preparado, qual o método de filmagem do diretor, onde ele posiciona a câmera, os ângulos e enquadramentos adotados, os questionamentos mais frequentes e o tipo de interlocução estabelecida entre a equipe e a personagem. O próprio Coutinho, e alguns dos seus colaboradores e estudiosos, como Consuelo Lins, chama esses procedimentos de *dispositivo* de filmagem.

O segundo passo para entender a *performance* no documentário de Coutinho é conhecer os mecanismos de montagem. É preciso identificar as principais orientações e os recursos estilísticos adotados pelo diretor na fase de construção definitiva do filme. Essa etapa envolve um novo processo de escolha de personagens em função dos seus momentos

⁵² Entrevista concedida em 18/11/06.

performáticos mais significativos. Além disso, é importante observar o tipo de corte e toda uma gama de procedimentos de pós-produção, incorporados ou não pelo diretor, no intuito de sobressair ou ressaltar as *performances*, inclusive a dele próprio. Por fim, a duplicação do ato performático no filme montado será analisada a partir da *performance* receptiva, tanto minha como de outros estudiosos de Coutinho, no capítulo 4.

3.2.1 – Procedimentos de Filmagem

Como observa Consuelo Lins (2004), a criação de um *dispositivo*⁵³, ou seja, o “como filmar”, é mais importante para o documentário recente de Eduardo Coutinho do que, por exemplo, a escolha de um tema ou a elaboração de um roteiro. O *dispositivo* define a possibilidade de existência ou não do filme. A cada trabalho, Coutinho estabelece uma maneira específica de filmar, basicamente em função das condições de produção. E, mesmo quando os procedimentos são repetidos de um filme a outro, aparecem rearticulados por novas determinações. O que se pretende mostrar é que esses dispositivos são estratégicos e essenciais para a configuração de espaços peculiares, onde o diretor, sua equipe e as pessoas que são filmadas fazem suas *performances* e transformam-se em personagens para o documentário. “Em Eduardo Coutinho, o dispositivo é, antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros”, ressalta Lins (2007, p.47).

Nesse sentido, o papel do *dispositivo* nos trabalhos recentes de Coutinho é semelhante ao desencadeado nas experiências do etnólogo e cineasta francês, Jean Rouch. Quando começou a usar uma câmera de 16mm em suas pesquisas sobre os hábitos e costumes tribais na África, na década de 1950, Rouch logo percebeu que a presença do

⁵³ A noção de dispositivo cinematográfico foi concebida por Jean-Louis Baudry, nos anos de 1970. Para Baudry (1983), o cinema é um sistema constituído por três níveis articulados: a) um aparato tecnológico de produção e exibição (câmera-projetor-tela); b) o efeito psicológico de projeção-identificação ilusionista; c) e a indústria cultural como uma instituição social, produtora de um determinado imaginário. No contexto atual, o uso da expressão *dispositivo* perdeu a carga marxista de dominação ideológica, sendo concebido agora como uma maneira de experimentar novas estratégias narrativas, através da criação de certas condições para provocar um determinado “acontecimento fílmico” (MIGLIORIN, 2005), como faz Coutinho.

observador e da máquina de filmar modificava o comportamento das pessoas. Passou então a assumir essa “intervenção” de maneira produtiva. Em 1954, ao iniciar as filmagens do seu primeiro longa-metragem, *Jaguar* (1967), sobre a migração de jovens do Níger para a Costa do Ouro, atual Gana, o etnólogo pediu a três rapazes para desempenhar um papel plausível a partir do que conheciam a respeito da situação dos emigrantes. “Os meus três actores eram duma imaginação inesgotável”, diria Rouch, posteriormente (apud SADOUL, 1975, p. 103).

Ao longo das filmagens, os rapazes foram transformando o argumento inicial do filme, e Rouch os deixou livres para improvisar, esforçando-se para capturar o modo como eles entendiam o assunto. *Jaguar* foi quase todo rodado sem som, pois ainda não havia os equipamentos portáteis sincrônicos. Ao terminar a primeira montagem, o diretor fez mais uma experiência: exibiu a película para os jovens pedindo para que eles falassem livremente à medida que as imagens aparecessem na tela. Ao final, percebeu que nenhum texto seu “atingiria tanta autenticidade” quanto as falas dos nigerianos, e decidiu incorporá-las à versão definitiva do filme, em 1967. Por sua concepção peculiar, *Jaguar* apontava as bases de um novo projeto de cinema etnográfico, pois, até então, os documentários de Rouch usavam como elementos sonoros a *voz over* clássica e os cantos não sincrônicos.

Mas, a configuração definitiva desse modo de fazer documentário de interrogação poética (UWEMEDIMO, 2007) só foi possível no início dos anos 1960, com o advento da aparelhagem de imagem e som sincrônicos. Como visto no capítulo anterior, *Crônica de Um Verão*, feito por Rouch em parceria com o sociólogo Edgar Morin, é o marco inaugural de um novo método de fazer cinema, baseado num processo contínuo de intervenção e uma aposta radical na capacidade do encontro do cineasta com alguém provocar revelações (WINSTON, 2007). Nesse contexto, a palavra, expressa sobre diferentes formas, adquire um status propulsor na proposta estética do filme.

Tal como no “cinema verdade” de Jean Rouch, o documentário mais recente de Eduardo Coutinho também é baseado na oralidade das personagens e não expõe uma realidade prévia ao filme, porque aposta na intervenção e no potencial de revelação de um “acontecimento fílmico”. No entanto cabe ressaltar as diferenças de base entre métodos e *dispositivos* usados por ambos. Como etnólogo, Rouch convivia, por certo período, com as pessoas filmadas, sobretudo os africanos, como forma de conquistar a simpatia e a

confiança delas. Além disso, solicitava, de maneira explícita, para que encenassem diante das câmeras.

Coutinho só tem contato com as pessoas no momento da filmagem, pois a pesquisa de campo, embora obedeça à mesma lógica da estratégia etnográfica, ou seja, conquistar a confiança dos entrevistados para o filme, não é realizada pelo diretor, mas por produtores.

É muito importante saber como obter informação do outro. A pessoa tem que ser cortês, tem que ter respeito. Isto é, quando eu chego, a pesquisa cria um troço que eu sou uma pessoa do bem. No *Máster*, por exemplo, ficaram três semanas. Não pode brincar com ninguém, nem com o síndico, nem com o porteiro, nem com gente do filme ou fora do filme, tem que ter uma delicadeza especial. Isso é uma coisa essencial.⁵⁴

Por outro lado, Coutinho não solicita explicitamente que encenem para a câmera. “Eu jamais digo: invente uma história, nem me conte uma história, eu peço para contar a história da vida dela, e aí entra as que sabem contar mesmo”, declara⁵⁵. É a maneira como o diretor conduz e interage com as pessoas que permite o florescimento da encenação. E isso exige a produção de certas estratégias adaptadas a cada situação, muitas delas, inclusive, surgidas “no calor da hora”, tornando a noção de *dispositivo* de filmagem em Coutinho muito mais flexível. Em *O Fim e o Princípio*, por exemplo, o diretor precisou redimensionar a intenção inicial de sair à cata de personagens sem qualquer pesquisa prévia, ao perceber que, dessa maneira, não haveria filme.

Mesmo assim, a partir das declarações do próprio cineasta e de alguns dos seus colaboradores e pesquisadores, bem como da observação direta dos filmes, é possível identificar que alguns *dispositivos* de filmagem são mais recorrentes. Coutinho, por exemplo, considera como “essenciais” não esconder a câmera; montar rapidamente o *set*; deixar a pessoa “sentar num lugar confortável”, independente da beleza ou não do local; manter a câmera preferencialmente fixa no tripé, “sempre no mesmo eixo”, variando de um primeiro plano para um plano mais aberto; e desenvolver uma “conversa” atenta e prolongada com as pessoas⁵⁶.

Para Consuelo Lins (2004, p. 101), estudiosa e colaboradora de Coutinho, não há um mesmo *dispositivo* para todos os trabalhos porque ocorrem “alterações intimamente

⁵⁴ Entrevista concedida por Eduardo Coutinho na produtora Videofilmes, no Rio de Janeiro, em 16 de novembro de 2006.

⁵⁵ Entrevista concedida na ONG Cecip, no Rio de Janeiro, em 18 de novembro de 2006.

⁵⁶ Esses dispositivos foram apontados pelo cineasta na entrevista concedida em 16/11/06, já citada.

ligadas ao que será filmado”. Ela ressalta que, mesmo quando os procedimentos mais comuns se repetem (locação única, o uso de equipamentos de vídeo e a presença da equipe nas imagens, etc), “repetem-se na diferença e são rearticulados a novas determinações”. De qualquer forma, a partir das informações levantadas por Lins acerca de cada filme, é possível compor uma espécie de arqueologia dos dispositivos coutinianos, no intuito de recortar aqueles que me parecem mais importantes para desencadear a *performance* no momento da filmagem.

Alguns dos dispositivos já citados aparecem de maneira fragmentada ao longo da obra documental de Eduardo Coutinho. Em *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987), por exemplo, o cineasta usa, pela primeira vez, o vídeo para fazer um documentário. Também pela primeira vez, é produzido um ambiente específico de filmagem, onde as pessoas ficam “isoladas” para falar o que pensam e esperam de suas vidas. No caso em questão, este local é a associação de moradores. Mas, apesar de viabilizar algumas falas singulares, o *dispositivo* criado para o documentário não visa, ainda, à *performance* da personagem, mas tão somente colher depoimentos, ou seja, é um procedimento comum que ocorre na maioria dos filmes documentais.

É somente a partir de *Santo Forte* (1999) que os procedimentos de filmagem começam a aparecer de maneira mais articulada no documentário de Coutinho, numa proposta explícita de cinema que se constrói no *dispositivo*. Além de ter uma única locação, a Favela Parque, no Rio de Janeiro, e a casa dos moradores como espaço privilegiado de “confinamento” das pessoas, *Santo Forte* foi todo gravado em vídeo analógico, no formato Betacam e, posteriormente, passado para película de 35mm, num processo chamado de *kinescopagem*⁵⁷. O uso do vídeo permitiu ao cineasta um registro mais contínuo de suas longas conversas, já que a duração dessa fita magnética era de 20 minutos. *Santo Forte* teve ainda a pesquisa prévia com moradores da comunidade para encontrar os de maior habilidade narrativa. Há também o uso sistemático do “plano fixo” no tripé, enquadrando as pessoas de maneira frontal, ora em plano mais aberto, ora em plano mais fechado.

Entre os dispositivos de *Babilônia 2000* (2001) está o princípio da locação única, o morro da favela Babilônia, associado a uma dimensão temporal reduzida: menos de 24

⁵⁷ No contexto atual, a expressão *kinescopagem* tem sido substituída por *transfer*, e diz respeito ao mesmo processo de passagem de vídeo para película cinematográfica.

horas⁵⁸. O filme foi gravado ao mesmo tempo por cinco equipes espalhadas na favela, munidas de câmeras de vídeo digital de diferentes formatos, o que incidiu, diretamente, na qualidade e no estilo da imagem. Enquanto a equipe dirigida por Coutinho trabalhou mais com o tripé e o “plano fixo”, as demais trabalharam quase sempre com a câmera no ombro, registrando, ao acaso, pessoas e situações. Por outro lado, o uso das câmeras digitais ampliou o tempo contínuo de gravação para uma hora.

A pesquisa prévia foi realizada por quatro pesquisadores em meados de dezembro do ano 2000. Entre eles, Consuelo Lins, que já havia frequentado o morro, de 1997 a 1999, para fazer um documentário de sua autoria⁵⁹. De acordo com Lins (2004), o trabalho de pesquisa, em *Babilônia 2000*, durou dez dias e rendeu pouco, servindo mais para os integrantes da equipe conhecer a geografia do morro do que para encontrar possíveis personagens. Além disso, somente nos últimos dias do ano foi que o diretor definiu mais claramente o *dispositivo* a ser usado: as cinco equipes de gravação – uma equipe profissional, do fotógrafo Jacques Cheuiche, outra de sua assistente Cristiana Grumbach, responsável pela segunda câmera de Coutinho, e mais três operadas por fotógrafos com pouca experiência em fazer documentário, José Rafael Mamigonian, Ricardo Mehedff e Sérgio Sbragia.

A idéia central de *Babilônia 2000* foi acompanhar a chegada do Ano Novo num morro do Rio de Janeiro, de onde se tem uma vista privilegiada do *réveillon* na praia de Copacabana. Mas o filme vai além do registro observacional dos preparativos para a festa, ou de saber o que pensam os moradores a respeito do mítico ano 2000. O que se tem é uma conversa em aberto, onde as pessoas depositam pouca esperança em transformações e, sobretudo, relatam fragmentos de suas vidas. A maioria fala da morte de familiares em circunstâncias violentas. No entanto não se trata de um filme triste, pois revela um lado alegre e inventivo dos moradores. A condução das entrevistas não seguiu um mesmo padrão porque Coutinho dividiu a direção com outras equipes.

Edifício Master (2002) retoma e aprofunda muito dos procedimentos encontrados em *Santo Forte* e *Babilônia 2000*. Por exemplo, tem-se uma maior concentração espacial.

⁵⁸ Segundo Mattos (2004, p.74), as filmagens foram realizadas das 10 da manhã do dia 31 de dezembro de 1999 às 3h da madrugada do primeiro dia de 2000.

⁵⁹ *Chapéu Mangueira e Babilônia, histórias do morro* (1999).

Do território relativamente amplo de uma favela, Coutinho salta para os ambientes mais restritos de um conjunto residencial, com muitos apartamentos conjugados. Mudança de espaço e de *status* social, pois o filme se passa num prédio de classe média. Na pesquisa, mais uma vez, o diretor recorre a alguém com ligação estreita com o local, no caso, uma ex-moradora, Eliska Altmann, além dos quatro pesquisadores que já haviam trabalhado em *Babilônia 2000*.

A equipe alugou um apartamento no prédio e, por três semanas, bateu à porta dos 276 apartamentos para realizar entrevistas com os moradores. Uma das produtoras de *Edifício Máster*, Consuelo Lins chegou a classificar o trabalho de pesquisa prévia do filme como: “uma tarefa longa, emocionalmente intensa e muitas vezes árdua, nada parecida com o que havíamos vivido na favela, sem biroscas pelo caminho, vista para o mar ou a amabilidade imediata da maior parte dos habitantes do morro da Babilônia” (LINS, 2004, p. 144). Segundo Lins, as portas idênticas, os corredores desertos e as escadas estreitas do edifício configuravam um ambiente de tédio. Para completar, a pesquisa era irregular, pois muita gente passava o dia fora de casa, outros se recusavam a falar e vários apartamentos alugados por temporada estavam vazios. Quem resolveu falar não parecia muito eloquente e pouca coisa agradava a Coutinho. Somente ao final da terceira semana de pesquisa, quando assistiu, entre outros depoimentos, o da garota de programa assumida, Alessandra, o diretor decidiu que o filme seria feito.

Novamente, as filmagens foram realizadas com vídeo digital e a câmera quase sempre acoplada ao tripé, e em posição de ângulo normal. A metalinguagem em *Edifício Máster*, no entanto, não se dá apenas pela segunda câmera da equipe, mas também pelo sistema de vigilância do edifício, reduplicando a dimensão do olhar no documentário. Logo na abertura, a primeira cena é a de uma das câmeras do prédio e mostra Coutinho chegando com parte da equipe. Consuelo Lins observa que essa imagem, além de retomar um procedimento habitual do cineasta, de mostrar que estamos assistindo ao encontro de uma equipe de cinema com determinado universo, o filme declara estar filmando e sendo filmado, indicando uma espécie de circuito fechado ao espectador, “uma perda de mundo em favor unicamente das imagens” (LINS, 2004, p.153).

Edifício Master não trata de um tema específico, como os trabalhos anteriores do cineasta. Não é um documentário sobre um prédio de classe média baixa do Rio de Janeiro,

nem tampouco sobre Copacabana, o bairro mais famoso do Brasil. Se, em outras ocasiões, o diretor partia de uma questão geral (a religiosidade, o novo milênio, etc.) para, depois, entrar nas particularidades da vida privada, aqui não há um ponto de partida *a priori*. Segundo o diretor⁶⁰, a maior parte do que as pessoas falam no filme não foi detectada na pesquisa prévia, mas revelada ali “no calor da hora”, como “verdade” possível e espontânea, gerada no “acontecimento filmico”.

Em certos aspectos, *Peões* (2004) desloca o caminho traçado por Coutinho desde *Santo Forte*. O princípio da locação única, por exemplo, é substituído por outro *dispositivo*: a experiência comum de participar de um momento importante da história recente do Brasil, o chamado novo sindicalismo, que surgiu no final dos anos 70, na região operária do ABC paulista. O filme procura investigar a memória pessoal e coletiva de determinado agrupamento social, hoje disperso. Para alcançar universo tão amplo de pessoas, a equipe de pesquisadores passou 50 dias somente em São Bernardo do Campo, e esteve ainda nas cidades de Santo André, São Caetano, Diadema e em Várzea Alegre, no estado do Ceará.

Outra estratégia adotada para facilitar a pesquisa foi procurar quem havia sido fotografado ou filmado em eventos da época. Esse procedimento havia sido usado por Coutinho em *Cabra Marcado Para Morrer*, quando exhibe trechos do material filmado em 1964 para reencontrar algumas pessoas. Mas, em *Peões*, além de o cineasta não estar implicado diretamente na história, a ideia era a de encontrar quem participou ativamente das lutas sindicais e, por um motivo qualquer, não ganhou projeção, nem seguiu a carreira política. Como diz Consuelo Lins, o filme volta-se “para um universo no qual as fronteiras entre o público (a atividade sindical, a prática política) e o privado (a vida cotidiana) ainda existem – mesmo que, em muitos casos, apenas residualmente” (LINS, 2004, p.172). *Peões* também foi gravado em vídeo.

No documentário *O Fim e o Princípio* (2005), Eduardo Coutinho reafirma e subverte alguns dos procedimentos de filmagem adotados em seus trabalhos mais recentes. O *dispositivo* criado para esse filme também lembra *Cabra Marcado Para Morrer*, quando Coutinho partiu para filmar sem uma pesquisa prévia, e sem saber o que iria encontrar pela frente. Mas se, no *Cabra*, o diretor sabia ao menos com quem pretendia falar, e sobre o quê,

⁶⁰ Entrevista concedida em 16/11/06, já citada.

em *O Fim e o Princípio*, tudo era uma incógnita. A intenção foi a de fazer um filme de maneira aleatória, no mundo rural do sertão nordestino, sem estudar, nem pesquisar nada.

Havia, no entanto, uma hipótese de trabalho. Quando o produtor do filme, João Salles, lhe perguntou sobre o que gostaria de filmar, Coutinho respondeu que desejava ir a “um mundo realmente isolado” para saber se ainda existia “alguma coisa do velho mundo”, porque, segundo o diretor, os sertanejos “são eloquentes, eles falam bem, com precisão, têm um mundo imaginário que eles sabem exprimir, e eu espero encontrar, mas não sei aonde⁶¹”. O cineasta parte com uma pequena equipe numa “aventura” pelo sertão da Paraíba. A cidade escolhida, inicialmente, foi a de Cajazeiras, porque de acordo com a revista Guia Quatro Rodas, tinha um hotel. Mas, chegando lá, a equipe descobre que o mesmo ficava em outro município, São João do Peixe.

Por sugestão de Coutinho, uma das produtoras do filme entrou em contato com uma professora, e agente local da Pastoral da Terra, Rosilene Batista, conhecida por Rosa. Ao lado dela, o cineasta inicia uma peregrinação em busca de possíveis personagens para o seu filme. Após uma semana de procura, não obteve sucesso porque as pessoas só falavam de problemas e reivindicações com a agente da Pastoral. O cineasta adoece, interrompe as filmagens e retorna ao Rio de Janeiro. Dois meses depois, Coutinho volta à Paraíba, e decide filmar apenas na “comunidade endógena” do Sítio Araçás, onde todo mundo se conhece porque tem algum nível de parentesco. Lá, o cineasta é surpreendido com uma pesquisa prévia feita por Rosa, sua “produtora” local.

Eu cheguei lá, ela tinha no caderninho dela 86 casas, quem morava, quantas pessoas, e a opinião dela da pessoa. Que era uma loucura, como é que ela ia saber o que é que é um personagem? Mas era assim. Uns davam certo, outros não... Então, foi uma forma genial de chegar, e tinha que chegar com a câmera ligada, e ver como a pessoa recebia a gente⁶².

Ao restringir as filmagens ao Sítio Araçás, Coutinho toma as rédeas das entrevistas, e as personagens até então ocultas começam a nascer com suas *performances*, e o filme, efetivamente, passa a ser uma realidade. Não parece exagero considerar *O Fim e o Princípio* a mais fascinante obra de Coutinho, que se constrói como cinema documental. Primeiro, porque coloca em evidência a dimensão do acaso como um poderoso combustível

⁶¹ Entrevista concedida em 16/11/2006.

⁶² Entrevista concedida por Coutinho em 18/11/06, já citada.

para o documentário. Mas também pela habilidade do diretor em redirecionar o trabalho e, com muita sensibilidade, antever o excepcional na vida aparentemente banal dos sertanejos. O risco inerente ao *dispositivo* usado poderia não gerar um filme, mas acabou por transformá-lo num documentário divertido e questionador sobre a existência humana.

Em *Jogo de Cena* (2007), a busca por personagens permanece, mas em sentido contrário. Não é mais Coutinho quem sai à procura delas, são as pessoas que chegam até ele, atendendo ao anúncio feito pela produção do filme nos classificados de um grande jornal carioca, convocando mulheres “com mais de 18 anos” que tenham “histórias para contar” a participarem de um “teste” para um documentário. O *dispositivo* inusitado do “teste” já evidencia o propósito de borrar fronteiras entre ficção e realidade. Tal procedimento é bastante comum no processo de pré-produção do cinema ficcional, ou do docudrama, quando se procuram atores adequados para interpretar determinados papéis. No cinema documental, a seleção de pessoas também é uma prática habitual, mas feita através de um procedimento mais informal, a pesquisa.

Ao convocar para um “teste” quem tem “histórias para contar”, Coutinho expõe, no *dispositivo*, a natureza do seu *documentário de personagem*, quer receber mulheres adultas que tenham uma experiência de vida e saibam narrar de forma um tanto dramatizada, adicionando certo caráter ficcional ao seu relato. No entanto, essa maneira inusitada de as pessoas serem convocadas a participar das filmagens de um documentário, também causou estranhamento. Segundo o diretor, das 83 mulheres que atenderam ao chamado do anúncio, algumas ficaram receosas, “achando que podia ser um filme pornô” (apud SOUSA, 2007, p.60). Somente 23 delas foram selecionadas, e apenas 7 ficaram no filme, pois, além das falas das personagens reais, foram adicionadas as interpretações de atrizes famosas (Marília Pêra, Andréa Beltrão, e Fernanda Torres) e outras desconhecidas.

Também em *Jogo de Cena*, o princípio da locação única é redimensionado para um cenário único de um palco de teatro, tendo, ao fundo, uma plateia vazia. Em outras palavras, a personagem é retirada de seu lugar originário (sala, quarto, cozinha, terraço, quintal, ou mesmo a rua de uma comunidade) e confinada em um ambiente neutro. Coutinho já havia realizado um “isolamento” semelhante em *Santa Marta, Duas Semanas no Morro*, mas havia uma relação de continuidade entre a comunidade e a associação de moradores (local do confinamento), o segundo sendo a extensão do primeiro. A locação

única de *Jogo de Cena* opera uma ruptura radical, construindo, de modo mais evidente, um tempo e espaço “ficcional” para as *performances* das personagens.

Há toda uma produção de ambiência e luminosidade sofisticada nesse filme, criando uma atmosfera apropriada para a atuação dramática das pessoas. O clima impessoal do cenário, sem os objetos pessoais que, de alguma forma, identificam e revelam algo da pessoa em seu habitat, de certo modo, iguala todas as mulheres. De alguma forma, todas são “atrizes”, atuando em um mesmo palco, a partir de uma história que pode ser sua, mas também de outras mulheres. Talvez, por ser filmado no ambiente interno e neutro do teatro, *Jogo de Cena* redefina certo “despojamento”, característico ao modo de Coutinho filmar, ou seja, com pouca ou nenhuma preocupação com a luz, o enquadramento, a composição artística do *set*, enfim.

Em geral, mais preocupado em deflagrar, rapidamente, o “acontecimento fílmico” do que “perder” tempo organizando o cenário, o diretor parece ter sido mais paciente e cuidadoso em *Jogo de Cena*, onde se manifesta uma atuação mais intimista das personagens. É perceptível, no filme, uma maior presença da técnica cinematográfica, ainda que o minimalismo estético permaneça dominante na filmagem da palavra (o plano fixo, a pouca variação de enquadramentos e o som direto). É sintomático, no entanto, que o diretor de fotografia, Jacques Cheuiche, tenha solicitado a todos da equipe usarem roupas pretas no *set*, para garantir uma presença mais discreta no palco, contribuindo, de algum modo, para um melhor desempenho das personagens⁶³.

Se os dispositivos criados por Eduardo Coutinho têm por finalidade desencadear um “acontecimento fílmico”, sem o qual não existiria o seu documentário, como tem sido apontado, o momento da filmagem se configura então como um ambiente de características muito próximas à da arte performática. Como fator essencial para a construção do filme de Coutinho, o encontro exige a presença de quem filma e quem é filmado numa situação de copresença, durante a qual os interlocutores interagem, construindo modos de ser diante do aparato cinematográfico. Evidente que a câmera, como presença de uma ausência, daquele que está fora de campo, o público, adquire um papel de grande importância nesse processo, interferindo também na maneira de *ser* das personagens. Em outras palavras, mesmo ausente, o espectador se faz presente e atuante no momento da filmagem, através da

⁶³ A informação sobre as roupas pretas foi dada por Coutinho, nos extras do DVD de *Jogo de Cena*.

câmera, e sua presença é sentida de maneira mais ou menos consciente por parte daquele que atua na *tomada*.

Como diz Fernão Ramos, a *tomada* é um dos elementos estruturais das narrativas documentárias, e se define pela presença de um sujeito que segura uma câmera/gravador nas circunstâncias do mundo. No entanto esse sujeito-da-câmera não é só um corpo sustentando a câmera, mas também a “subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espetatorial” (RAMOS, 2008, p.83). Para Ramos, o sujeito-da-câmera de Coutinho é do tipo exibicionista, provoca os personagens a fazerem uma exibição marcada por uma expressão intensa do afeto, mas sem resvalar para a afetação.

Um diretor como Coutinho consegue extrair de personagens, olhando estaticamente a câmera, um exibicionismo delicado, mas *exibido*, no qual personalidades dão tudo de si com intensidade, como provocadas por um encantador que, quieto no canto, provoca a serpente da *exibição* (RAMOS, 2008, p.112).

Todos os procedimentos utilizados por Coutinho nas filmagens, portanto, visam explicitamente estimular uma pessoa comum a se exhibir, a realizar uma *performance* de si, marcando uma presença artística para o filme, não importando se, para isso, tenha de mentir. O primeiro passo nesse sentido é dado pela pesquisa prévia. Como bem observa Felipe Furtado, o trabalho dos pesquisadores cria um “pacto silencioso” na hora da filmagem: “ambas as partes chegam para o seu encontro com o roteiro preparado – o cineasta com uma noção das respostas e os entrevistados já esperando pelas perguntas principais – e desenvolvem uma dança de improvisação a partir dele” (FURTADO, 2005, p.129).

Sendo assim, se a pesquisa prévia é uma etapa necessária a qualquer documentário, ou mesmo para a grande reportagem televisiva, em Coutinho, ela apresenta ao menos duas particularidades. Primeira, a pesquisa não serve exatamente para encontrar pessoas que falem de coisas ou situações de impacto, como frequentemente se vê na televisão, e na maior parte do cinema documental. O que se busca não é a grande história, mas bons narradores no sentido benjaminiano, ou seja, pessoas que sabem narrar de um jeito peculiar suas experiências de vida. A segunda particularidade é que as informações coletadas pelos pesquisadores não são definitivas e suficientes, mas apenas indicativas, porque o diretor

deseja mesmo é ser surpreendido no momento da filmagem. “A pesquisa é boa, mas, quando sai da pesquisa, fica melhor”, diz Coutinho⁶⁴.

O diretor cita como exemplo o caso de uma personagem sugerida pelos pesquisadores em *Edificio Máster*, Antonio Carlos, de que não havia gostado. Mesmo assim, resolveu filmar porque tinha dúvida, e acabou surpreso com o desempenho da pessoa.

A gente entra filmando com câmera na mão, foi tudo com câmera na mão: dez minutos. Ele não falou o que estava na pesquisa, e começou a falar na infância, no passado, na mãe dele, até chegar àquela coisa surpreendente que ele chora, porque o gerente do banco deixou visitar (sic) a mãe doente.

Outro elemento importante para desencadear a *performance* no “acontecimento filmico” é a locação única, como uma espécie de confinamento em que uma pessoa, o diretor e sua equipe se isolam num determinado local. Pode ser amplo, como uma favela, uma comunidade, ou mais restrito, como um prédio, uma sala, uma cozinha, um quintal, o palco de um teatro, etc. O importante é que, nesse espaço, a pessoa se sinta à vontade e disponível para interagir com o cineasta, e se construa como personagem de maneira espontânea e criativa. Nessa circunstância, o papel de Coutinho talvez seja menos de um diretor – no sentido convencional daquele que “manda” – e mais de um espectador “inter-atuante” de uma *performance*, cujas intervenções buscam um adensamento da atuação das pessoas diante das câmeras.

As pessoas que viram personagens viram porque criam uma comunicação, uma conversação, uma interação que permite a elas virarem personagens, e a mim também, porque, na verdade, às vezes, elas é que me perguntam coisas. Da conversação é que surge o personagem; ela sozinha não vai falar nenhum terço.⁶⁵

Em várias ocasiões, Coutinho tem declarado que, desde *Santo Forte*, busca, sobretudo, uma expressão verbal espontânea para os seus documentários, ou seja, gente que saiba falar de um jeito peculiar sobre si mesma. A oralidade é a marca por excelência da *performance* em seus documentários, e se manifesta através de certo desempenho teatral de um corpo “indizivelmente pessoal” do *performer*, como diz Zumthor (2000, p.45). Para

⁶⁴ Entrevista concedida em 16/11/06.

⁶⁵ Entrevista concedida por Eduardo Coutinho em 16/11/06.

tanto, o cineasta investe tudo na construção de um ato de comunicação baseado na presença concreta e imediata dos participantes, em um encontro face a face, e como espectador “interatante”, sua intervenção é pontual, geralmente estimula o desdobramento dos assuntos através de exclamações ou perguntas do tipo: “como assim?”, “explica melhor”, “é mesmo!”.

No momento da filmagem, o diretor recorre a alguns procedimentos técnicos para facilitar e ressaltar a dimensão performática oral. Um deles é o uso do “plano fixo” no tripé, um enquadramento imóvel da câmera em relação ao que está sendo filmado, no caso, o corpo de alguém. Isso não significa dizer que Coutinho recuse a câmera no ombro ou em movimento, pois, em diversas ocasiões, esse recurso é o mais indicado para o registro de determinadas falas, em especial, quando o cineasta já chega filmando. Mas o “plano fixo” é uma recorrência dominante, usada para tornar mais discreta a presença da câmera. Para o diretor, o movimento ou a mudança de enquadramento pode afetar a concentração do entrevistado, quebrando, de maneira irreversível, o desenvolvimento de uma fala espontânea.

Em geral, Coutinho procura estabelecer um clima de espontaneidade nas filmagens. O *set* fica pronto em pouco tempo, se houver luz artificial, deve ser discreta, e a pessoa precisa sentar num lugar confortável em que se sinta à vontade. Nesse sentido, são poucas as orientações que o diretor repassa para os fotógrafos, e por isso procura trabalhar sempre com a mesma pessoa. O importante é que o “plano fixo” tenha basicamente duas variações de corte, um plano mais aberto, quase sempre o plano médio, e outro mais fechado, o primeiro plano. O uso da lente *zoom*, para fechar numa cena de choro, por exemplo, é proibido. Se precisar fazer um movimento de câmera, deve ser suave, quase imperceptível. É fundamental também que o fotógrafo saiba ouvir.

Na verdade, é um dispositivo muito simples que não esconde a câmera, mas que, ao mesmo tempo, pela imobilidade da câmera, é contínuo, e faz com que a pessoa, de repente, se esqueça da câmera, às vezes, sinta, mas a câmera ela não incomoda, desde que esteja instalada lá, fica parada. Silêncio absoluto e o olhar. O olhar é absolutamente essencial.⁶⁶

Para Eduardo Coutinho, olhar nos olhos das pessoas é colocar-se inteiramente à disposição delas, e a posição da câmera sempre em ângulo normal valoriza essa dimensão.

⁶⁶ Entrevista concedida em 16/11/06.

É também através do olhar que o diretor deixa transparecer o que deseja de alguém: “teu olhar é o que pede sem dizer, por favor, conte uma história, por favor, faça uma boa *performance*”⁶⁷. E, como a busca por uma fala espontânea exige tempo, atenção e interesse, é preciso todo um investimento na duração do plano para que o corpo da personagem possa evoluir conforme as suas habilidades verbais e/ou gestuais. Por esse motivo, Coutinho fez do vídeo a mídia por excelência para o registro do “acontecimento filmico”, já que a fita digital, dependendo do formato, permite ao cineasta mais de uma hora de escuta contínua, atenta e não valorativa. Em geral, o tempo de gravação com cada pessoa oscila entre trinta minutos e uma hora. Gelson Santana destaca que as características técnicas do digital (portabilidade; baixa luminosidade para registro de imagem, etc.) viabilizaram um efeito de “inclusão”, um “estar na ação” para Eduardo Coutinho: “Uma espécie de penetrabilidade concêntrica da câmera digital contra uma penetrabilidade periférica da câmera de película” (SANTANA, 2003, p.366).

Além das questões técnicas, materiais e objetivas, outros fatores subjetivos são apontados pelo diretor para que as pessoas se sintam à vontade para improvisar. O fato de ele não ser conhecido, por exemplo, é considerado duplamente vantajoso, pois, além de contribuir para estabelecer uma interlocução no momento da filmagem, facilita a criação de uma fala espontânea, porque a pessoa não sabe previamente o que o cineasta espera ouvir. Para Coutinho, a televisão padronizou o comportamento diante das câmeras e, em geral, todo mundo fala aquilo que pode ir ao ar, principalmente quando é abordado por alguém famoso, como Regina Casé, da TV Globo. “Eu não sou conhecido, não trabalho em televisão, senão matava qualquer possibilidade de diálogo, essa igualdade utópica e provisória da conversa que eu acho possível”, diz o diretor⁶⁸.

Outro aspecto subjetivo, apontado pelo cineasta, diz respeito a sua idade: “O fato de eu ser velho, isso facilita. Muitas vezes, eu fico como uma figura paterna, ou, às vezes, os velhos me veem como contemporâneo. Isso ajuda⁶⁹”. Em conversa casual com a pesquisadora Consuelo Lins, uma personagem de *Edifício Máster*, Daniela, após o filme ficar pronto, declarou que Eduardo Coutinho era um segundo pai para ela⁷⁰. Empatia

⁶⁷ Entrevista concedida em 18/11/06.

⁶⁸ Entrevista concedida em 18/11/06.

⁶⁹ Idem, *ibid*.

⁷⁰ Informação fornecida por Consuelo Lins na entrevista concedida em 20/11/06, no Rio de Janeiro.

semelhante com a figura do diretor também foi manifestada por outras quatro pessoas que se tornaram personagens desse filme, em entrevista realizada por mim⁷¹. Há ainda um terceiro fator subjetivo. Como não tem mais a preocupação de fazer um cinema militante, e sim “um filme sobre as palavras, sobre a conversação”, Coutinho diz que não julga ninguém, e deixa as pessoas falarem à vontade.

Eu estou desvinculado de qualquer projeto ideológico. A política é essa: a de revelar as coisas através do que as pessoas são. O mundo existe, eu não digo como é o mundo porque o documentário não é a verdade, mas como está o mundo, através de indícios. A verdade é uma provocação.⁷²

Resumindo o que foi dito, o *dispositivo* de filmagem de Coutinho desencadeia um processo semelhante ao teatro performático, onde o praticante não “representa”, no sentido clássico, mas “atua” de forma imaginativa como *performer*, a partir das questões indicadas na pesquisa prévia e, sobretudo, na interação que estabelece com o público “interatuante”, ou seja, o cineasta e sua equipe, o aparato fílmico, mas também nós, espectadores. Tal como em uma *performance*, no “acontecimento fílmico”, as pessoas também se utilizam da colagem e da livre-associação de ideias para a composição de *personas*, já que relatam experiências fragmentadas de suas vidas, embaralhando temporalidades, em um processo ativo e reativo da “memória do presente”. E, como na *performance*, o improvisado aparece como um elemento vital de criatividade.

Em geral, existe um cara do outro lado, e você desse lado, tem que estabelecer um fio entre os dois lados, no qual esse grande personagem vai aparecer. Depende dele, depende do teu talento, entre aspas, da tua disposição, do teu dispositivo de criar um filme com ele ou ela, e aí, na conversa entre os dois, é que surge o grande personagem. Mas, ele surge porque você foi lá. Ele surge porque você filmou.⁷³

O *dispositivo* de filmagem criado por Eduardo Coutinho refere-se a um conjunto de procedimentos para facilitar o desempenho performático das pessoas diante da câmera, mas a construção da *performance* no filme não se esgota no momento da filmagem.

⁷¹ As pessoas entrevistadas foram: o síndico do Edifício Máster, Sérgio, as moradoras Maria do Céu e Lúcia, e o ex-ator Fernando José, também morador.

⁷² Entrevista concedida em 18/11/06.

⁷³ Idem. Ibidem.

3.2.2 – Procedimentos de Montagem

Se a produção de um “acontecimento fílmico” no *documentário de personagem* de Coutinho tem por finalidade provocar uma *performance*, sobretudo oral, das pessoas diante das câmeras, é, no entanto, na etapa da montagem que essa atuação ganha uma forma propriamente fílmica. É nesse momento em que um corpo mídia, depois de atuar em situação de copresença com o cineasta, sua equipe e todo o aparato de registro cinematográfico, ultrapassa sua materialidade para se tornar um simulacro com suas múltiplas virtualidades. O filme opera, portanto, uma reduplicação do ato performático, primeiro na transformação do corpo em imagem e, depois, na reconstrução desse corpo, agora imagético, na montagem.

Nesse sentido, o que se pretende aqui é identificar quais os princípios e procedimentos gerais usados por Eduardo Coutinho na montagem dos filmes, visando manter e adensar a *performance* realizada no “acontecimento fílmico”. O diretor reconhece que muita coisa relacionada à montagem foi descobrindo na prática, em particular, a partir de *Santo Forte*, quando decidiu fazer um filme baseado na fala das pessoas. O primeiro aspecto a ser considerado é que a montagem dos documentários recentes de Coutinho, de certa maneira, pode ser considerada como “demonstrativa”, para usar uma expressão do narratólogo Gaudreault (apud AUMONT e MARIE, 2003, p. 200), quando se refere ao modo de representação primitiva do cinema, através de um único plano-quadro, registrando determinado número espetacular, sem um prolongamento narrativo.

Mas o que chamo de “montagem demonstrativa” em Coutinho, não diz respeito à existência de apenas um plano-filme, mas ao modo de ele montar o seu documentário, ou seja, de não ser narrativo no sentido clássico, pois não conta uma história unitária com começo, meio e fim. O diretor, basicamente, mostra uma sequência de *performances* autônomas. A que vem depois não tem nada a ver com a anterior, nem com a posterior, mesmo que as personagens apareçam mais de uma vez ao longo do filme. No caso extremo do *Edifício Máster*, onde ocorre uma grande concentração performática, cada personagem aparece apenas uma vez. Cabe ressaltar, no entanto, que essa montagem pode ser vista também como *collage*, tal como observado por Cohen na arte performática, pois são

associações livres, e não argumentos lógicos, que aproximam as diferentes *performances* apresentadas ao longo do filme.

Além disso, a “montagem demonstrativa” de Eduardo Coutinho rompe com os “critérios” estabelecidos para a definição da ordem de entrada das personagens, visando criar um clímax para o documentário. O diretor considera esse procedimento como “montagem ficcionalizante”, por quebrar o momento peculiar da filmagem.

Eu não tento fazer uma montagem, eu tento respeitar a cronologia da filmagem, eu tento respeitar o caráter documental, manter o caráter singular do acontecimento na montagem. Essa fala mais forte vai para o final... Não, não é assim. (COUTINHO, 2000, p.58)

Interessa também destacar que a “montagem demonstrativa” de Coutinho é descontínua, não obedece as “regras” de continuidade, os chamados *raccords* (BURCH, 1992). Sua montagem é direta, de corte seco, sem fusões, fades ou trucagens de retoques na imagem. No entanto, embora assuma os sobressaltos da união de planos em um mesmo enquadramento, o diretor prefere trabalhar com um plano mais fechado para suavizar o corte e garantir uma imagem de melhor qualidade, já que a filmagem dos trabalhos mais recentes é sempre realizada com câmeras de vídeo.

Primeiro, no fechado (plano), tudo monta, quando é aberto, entra o corpo todo é mais complicado, às vezes monta mal, e como sempre monto descontínuo, um troço que não monta pra mim é um desastre, eu não uso *off*. A segunda razão é técnica, tecnológica, a passagem de tape para filme, que tem pouco mais de 10 anos, já foi muito pior, hoje se faz no Brasil, mas ainda há problemas na transposição. A imagem eletrônica, quanto mais afastada, menos tem definição em relação ao filme.⁷⁴

Mas a opção por planos fechados exerce também outra função no documentário de Coutinho. É sabido que o enquadramento fechado destaca o corpo, uma pessoa que está falando. Nesse sentido, mais do que uma preocupação com a montagem, a preferência do diretor em recortar um rosto em primeiro plano, ou um tronco em plano médio, acaba por enfatizar a *performance* oral de alguém e, no contexto geral do filme, concentra toda a atenção do espectador para algumas partes desse corpo, sobretudo as expressões faciais, os gestos e as posturas corporais.

⁷⁴ Entrevista concedida em 16/11/06.

No entanto, os planos das imagens do cineasta e sua equipe em cena são mais abertos. Além de mostrar a presença do aparato fílmico, o plano de conjunto, inserido com pouca duração, funciona como um contraponto, destacando a importância da *performance* das pessoas comuns, quase sempre em primeiro plano. Cabe salientar que o princípio da reflexividade nos filmes atuais de Coutinho não chama a atenção do espectador para um confronto com a forma fílmica documentária, mas revela e atualiza a dimensão performática do diretor em cena.

Por outro lado, a inclusão de imagens e informações sobre o método de produção do documentário enfatiza uma impressão geral de espontaneidade no filme, lembra, a todo instante, que o espectador está assistindo a algo em processo. Em outras palavras, os elementos de reflexividade no *documentário de personagem* de Coutinho procuram manter o frescor de “ao vivo” do encontro do cineasta e sua equipe com alguém, quando este alguém, de improviso, foi capaz de atuar, criando uma autoperformance de sua experiência de vida.

Outro importante elemento de construção da personagem na etapa da montagem é o critério de corte das falas. O diretor procura manter e adensar os momentos de atuação mais fortes de cada pessoa, ao mesmo tempo em que tenta preservar “coisas essenciais da história que constrói o seu retrato”. A maior dificuldade de Coutinho é a de reduzir para poucos minutos uma conversa longa, muitas vezes, de mais de uma hora. Pois, embora monte de maneira descontínua, não gosta de picotar demais o documentário com cortes curtos. “Muitas vezes, sou obrigado a ter um plano de 45 segundos para botar um de 10 segundos, eu tenho que pegar um trecho menos interessante para ter uma duração”, diz o cineasta⁷⁵.

Antes de chegar à montagem definitiva, Eduardo Coutinho costuma montar mais de uma versão. *Santo Forte*, por exemplo, teve três cortes até chegar aos 80 minutos. Segundo o diretor, a primeira versão era de três horas, a mesma duração do primeiro corte de *Jogo de Cena*. Já *Peões* teve duas versões, antes de fechar com aproximadamente 85 minutos. Entre a primeira e a última montagem, Coutinho exhibe e pede a opinião de outras pessoas, desde profissionais e amigos próximos, como a sua montadora Jordana Berg, os cineastas Eduardo Escorel e João Salles, às personagens do filme e/ou mesmo anônimos. O

⁷⁵ Entrevista concedida por Coutinho em 18/11/06.

diretor cita que, a partir da observação de uma mulher desconhecida, durante a exibição de uma versão de *Peões*, na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro, ele encontrou a solução para começar o filme pelo Ceará:

Genial, porque daí eu começo o filme de uma forma absolutamente que você não espera, porque no Ceará, inclusive, eles falam muito mais da mitologia da greve, e é surpreendente que o filme sobre uma greve comece nessa cidade do Ceará, onde acho que 80% da população foi metalúrgico⁷⁶.

Ainda que o diretor não esteja obrigado a acatar as sugestões, essa consulta incorpora potenciais espectadores ao processo de atualização da *performance* das personagens, antes mesmo de o filme se constituir como um produto acabado. Há ainda outro aspecto importante a ser destacado. Na montagem, Coutinho não abre mão da dimensão ética no processo de seleção das falas. Embora faça um tipo de documentário que se estrutura a partir do desempenho performático das pessoas comuns, baseado, portanto, no que Fernão Ramos (2008) chama de certo grau de “exibicionismo” e exposição, Coutinho tenta evitar o uso de declarações ou gestos que possam prejudicar a pessoa na vida real, mesmo que isso implique uma perda significativa para o filme.

Em *Edifício Máster*, por exemplo, o diretor deixou de usar a cena de um rapaz afeminado interpretando, no *karaokê*, a cantora Cristina Aguilera. A pessoa e a situação não foram detectadas pela pesquisa. A equipe estava passando por acaso nos corredores do prédio e ouviu alguém cantando, bateu na porta, descobriu quem era e o convenceu a gravar. Em seguida, o rapaz assinou o direito de cessão de imagem, e ficou animado com a possibilidade de entrar no filme. Mas, como era menor de idade, tinha 17 anos no momento da filmagem, os pais não autorizaram. Antes de terminar a montagem, quando o rapaz já tinha completado 18 anos, Coutinho pensou em colocá-lo, mas desistiu para não prejudicar a família.

O problema era com os pais. Eles não aceitando, ele não pôde aceitar, então tirei do filme. Quando veio o DVD, dois anos depois, tem personagens não incluídos na montagem final, aí a produção entrou em contato. Ele continuava morando com os pais no mesmo apartamento. Eu queria que ele em princípio viesse ver para aprovar, e daí ver se convidava os pais ou resolvia tudo legalmente com ele mesmo, já que estava com 19 anos, se podia ou não. Mas, pelo telefone, ele disse não porque poderia ter

⁷⁶ Idem.

problemas com a família. Daí não entrou nem no DVD, o que eu lamento muito⁷⁷.

Como tenho dito, em vários aspectos, *Santo Forte* marca o início da formação do estilo de cinema da personagem performática de Eduardo Coutinho. Deixei claro logo no primeiro capítulo que, a partir desse filme, por intuição ou não, o cineasta inicia um processo de depuração de muitos elementos estéticos, inclusive na montagem, para ressaltar a fala, o encontro e a transformação das pessoas comuns em personagens. Em *Santo Forte*, a imagem de cobertura, embora ainda apareça, é escassa. Além do plano fixo no tripé, o diretor introduz espaços vazios de quartos ou quintais como forma de “apresentar” a invisibilidade dos espíritos evocados pelas personagens. Por outro lado, o “acontecimento fílmico” gerado pelo *dispositivo* é assumido de maneira radical, pois, além da presença da equipe, na imagem, há cenas de gente recebendo dinheiro, após o depoimento.

A montagem de *Babilônia 2000* mantém a presença da equipe na imagem. No entanto esse elemento reflexivo e de metalinguagem tem contornos peculiares. A segunda câmera só acompanha a equipe de Coutinho. Nas demais equipes, são as falas das personagens que se reportam ao processo de construção fílmica. Por exemplo, no meio de uma fala, uma moradora pergunta se está “falando muito alto”. Quando termina, quer saber se o depoimento “ficou bonito”. Depois de falar com Coutinho, uma mulher encontra, no final do dia, com outra equipe, e quer saber a opinião do diretor sobre a sua fala: “O que o coroa achou? Ele gostou?”. O documentário se organiza como um mosaico de falas praticamente sem imagens de cobertura, exceto na locução inicial do diretor, explicando o propósito e o método de realização do filme. Aqui também, o plano fixo aparece em número inferior em relação às imagens em movimento pelas escadarias e becos da favela.

Em *Edifício Máster*, o encontro do cineasta com alguém é ainda mais valorizado pelo trabalho de montagem. O filme é quase todo estruturado por depoimentos em plano fixo. No geral, a passagem de uma personagem a outra é intercalada por imagens internas do prédio ou de apartamentos vazios, semelhante à *Santo Forte*. Outras vezes, a alternância entre os depoimentos é de maneira direta e aleatória, sem uma articulação lógica de conteúdo. A partir de *Edifício Master*, Coutinho rejeita, por completo, o elemento visual ou sonoro que não estavam presentes no momento da filmagem. Não há qualquer imagem de

⁷⁷ Entrevista concedida por Coutinho em 18/11/06.

cobertura nas falas, nem sobe som com trilha musical. Tem-se, portanto, o corpo como o centro de todas as atenções, ao mesmo tempo objeto de revelação e de credibilidade – nem uma outra imagem revela-se mais eloquente. Assim, gestos, atitudes, posturas e falas do corpo adquirem uma força expressiva singular nesse documentário.

Peões apresenta alguns procedimentos que pareciam descartados nos documentários do *estilo-Coutinho*. Mesmo sem a locução clássica, logo no início, o filme mostra uma breve história do movimento metalúrgico do ABC paulista, em letreiros. Utilizando-se do mesmo recurso, o documentário encerra informando que o maior líder sindical da época, Lula, foi eleito presidente do país com ampla margem de votos. Também reaparece com força o material de arquivo. Imagens de dois filmes de época, *ABC da Greve* (1979-1990), de Leon Hirszman e, principalmente, *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós, intercalam os letreiros e, às vezes, servem de ilustração para alguns depoimentos. Tem-se aqui a dimensão da metalinguagem em outro patamar, reportando, também, à própria história do documentário militante brasileiro (LINS, 2004).

Peões não é um documentário rico em personagens, talvez porque o *insert* ilustrativo dispersa a atenção concentrada na imagem do corpo. De qualquer maneira, segue a linha adotada por Coutinho de investir na memória do presente para articular a dimensão da vida pública (a ação política) com a da vida privada (cotidiano). A maioria dos entrevistados é de ex-metalúrgicos, que participaram dos eventos políticos e, posteriormente, seguiram caminhos distintos. Além disso, a presença da equipe na imagem restringe-se à aparição do próprio cineasta, explicitando as condições de produção em reunião com ex-metalúrgicos. Ao contrário de trabalhos anteriores, quando essas informações eram apresentadas na voz *off* do diretor, aqui elas são ditas “ao vivo”, nas imagens capturadas numa sessão de reconhecimento de personagens para o filme. A atuação de Eduardo Coutinho na cena lembra muito Jean Rouch e Edgar Morin no já citado *Crônica de um verão*.

Em *O Fim e o Princípio*, o diretor aparece mais do que em qualquer outro filme. Sua atuação performática é intensa e gestual, sobretudo na maneira como dirige Rosa, muitas vezes, empurrando-a para estabelecer o contato com as pessoas. Na parte inicial do documentário, quando Coutinho revela o processo de produção do filme na locução, essas cenas dão a entender que a possibilidade de o filme existir está nas mãos da professora e

agente pastoral. É inevitável não lembrar aqui da personagem Marceline, no início de *Crônica de um verão*, recebendo de Rouch e Morin a incumbência de entrevistar as pessoas na rua. Enquanto Rosa dá as cartas, o diretor não esconde a insatisfação com os resultados da busca por personagens, pois as pessoas só conversam com a sua mediadora sobre problemas e reivindicações. A expressão facial de Eduardo Coutinho é tensa, e os gestos, de irritação. Na maioria das vezes, o cineasta já chega filmando de câmera na mão e, apesar de poucos planos fixos, em *O Fim e o Princípio*, Coutinho recoloca o corpo como o centro das atenções. Novamente não há imagem de cobertura, exceto na locução inicial. A câmera volta-se inteiramente para os atos de fala de um grupo de idosos simpáticos e fabuladores, que se expressam de maneira peculiar.

A montagem de *Jogo de Cena* é a mais “seca” de todas, em termos de imagem⁷⁸. Aqui, o “minimalismo estético” se mostra ainda mais cru do que em *Edifício Máster*, por exemplo, onde as falas entre uma personagem e outra são intercaladas por cenas de corredores vazios, imagens da câmera de vigilância ou de ambientes internos dos apartamentos. Em *Jogo de Cena*, as passagens são quase todas em corte seco e, muitas vezes, de um plano fechado para outro no mesmo enquadramento. Em poucas ocasiões, há uma passagem diferenciada, quando a câmera acompanha a chegada da personagem da escada, no subsolo do teatro, até o palco, ou quando alguém chega e ocupa a cadeira vazia. A ausência da cena ilustrativa, e de outras imagens de passagem, concentra ainda mais a atenção do espectador na atuação performática. Mas se, antes, a montagem de Coutinho, grosso modo, poderia ser considerada “demonstrativa”, no sentido de mostrar o desempenho das personagens diante das câmeras, em *Jogo de Cena*, torna-se um jogo mais complexo de manipulação do material fílmico, produzindo articulações diversas e questionando a própria natureza da representação documentária.

Ao apresentar falas de personagens reais interpretadas por atrizes, famosas e desconhecidas, ora intercalando, ora mantendo uma distância considerável entre ambas, Coutinho revela que o ato de narrar envolve certas operações persuasivas de expressão e, portanto, toda narração, seja real ou não, tem um pouco de ficção, e também de verdade, no

⁷⁸ Nos extras do DVD de *Jogo de Cena*, o documentarista e produtor executivo dos filmes de Coutinho, João Salles considera o filme “seco” e muito elegante, em termos formais. Para ele, é como se o diretor tivesse tirado “toda a gordura da possibilidade de uma filmagem, que é tudo que é supérfluo de uma filmagem. Você tem um rosto com um mesmo fundo, que é diferente de *Máster*, que você vai mudando cenários. Aqui você tem a mesma coisa, a câmera na mesma posição”.

sentido de ser fruto de um esforço de convencimento. Esse jogo da montagem possui uma norma ético-estética de conduta. Segundo o diretor, o mais difícil foi definir quem pôde dizer o quê, e como⁷⁹. A solução encontrada foi colocar lado a lado (personagem real e personagem fictícia) somente as atrizes conhecidas, demarcando, dessa maneira, os campos da interpretação (ficção) e da atuação (real). Também são as três atrizes famosas (Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra) que comentam a dificuldade de compor personagens da vida real. As outras artistas aparecem distantes das personagens que interpretam, quebrando a monotonia da montagem por duplas, mas também acentuando a dúvida sobre quem é o dono da história.

Jogo de Cena, como diz Alexandre Werneck⁸⁰, é o “filme dos filmes de Coutinho”, porque expõe, de modo explícito, o *modus operandi* da construção narrativa da personagem em seus documentários da terceira fase. Entre outras coisas, deixa evidente que o diretor sabe de antemão o que as personagens podem dizer, graças às informações levantadas na pesquisa prévia, no caso, o “teste” convocado pelo anúncio do jornal. Revela o cineasta também como um personagem “falsário”, pois, além de repetir as mesmas perguntas a personagens reais e fictícias, às vezes, finge não saber estar falando com as atrizes. E, sobretudo, evidencia, de maneira mais explícita, a importância da *performance* da palavra e do gesto em seus filmes, ao levar pessoas comuns para encenar em um palco, intercalando, na montagem, a atuação de um *performer* (personagem real) à interpretação de uma atriz.

Essas considerações gerais, evidenciam que o *dispositivo* de Coutinho envolve um método de filmagem composto por uma gama de procedimentos, mais ou menos estáveis, que visam desencadear uma *performance* das pessoas diante das câmeras. Essa atuação performática é adensada por uma série de outros procedimentos relacionados ao momento da montagem, chamados genericamente por Consuelo Lins (2004, p.104) de “minimalismo estético”. No intuito de demarcar melhor a natureza diferenciada das personagens performáticas, da terceira fase do documentário de Coutinho, apresentarei, a seguir, uma breve trajetória do papel da personagem em seus filmes documentais.

⁷⁹ A informação é repassada por Coutinho nos extras do DVD *Jogo de Cena*.

⁸⁰ Conferir crítica de Alexandre Werneck na Revista Eletrônica Contracampo, em <http://www.contracampo.com.br/89/critjogodecena.htm>. Acessado em: 17/12/07.

3.3 – Trajetória da personagem coutiniana

3.3.1 – Personagem vítima e/ou herói

A evolução estilística de Eduardo Coutinho, vista no primeiro capítulo da tese, implicou mudanças não só na forma e no processo de produção dos seus documentários, mas também na natureza da personagem. No período do Globo Repórter, as personagens de Coutinho apresentam características semelhantes aos “heróis” do pioneiro Robert Flaherty, mesmo não sendo apresentados num embate direto contra a natureza. Nessa primeira fase do cinema documental coutiniano, há também as chamadas “vítimas” da sociedade, nascidas com a retórica da função social adicionada por John Grierson ao documentário bucólico flahertiano (WINSTON, 1998).

Por exemplo, em *Seis Dias de Ouricuri* (1976), filme sobre os efeitos de uma seca prolongada no sertão de Pernambuco, a personagem central é o flagelado, “vítima” da estiagem e, sobretudo, do descaso do poder público. *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) apresenta dois tipos de personagens vitimizadas: o povo pobre, da cidade pernambucana de Exu, que não se desenvolve por causa de uma briga sangrenta entre duas famílias, Alencar e Sampaio, e os parentes e amigos das pessoas assassinadas. *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977) segue o mesmo caminho. Nessa primeira fase dos documentários de Coutinho, também é possível encontrar o personagem herói de origem flahertiana, tal como em *O Menino de Brodósqui* (1980), onde o pintor Cândido Portinari, nas palavras elogiosas da locução impostada, e dos amigos, é construído como alguém que venceu as limitações e desafios de menino pobre do interior, para se tornar o artista plástico brasileiro mais conhecido no mundo.

Theodorico, Imperador do Sertão (1978), por sua vez, apresenta os dois tipos de personagens. De um lado, o protagonista Theodorico se constrói através de uma eloquente verborragia como um “herói” para os seus subalternos. No entanto, em paralelo, as imagens do filme expõem os empregados da fazenda dele como “vítimas” amuadas do autoritarismo “bondoso”, ou, “socialista”, do patrão. Há uma cena emblemática. Enquanto Theodorico lê as normas de conduta afixadas numa casa da fazenda, dizendo: “o morador que não cumprir fielmente o regulamento” perderá o roçado e terá vinte quatro horas para deixar a

propriedade, a câmera fecha no rosto de um amedrontado trabalhador. Ao mesmo tempo em que apresenta a auto-*performance* de “herói” do protagonista, o filme o revela também como o seu reverso, o de vilão.

3.3.2 – Personagem contraditória

A virada estilística do *Cabra Marcado para Morrer* é também a porta de entrada para uma personagem de outra natureza na obra de Eduardo Coutinho. Ainda que seja estruturado como documentário clássico, o filme foi realizado com métodos e procedimentos estilísticos de outras vertentes da tradição documentária, a exemplo da aposta de Coutinho num processo de filmagem que produz acontecimentos e personagens, tributário ao “cinema verdade” de Jean Rouch. Aqui interessa ressaltar a natureza fabuladora dos que participam de *Cabra Marcado para Morrer*, pois esta será uma das principais características da personagem coutiniana, daí por diante.

Em regra geral, ao comentarem sobre as lutas camponesas, as filmagens da ficção sobre o assassinato de João Pedro Teixeira, ou o que aconteceu em suas vidas após o Golpe Militar de 1964, as pessoas se expressam de uma maneira peculiar, não se colocam como vítimas, nem tampouco como heróis. A começar pelo próprio diretor. O filme, de certa forma, é um acerto de contas e uma autocrítica de Eduardo Coutinho com o seu passado de militante no Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). Não fosse essa a trajetória do cineasta, *Cabra Marcado Para Morrer* não poderia ter sido realizado da maneira como foi.

Para Consuelo Lins, trata-se de “uma obra que captura um momento em que a história de vida de um diretor de cinema se juntou à de alguns camponeses, e em que ambas foram afetadas por um acontecimento dramático da história do Brasil” (LINS, 2004, p.34). Como personagem, Coutinho adiciona subjetividade ao seu texto escrito e narrado em primeira pessoa, ora para relatar acontecimentos do passado, ora para descrever o processo de produção do documentário, ou ainda para atualizar informações sobre certos personagens. Mas é, sobretudo, a presença dele na imagem, e a interlocução diferenciada de cumplicidade com os demais participantes do filme que melhor o define como personagem.

Em cena, Coutinho se coloca como um diretor diferenciado ao dissolver as fronteiras entre a figura do cineasta e o seu objeto, personagens e/ou situações, viabilizando assim uma abertura para o imponderável do encontro, no caso, reencontro, entre ambos. Tal procedimento, ao mesmo tempo em que provoca uma interlocução vigorosa, de grande potencial de revelação e transformação, expõe o cineasta a situações vexatórias. Por exemplo, as cenas em que Abraão, o filho mais velho de Elizabeth Teixeira, interrompe a fala da mãe são absolutamente tensas. A fala dele é autoritária e impositiva, em particular, quando critica todos os regimes de governo considerados como “arbitrários e violentos” contra os pobres, e insiste que o filme registre e mostre o seu protesto em tom de ameaça.

As palavras de Abraão são extremamente duras: “... agora, se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência...”. Eduardo Coutinho interrompe e tenta contornar a situação dizendo: “Eu registro tudo o que os membros da família quiserem”. Insatisfeito, Abraão repete: “Mas eu quero que o filme registre esse nosso repúdio a quaisquer sistemas de governo...”. Coutinho então encerra a questão afirmando: “estará registrado, te garanto”. A sequência é a mais tensa do filme, no entanto, como diz Regina Novaes, “não há heróis ou bandidos, dominadores e dominados. Há interesses e sentimentos diferentes explicitados à flor da pele” (NOVAES, 1996, p. 205).

O diretor está “fora de quadro” e não é possível ver a tensão dramática em seu rosto. Mas, dá para sentir o clima que se instaura nas expressões de Elizabeth e do seu filho mais novo, Carlos, também presente, e no silêncio profundo durante a fala de Abraão, só rompido quando o cineasta fala em tom de compromisso. Na época do lançamento de *Cabra Marcado Para Morrer*, Coutinho (1984, p. 46) falou sobre o “clima tensíssimo” daquele momento, dizendo se tratar da “melhor parte da entrevista”, pois, quando Elizabeth Teixeira está só, no quintal, tem-se “uma situação mais de cinema, mais fria”. Essas declarações são absolutamente coerentes com a sua proposta de fazer um cinema que produz acontecimentos e, por isso mesmo, corre risco.

Em outra parte do filme, o desconforto do cineasta é visível na imagem. Quando começa a entrevista com João Mariano, que fazia o papel de João Pedro Teixeira no filme de 1964, ocorre um problema no som, e o diretor interrompe as filmagens. Resolvida a questão técnica, Coutinho tenta recomeçar, mas o entrevistado fica calado com ar pensativo. Depois de alguns segundos, o diretor se desespera, olha para a câmera,

visivelmente tenso, pergunta se há algum problema, pede mais uma vez para retomar a entrevista, e nada⁸¹. No momento em que João Mariano resolve, enfim, falar, outra surpresa: ele não se considera herói por ter feito o papel de João Pedro. Muito pelo contrário, declara-se contrário às lutas dos camponeses e se mostra arrependido da participação nas filmagens porque provocou sua expulsão da Congregação Batista, da cidade de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco.

Contraditoriamente, pouco antes, nas cenas em que Coutinho projeta trechos das filmagens de 1964, no Engenho Galiléia, João Mariano chega acompanhado dos netos e sorri com ar de felicidade ao ver sua atuação como João Pedro. Questionado pelo diretor a esse respeito, diz sentir orgulho de ter desempenhado bem o seu trabalho: “foi uma coisa natural, não foi coisa que prejudicasse A ou B”. Para Eduardo Coutinho, essa contradição caracteriza a personagem de *Cabra Marcado Para Morrer*:

O filme é contra heróis e aceita a contradição que existe na vida das pessoas. Quando reencontrei o João Mariano, não esperava que ele tivesse uma postura agressiva, nos classificando de “comunistas”. Não queria que fosse assim, mas, ao mesmo tempo, é genial que tenha acontecido dessa forma. E isso foi mantido no filme, ou seja, a contradição entre o homem que viveu o João Pedro e que hoje renega esse passado (apud MOLICA, 1984, p.36).

Em artigo onde compara a construção da personagem do camponês no primeiro e no segundo *Cabra*, Regina Novaes (1996, p.187-207) ressalta que, no filme de 1964, tanto o diretor como os camponeses eram cúmplices “de uma mesma chave de leitura da realidade”, todos estavam engajados na luta pela Reforma Agrária, daí a imagem de João Pedro Teixeira como herói-mártir. Tal visão era ainda reforçada esteticamente pela posição da câmera, pegando os camponeses de baixo para cima, numa angulação muito semelhante à usada por Eisenstein em seus filmes, para realçar a grandeza do operário. Mas, nas filmagens de 1981, não havia mais essa experiência comum para unir o conjunto diversificado dos entrevistados: “Os que aparecem são diferentes entre si em termos de geração, participação política e religião, trajetórias de vida”.

81 Em entrevista a Carlos Alberto Mattos (2004, p. 101), Coutinho se diz arrependido de colocar a cena porque forneceu “uma leitura equivocada” para a crítica. Ele diz que ficou tenso não pela situação em si, mas pela presença em cena da caixa do microfone sobre a mesa: “Eu mesmo não estava tão consciente de que podia aparecer tudo”. De qualquer maneira, a tensão do cineasta é visível em seus gestos e não dá para dissociá-la do contexto fílmico.

Novaes destaca também que, na filmagem e, sobretudo, na montagem de *Cabra Marcado Para Morrer*, Coutinho optou por tornar explícita a “complexidade da realidade”. Em outras palavras, a escolha do diretor parece ter sido pelas virtualidades, contradições e ambiguidades das experiências de vida pós Ligas Camponesas, tanto dos que participaram das lutas quanto dos filhos de Elizabeth e João Pedro Teixeira. Em vez de a câmera engrandecer “de baixo para cima”, vai compondo imagens, escolhendo ângulos, quadros e distâncias, que documentam lados multifacetados da “realidade” (NOVAES, 1996, p.191). O segundo *Cabra Marcado Para Morrer*, portanto, rompe com a tipificação do camponês como um indivíduo “revolucionário” e, por tabela, com a concepção clássica da personagem documental, marcada por um binarismo idealista e mistificador, do herói ou da vítima.

Esse movimento em direção aos aspectos contraditórios da vida humaniza as personagens e, ao mesmo tempo, oferece uma abertura para a atuação fabuladora. O caso emblemático é o de Elizabeth Teixeira. Na sua primeira aparição, ela está visivelmente assustada com a chegada inesperada do cineasta, acompanhado do seu filho mais velho, Abraão. Naquele momento, suas palavras são contidas, a voz está embargada, talvez pelo temor de ter sido descoberta em seu anonimato, ou por lembrar de certos acontecimentos que trouxeram mais problemas do que soluções para a sua vida. Afinal, apesar da abertura política e da anistia, os militares ainda estavam no poder⁸². Abraão também a intimidava, tentando guiar as suas declarações, do elogio ao presidente Figueiredo ao repúdio contra todos os sistemas de poder. As fotos de cena do filme de 1964, mostradas por Coutinho, quebram um pouco o clima de desconfiança, mas não são suficientes para deixá-la à vontade.

Nos outros dois momentos em que Elizabeth fala com Eduardo Coutinho, sem a presença de Abraão, é outra pessoa. E não foi apenas a ausência do filho que gerou essa transformação, pois, ao assistir as imagens projetadas do primeiro *Cabra* ao lado dele, na noite do mesmo dia em que Coutinho apareceu, Elizabeth já não era a mesma, sorria e comentava com entusiasmo as cenas. Na manhã seguinte, ainda mais entusiasmada, logo na chegada de Coutinho reconhece que não foi bem na filmagem anterior, “porque estava

82 Em entrevista concedida a mim, em novembro de 2006, Elizabeth Teixeira, aos 82 anos, disse ter se assustado ao ver Coutinho, porque o filho Abraão, além de chegar sem avisar, não havia falado nada sobre a intenção do diretor de retomar o filme.

muito emocionada”. Oferece café aos integrantes da equipe, abre, enfim, a sua casa para recebê-los e, a partir daí, desencadeia um dos mais belos momentos do cinema brasileiro. A mudança se conclui na sequência final do filme, quando, já resgatada como Elizabeth Teixeira, também refaz o seu discurso de militante vigorosa.

Esse caráter ambíguo, e a dimensão fabuladora das personagens, vão estar presentes ainda em outros filmes de Coutinho da fase imediatamente pós-*Cabra*, como *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, *O Fio da Memória* e *Boca do Lixo*. Neles, as pessoas também não são vítimas, nem heróis. No primeiro caso, os moradores de uma favela do Rio de Janeiro, considerada das mais violentas do país na época, não são condenados a nada e expressam sentimentos e opiniões de maneira espontânea e contraditória. Como observa Consuelo Lins, em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, os depoimentos “muitas vezes se contradizem, apontando para um mundo heterogêneo, com direções múltiplas. Mas é justamente essa diversidade que ‘abre’ os personagens uns aos outros, sem que uma verdade final sobre eles seja estabelecida” (LINS, 2004, p.72).

Um exemplo emblemático de *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* é o depoimento sobre racismo de uma mulher negra⁸³. “Tem racista aqui demais, especialmente esses Paraibas (sic) que vêm lá do inferno. Chega aqui e quer ser mais do que a gente, chama a gente de negro... Eu também sou um pouquinho racista porque não gosto muito de Paraíba, não gosto muito de branco”. Em seguida, fala direto para a equipe de filmagem: “Desculpa moço, não estou falando com o senhor não, nem com o senhor”. Depois acrescenta: “Também não gosto muito de preto”. Trata-se de uma fala que escapa a qualquer tentativa de homogeneização do favelado como vítima ou herói, expondo, com vigor, a dimensão contraditória do ser humano.

A despeito dos problemas estéticos, sobretudo em relação à estrutura narrativa do filme, e da proposta ambiciosa de mostrar a situação dos negros no Brasil após 100 anos da Abolição, *O Fio da Memória* não idealiza para o bem ou para o mal a vida dos negros brasileiros. Pessoas comuns falam sobre suas vidas de maneira singular e, muitas vezes, divertida. É o caso de Aniceto Menezes, fundador da Escola de Samba Império Serrano, do Rio de Janeiro, e um dos criadores do chamado samba de Partido-Alto. Já com bastante

⁸³ Em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, as personagens não são nomeadas no momento em que aparecem na tela, mas nos créditos finais. Por isso a identificação aqui pela cor da pele e/ou por gênero.

idade, hospitalizado, cego e com diabetes, Aniceto não perde o bom humor, escapa de responder as perguntas e ainda dirige umas pegadinhas ao diretor: “O senhor sabe qual seja a pedra mais doce? Qual a defesa do banguela, o senhor sabe?”. Ao ouvir duas respostas negativas de Coutinho, dispara: “Ah, o senhor é inocente demais”. Mais adiante, Aniceto critica as perguntas que lhe são feitas: “Meu Deus, as perguntas que o senhor me faz... me desculpe, mas é um tanto quanto demasiado”.

Boca do Lixo, em função da miséria extrema do local onde foi realizado, tinha todos os ingredientes para ser um documentário de “vítima”. A imagem de quem vive catando lixo está lá, expondo parte da dimensão trágica dos socialmente excluídos do Brasil, como diz Consuelo Lins (2004). No entanto, mais uma vez, Coutinho escapa da tipificação sociológica e dos preconceitos para revelar também um universo multifacetado, contraditório, ao mesmo tempo espaço de trabalho possível e de relações sociais efetivas para muita gente. E é nesse contexto em que se dá um rico processo de liberação da palavra das personagens. A princípio, resistem, mas, aos poucos, vão cedendo às tentativas do diretor de conquistar a confiança delas.

A personagem Jurema, no início das filmagens, é uma das mais duras com a equipe: “A gente não cata essas coisas aqui para comer. Vocês botam no jornal e quem vê pensa que é para a gente comer, mas não é. Isso não pode acontecer. Todo mundo aqui tem porco... Fico revoltada com isso”. Mais adiante, em sua casa, Jurema aparece ao lado da mãe, dos sete filhos e do marido. Agora, bem-humorada, fala sobre o namoro, o casamento, e como é a relação amorosa com o marido: “briga de dia, faz as pazes de noite, e faz filho”. Quando Coutinho pergunta se ela ficou com raiva antes por causa da comida catada do lixo, responde sem constrangimento: “A gente aproveita é uma fruta, um legume, macarrão, carne boa, galinha boa... Mas não precisa ficar falando para Deus e o mundo que a gente come dali”.

Antes de passar para o terceiro estilo de personagem, cabe um breve comentário sobre os chamados “vídeos de esclarecimentos” de Eduardo Coutinho (MATTOS, 2004), porque eles possuem um outro traço em comum, além da já citada proposta educativa do engajamento político. *Volta Redonda*. *Memorial da Greve*; *O Jogo da Dívida*; *A Lei e a Vida*; *Mulheres no Front*, e *Os Romeiros de Padre Cícero* não possuem propriamente personagens, no sentido que tem sido abordado nesta tese, ou seja, esses filmes não trazem

pessoas dotadas de uma força expressiva vigorosa, que se apresentam de maneira peculiar e com certo nível de ficcionalidade, porque são documentários que apostam na tipificação social. Além disso, o processo de realização, bem como a proposta estética deles não viabilizam a construção de personagens.

No geral, os “vídeos de esclarecimento” são estruturados de maneira clássica, com *off* e depoimentos, e sem a presença da equipe em cena. Em alguns casos, aparecem pessoas dotadas de certo saber especializado. Em *O Jogo da Dívida*, por exemplo, economistas, sociólogos e religiosos defendem abertamente a necessidade de uma moratória como solução para os problemas sociais acarretados pelo pagamento da dívida externa. Já em *A Lei e a Vida*, o então deputado Carlos Minc é o defensor das causas relativas ao meio-ambiente, cujo descaso do governo e de empresários vem trazendo consequências nefastas à saúde da população atingida e, em particular, aos trabalhadores que usam substâncias tóxicas.

Em *Volta Redonda – Memorial da Greve*, familiares e amigos de operários mortos, durante a desocupação violenta da Companhia Siderúrgica Nacional, relatam, com pesar, o episódio e seus desdobramentos. O clima de ameaça, de demissão, falência e privatização da maior siderúrgica do país predomina nos depoimentos dos trabalhadores. *Os Romeiros de Padre Cícero* é um vídeo didático em seu propósito de contar a história do padre, os problemas com a Igreja Católica e a devoção popular. Sua proposta estética é próxima das reportagens televisivas, e os depoimentos dos romeiros são curtos e fragmentados.

Mulheres no Front, entretanto, pode ser visto como um trabalho relativamente diferenciado. Como o próprio título sugere, é um elogio à militância do sexo feminino. Um grupo de mulheres de diferentes estados é escolhido e apresentado como referencial de engajamento político. Mas Coutinho efetua aqui um desvio interessante, pois elas são mostradas no campo de batalha e na vida comum, do ambiente doméstico. Essa articulação entre o público e o privado apresenta complementaridades, e revela a dimensão humana dessas personagens. Como observa Mattos (2004, p.60), são essas “diferenças sutis de postura que eliminam o estereótipo” de militante das mulheres.

É a utilidade explícita desses documentários, como material de suporte para um processo de conscientização política, realizados em associação direta com as organizações populares, que os diferencia daqueles feitos por uma emissora de TV que se pauta, antes de

tudo, pela audiência de um tema, ainda que possa haver uma intenção sincera por parte dos profissionais envolvidos na produção. Mesmo assim, os “vídeos de esclarecimentos” são trabalhos feitos a partir dos depoimentos de pessoas públicas, autoridades e militantes com discursos típicos, “burocráticos”, em geral, muito articulados e politicamente corretos, envolvendo, portanto, certo nível de presunção, sem espontaneidade e improviso, ao contrário de tudo aquilo que Coutinho passou a valorizar a partir de *Santo Forte*.

3.3.3 – Personagem performática

Personagens ambíguas, que falam de maneira peculiar e com desenvoltura, podem ser encontradas em muitos documentários de Eduardo Coutinho desde *Cabra Marcado Para Morrer*. Mas, quando o diretor passa a fazer um cinema estruturado na palavra gerada, exclusivamente, em um “acontecimento fílmico”, a atuação das pessoas diante das câmeras torna-se o elemento essencial para a existência do próprio filme. O que faz a diferença nos filmes mais recentes do diretor, de *Santo Forte* a *Jogo de Cena* é uma oralidade ora singela, ora exuberante de alguém que encena a sua vida para a câmera com palavras, gestos, expressões e posturas, muitas vezes, singulares, surgidas espontaneamente, “no calor da hora” da filmagem, durante a interlocução com o cineasta, sua equipe e a câmera, como uma presença “viva” do espectador.

A questão da encenação é um procedimento corriqueiro no cinema documentário desde as suas origens. Flaherty, Grierson e toda uma tradição estética herdeira do documentarismo clássico presente hoje, sobretudo, nos canais pagos de televisão, incorporam procedimentos narrativos da reconstituição de cenas, recorrendo, em certas circunstâncias, ao uso de estúdio e até de computação gráfica⁸⁴. Em outras circunstâncias, os cineastas do “cinema direto” e do “cinema verdade” construíram seus filmes a partir do comportamento, das ações e/ou falas testemunhadas pela câmera e o sujeito que a sustenta. Como se sabe, a simples presença do aparato fílmico interfere na maneira como as pessoas se apresentam, modulando o seu jeito de estar no mundo⁸⁵.

⁸⁴ Uma discussão detalhada sobre o assunto pode ser conferida em Ramos (2008, p.39-48).

⁸⁵ No capítulo anterior, já mencionei Goffman e sua teoria da representação do “eu” nas relações face a face. Aqui, no entanto, falo da encenação em uma situação mais marcada e difusa, mediada por uma máquina, em geral, visível aos interlocutores, que aponta para uma presença virtual do espectador na filmagem.

Para Fernão Ramos (2008), é possível identificar três tipos de encenação na tradição documentária. A *encenação-construída* é aquela inteiramente elaborada, utiliza estúdio e atores não profissionais. Há aqui uma separação espacial e temporal bem marcada entre a *tomada* do que é filmado e as circunstâncias do mundo cotidiano, semelhante ao da ficção. As reconstituições de *A Linha Tênu da Morte* (1988), de Errol Morris, seriam desse tipo, assim como a arrumação das cartas no trem, supostamente em movimento, no clássico *Night Mail* (1935), de Harry Watt e Basil Wright. A *encenação-locação* distingue-se da primeira em função de a tomada ser realizada nas circunstâncias do mundo onde a pessoa filmada vive e, por isso mesmo, está sujeita às tensões da vida em seu transcorrer, aos imprevistos. Nesse caso, tem-se uma maior homogeneidade na relação entre o que está dentro (imagem) e fora de campo (a vida). Filmes como *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, ou o brasileiro *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, são exemplos apontados por Ramos. Tanto na *encenação-construída* como na *encenação-locação*, a atuação das pessoas atende a demandas explícitas do diretor.

O terceiro tipo é a *encenação-atitude*, ou *encenação*, e diz respeito aos comportamentos provocados pela presença da câmera e de quem a sustenta. Segundo Fernão Ramos, há uma homogeneidade completa entre o espaço filmado e o fora de campo, porque os “comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe” (RAMOS, 2008, p. 45). Nelson Freire (2003) e *Entreatos* (2004), ambos de João Salles, *Grey Gardens* (1976) e *Caixeiro Viajante* (1968), dos irmãos Albert e David Maysles, *High School* (1968), de Frederick Wiseman, ou *Santo Forte* de Coutinho e todos os documentários do estilo direto podem ser citados como exemplos. A *encenação-atitude* pode oscilar, dependendo da atuação do diretor no intuito de provocar um adensamento maior da encenação para a câmera. Se Wiseman ou João Salles apostam radicalmente no *recuo*, os Maysles pontuam algumas questões. Ainda de acordo com Ramos (2008, p. 46), em sua produção recente, Coutinho também intervém, “rompendo quase por completo com a inserção no mundo cotidiano para figurar a personalidade na forma de depoimento”.

A meu ver, a personagem da fase atual do documentário de Eduardo Coutinho opera na confluência, ou entre-lugar, do que Fernão Ramos chama de *encenação-locação* e

encenação-atitude. Como visto acerca dos procedimentos de filmagem, o diretor privilegia como cenário o ambiente onde a pessoa se sinta mais à vontade para falar, em geral, na sala ou no quintal de casa. Só eventualmente esse espaço é “impessoal”, a exemplo do palco de um teatro em *Jogo de Cena*. É certo que o estilo de direção de Coutinho não conduz integralmente a atuação das pessoas como Flaherty ou Noronha, no entanto determinadas situações são produzidas para atender a demandas específicas do cineasta. É o caso, por exemplo, dos números musicais. A personagem Fátima, de *Babilônia 2000*, é deslocada de sua casa até uma locação privilegiada do morro com vista para a praia de Copacabana, onde interpreta música de Janis Joplin. Já o senhor Henrique, de *Edifício Máster*, repete três vezes para a câmera a interpretação de *My Way*⁸⁶. No filme, chega a fazer referência às regravações, quando diz: “próxima vez, eu faço melhor”.

Em *Santo Forte*, talvez por ser uma obra de transição da segunda para a terceira fase, Coutinho chega a dirigir, de maneira explícita, o depoimento da personagem Vera, como revelou Verônica Ferreira Dias, em trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa do Audiovisual, no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), sobre o processo de realização do filme a partir da análise do material bruto:

Enquanto a equipe se organiza para mais uma tomada, Coutinho estimula Vera: “você começou bem, mas esqueceu de falar que fica na zona sul etc. Está bem natural. Vamos repetir que aí eu posso montar a parte de uma com a de outra”. Com essa fala, além de não desanimar a personagem que, provavelmente por ter de repetir, deve achar que não está atendendo às expectativas de Coutinho, ele explicita que a fala será editada, o que significa que será selecionado da fala da personagem aquilo que ele julga ser ideal para o filme. (DIAS, 2007).

Saber se há recorrência ou não a esse procedimento em outros documentários da terceira fase, depende de um estudo acerca do material bruto dos mesmos, o que escapa aos objetivos dessa tese. Mas, pela atuação do diretor nas entrevistas do filme montado, conduzindo as pessoas para o que considera interessante, é possível afirmar que sua intervenção é diferente da postura muito discreta, por exemplo, dos irmãos Maysles. Também não é de participação intensa como Rouch e Morin, em *Crônica de um Verão*. Como já foi apontado, Coutinho ultrapassa os procedimentos metodológicos do “cinema direto” e do “cinema verdade” para compor um jeito próprio de pensar e fazer o

⁸⁶ A informação foi repassada pelo próprio Coutinho.

documentário. Seu método envolve a configuração de um espaço híbrido, misto de locação e estúdio, para isolar a pessoa de seu habitat natural e imergi-la em outro universo, mas sem deixar de manter uma ligação tênue com a vida real. Não há, portanto, nem isolamento completo, nem relação estrita de contiguidade entre atuação e vida cotidiana. Tal como na *arte da performance*, tem-se um espaço virtual, onde as pessoas atuam, criando outros de si para um “outro”, a partir da interlocução com um público “interatuante”, no caso, Coutinho e nós, espectadores.

Na fase do *documentário de personagem*, a encenação provocada por Coutinho quase rompe por completo a inserção no mundo cotidiano, em favor do próprio “acontecimento fílmico”. O diretor faz do espaço fílmico uma espécie de palco, onde pessoas comuns desenvolvem certas habilidades teatrais para se tornarem personagens. Mas a atuação delas não segue a interpretação do tipo desenvolvida por um ator, que encarna um papel exterior a si mesmo. Não se trata mais de uma personagem no sentido convencional da ficção, e sim de um *performer*, ou seja, um ser mutante a partir dele mesmo, de suas experiências de vida e da relação com o “outro”, na e fora das filmagens, escavando, de improviso, o imaginário e a “memória do presente”, em associações livres. Dito em poucas palavras, o “acontecimento fílmico” produzido por Coutinho faz da imagem-câmera dos seus filmes um espaço virtual, onde as pessoas realizam *performances* de suas vidas. E, sendo assim, cada *performance* se caracteriza como um meio de a personagem marcar presença e de estar no mundo do filme e da vida. Como diz Hans-Thies Lehmann (2007, p.236), a “produção de presença” é um fenômeno cultural contemporâneo, mas não no sentido de uma representação ou mimese, e sim como “algo que acontece” e se constitui a partir de uma copresença interativa.

Tendo como ponto de partida a classificação da arte performática de Roselee Goldberg⁸⁷, foi possível identificar nove maneiras de a personagem de Coutinho construir e marcar uma presença nos filmes: *esotérica*, *xamanística*, *educativa*, *provocadora*, *divertida*, *melodramática*, *exibicionista*, *musical* e *indecisa*. O que chamo de *performance esotérica*, diz respeito a certo modo misterioso ou estranho de se expressar, um gesto vago, incompreendido, ou uma figuração poética singular. A *performance xamanística* se refere a

⁸⁷ Roselee Goldberg (2001) classifica a Arte da Performance em cinco tipos: *esotérica*, *xamanística*, *educativa*, *provocadora* e *divertida*. No documentário de Coutinho, identifico mais quatro.

posturas, comportamento ou encenação que envolva certo ritual de cura, ou superação, de algum problema. Naturalmente, não se pretende aqui estabelecer uma relação de continuidade histórica com o fenômeno mítico-religioso do xamanismo, característico da Ásia e da Sibéria (ICLE, 2006), mas como uma metáfora para distinguir uma atuação performática, que se reporta a uma outra dimensão da existência.

A *performance educativa* envolve gentileza e desprendimento no jeito de ser e se comportar. É a atuação performática característica dos grandes narradores que repassam os ensinamentos de toda uma experiência de vida. A *performance provocadora* é de questionadores natos, aqueles que problematizam as “verdades” estabelecidas, em geral, com duras afirmações, ou fazem mais perguntas do que apresentam respostas, inclusive colocando Coutinho em situações embaraçosas. Uma encenação por gestos e expressões engraçadas marca a *performance divertida*, que nem sempre se configura como mero entretenimento. Em determinadas circunstâncias, a ironia e o humor se tornam armas poderosas para a crítica social, ou manifestam um desejo de liberdade. Os excessos de dramatização no relato de conflitos ou tragédias pessoais, ou a tensão narrativa de uma fala contida, marcam a *performance melodramática*.

A *performance exibicionista* extrapola o exibicionismo moderado característico à personagem de Coutinho (RAMOS, 2008), seja por uma afetação nos gestos e na fala, por uma atitude de vaidade ou orgulho pessoal, ou ainda por um auto-elogio. A *performance musical*, naturalmente, diz respeito a apresentação de um “show” da personagem, cantando e/ou tocando uma música em cena à pedido do cineasta. O que chamo de *performance indecisa* é um caso raro no documentário de Coutinho, em que uma moça muito jovem e tímida, de *Edifício Máster*, se constrói como uma personagem hesitante, não sabe como se portar, não tem muito para dizer, nem sabe o que fazer da vida⁸⁸.

Cabe, no entanto, ressaltar que esses nove modos de atuar para a câmera das personagens de Coutinho não podem ser vistos de maneira rígida, inflexível, pois se referem aos elementos de atuação dominantes. Certas personagens transitam entre um modo performático e outro. Afinal, todo *performer* atua expondo diferentes camadas de si. Como será visto na análise detalhada de três documentários da terceira fase, no capítulo 4, é

⁸⁸ A jovem em questão é Fabiana e sua *performance* será analisada no Capítulo 4.

possível identificar graus de intensidade nessas *performances*. Algumas se mostram mais dramáticas enquanto outras são mais trágicas, cômicas, humorísticas e/ou irônicas.

Interessa à tese identificar e analisar a natureza dessas *performances*, no intuito de saber como elas são capazes de levar pessoas comuns (*performers*) a engendram reinvenções de si, escapando das idéias dominantes, das frases feitas, dos gestos e posturas corporais tão amplamente disseminados nos *reality shows*, e outros programas televisivos do gênero. Como dito anteriormente, o *documentário de personagem* de Coutinho se interessa pela vida privada, mas busca singularidades, o jeito próprio de alguém se constituir diante das câmeras como narrador, em interlocução aberta com o diretor, transformado em público “interatuante”, e também *performer-personagem*.

O primeiro personagem de caráter performático, THEODORICO BEZERRA⁸⁹, apareceu de maneira espontânea. Fazendeiro e político desde os anos 40, no estado do Rio Grande do Norte, ele ganhou notoriedade ao topar ser tema de um documentário, *Theodorico, o Imperador do Sertão*, feito por Coutinho em sua época de Globo Repórter. O que surpreende nesse filme é a maneira como o protagonista se deixa filmar e narra sua própria história de vida. Em gestos e atitudes visivelmente encenadas para a câmera, THEODORICO apresenta, com desenvoltura, suas “verdades” sobre o sertão, o sertanejo e a prática política “coronelistas”, expondo, com aguçado “exibicionismo”, a vaidade, o preconceito e o autoritarismo da elite rural brasileira. Trata-se de um grande narrador, contando suas experiências de vida, e oferecendo conselhos práticos, ainda que autoritários e conservadores.

Em outro contexto, aparece ELIZABETH TEIXEIRA, de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), mulher de um líder camponês assassinado, obrigada a viver na clandestinidade por 17 anos em função de perseguição política. Ao longo do filme, ela não só reencontra dois dos seus oito filhos, mas também a própria história de vida. São as modulações da *performance* oral de ELIZABETH que concentram as atenções de *Cabra Marcado Para Morrer*. No início, a maneira tensa, contida e conservadora de sua fala na presença do filho mais velho e, depois, a conversa descontraída com Coutinho, quando

⁸⁹ De agora em diante, o nome das personagens será escrito em letra maiúscula, para dar mais visibilidade e destacar a presença performática de cada uma delas.

começa a recompor com entusiasmo o seu discurso militante até o encerramento do filme, na cena em que se despede do cineasta, dizendo: “a luta continua”.

Mas a presença desses narradores performáticos se dá de maneira mais sistemática e em maior quantidade na terceira fase da obra documental de Coutinho, em função do seu *estilo de documentário de personagem*. Mesmo apresentando algumas personagens marcantes, que se expressam de maneira peculiar, os documentários anteriores do diretor eram construídos por imagens de coisas e situações do mundo, sendo o *insert* ilustrativo nas falas um recurso muito utilizado. A partir de *Santo Forte*, a imagem de cobertura torna-se escassa e o corpo, em sua potencialidade expressiva nos gestos, nas falas, nas posturas e atitudes, passa a ser o centro de todas as atenções da câmera. Tal procedimento foi sendo gradativamente exacerbado a ponto de o diretor, em *Jogo de cena*, romper até mesmo com a singularidade espacial do ambiente, onde uma determinada pessoal mora, em prol de um espaço único para todos, sintomaticamente, o palco de um teatro, cenário em que, tradicionalmente, alguém atua se transformando em muitos “outros”.

No entanto, se *Santo Forte* foi pioneiro em iniciar uma nova etapa da obra de Coutinho, a temática religiosa dominante no filme restringiu a maneira de as personagens marcarem uma presença no mundo. Como falam de suas experiências no universo místico-religioso, basicamente realizam *performances xamanísticas*. Quase sempre suas encenações são verdadeiros rituais de cura. DONA THEREZA, por exemplo, começa tímida e cresce ao longo de sua fala, especialmente quando se reporta aos espíritos que a rodeiam. Diz que já foi uma rainha do Egito e, por isso, ela gosta de coisas boas e bonitas, como os cristais, e da música de Beethoven, porque já passou uma vida na terra onde o músico nasceu. Cita o caso da operação de úlcera que fez durante mais de doze horas, quando foi visitada por vários espíritos, entre eles, o de José Patrocínio.

Mais adiante, para comprovar a veracidade da história da morte de uma irmã na fila do banco, DONA THEREZA evoca os espíritos: “Eu estou falando aqui, se tiver escutando sabe que eu não tô mentindo porque os espírito (sic) estão em toda parte... aqui mesmo tem uma legião”. Em seguida, faz silêncio, olha no entorno, aponta para o vazio, franze a testa, arregala os olhos, balança a cabeça, e demonstra uma extraordinária capacidade narrativa ao contar como a pomba-gira “levou” sua irmã mais nova, no momento em que esta recebia uma grande soma de dinheiro no caixa de um banco: “Quando peguei na ponta do caixão, a

pomba-gira disse pra mim: levei ou não levei? Eu não disse que levava?”. DONA THEREZA é uma personagem emblemática, e, no dizer de Lins (2004, p. 106), “praticamente estrutura o filme”, ocupando quase um quarto de tempo dos 80 minutos. A certa altura de *Santo Forte* ela também canta, mas o ato de cantar é tão somente uma variante no contexto geral de sua *performance xamanística*, não se constitui como uma marca, um modo específico de marcar presença.

É o mesmo caso de ANDRÉ, outra personagem do filme em que o fato de cantar não deixa uma marca determinante para se configurar como um modo de *performance*. Seus gestos e expressões faciais, muitas vezes estereotipadas, e a imitação oscilante da voz conforme a situação narrada são verdadeiros rituais de cura. Fala do espírito que encarnou no corpo da esposa para matá-lo, como a mãe ficou curada de um câncer depois de morta, e descreve em detalhes o dia em que o espírito da mãe “baixou” na esposa dele, conseguindo livrá-lo do alcoolismo. A *performance xamanística* de ANDRÉ não é muito diferente da realizada por VERA, a liderança comunitária responsável pela ponte entre a equipe e a comunidade, descrevendo o ritual de exorcismo da Igreja Universal. O fato de romper com a Universal por ter perdido o segundo marido para uma outra jovem da congregação não caracteriza a sua *performance* como *melodramática*.

Com maior ou menor desempenho expressivo, a atuação das demais personagens de *Santo Forte* – CARLA, LÍDIA, BRAULINO, QUINHA, ALEX, NIRA, DEJAIR e TANINHA – se pauta por um diálogo com os espíritos. Como diz Consuelo Lins, eles “conversam, discutem, brigam, fazem as pazes e brigam de novo com diferentes entidades, em conversas que os ajudam a dar algum sentido à vida que levam e ao mundo que os cerca” (LINS, 2004, p.110). Essa força centrípeta do tema conduz e molda um modo predominante de ser da personagem, ainda que haja variações ou oscilações na maneira de cada um se colocar, a partir dessa dimensão religiosa. Em *Babilônia 2000*, não há propriamente um tema, mas um motivo para conversar, a passagem simbólica do século XX para o XXI em uma favela carioca, portanto, um fato gerador centrífugo suficiente para desencadear modos diferenciados de as personagens marcarem presença no filme.

A simpática FÁTIMA é das mais expressivas. Gorda e de voz grave, diz que já foi *hippie*, leitora de Herman Hesse e que adorava a cantora norte-americana, Janis Joplin. Com espantosa naturalidade diante da câmera, revela que perdeu o filho Sidarta e o marido

no tráfico de drogas. Mas o ápice da sua atuação ocorre quando canta *Me and Bobby McGuee*, sucesso na voz de Joplin. Além de FÁTIMA, a *performance musical* marca a presença da maioria das personagens de *Babilônia 2000*, como VANDA; DODY; MARCOS; PAULO SÉRGIO, JORGE e LUIZ CARLOS. Para Mariana Baltar (2005), as performances musicais produzem um “efeito de intimidade”, importante para o documentário atual de Coutinho, baseado numa conversa confessional, porque marcam uma presença do diretor e mostram que as pessoas atendem a uma demanda dele, “reforçando os vínculos de sua relação” com as personagens.

Em *Babilônia 2000*, há outros modos de *performances*, como a *provocadora* de JOSÉ ROBERTO criticando a globalização, ROSELI questionando se a equipe quer imagem de “pobreza mesmo” ou de “comunidade”, do ex-presidiário LUIZ CARLOS, falando do preconceito social de quem o vê como “periculoso”, por sua “má aparência”, ou de FRANCISCO, defendendo a necessidade de guerra para o Brasil mudar. É possível identificar ainda a *performance exibicionista* de JORGE e seu filho JOSIMAR, ambos descrevendo a atuação em filmes como *Orfeu* e *Central do Brasil*, respectivamente, e a atuação *divertida* da professora CIDA. Com um senso de humor aguçado e uma fala vigorosa, ela usa um vocabulário original para elogiar o pai que morreu (“gente finíssima, de alta responsabilidade”) e o irmão policial, morto por um colega de farda (“era o Sidney Poitier do Brasil”).

A *performance divertida* é realizada também por DONA DJANIRA, mãe de CIDA, ex-empregada doméstica de uma família rica, amiga de Juscelino Kubitschek. Ao sugerir, nas entrelinhas, que o ex-presidente era amante de sua patroa, conta como o chamava para entrar no apartamento: “assobiava para ele e ele vinha todo de presidentinho”. Mais adiante, declara convicta: “Juscelino era mulherengo!”, e ressalta que essa “é a doença do homem”. Mesmo as personagens apresentando uma variedade de modos de ser e de inscrever uma presença, *Babilônia 2000* ainda não se configura como um filme de maior representatividade da terceira fase, porque é uma obra composta por diferentes olhares em sua fase de filmagem. Como já foi dito, Coutinho subiu o morro com mais quatro equipes, não há, portanto, uma unidade de método e interlocução, mas uma multiplicidade de condução das entrevistas, que, certamente, se refletiu no desempenho oscilante de algumas pessoas diante das câmeras.

Outro filme da terceira fase, *Peões* (2002), também não é tão rico de personagens. Coutinho acredita que três fatores contribuíram para inibir a provocação de uma fala espontânea: a origem paulista da maioria das pessoas; o fraco imaginário dos operários submetidos a uma longa jornada de trabalho, e formados em geral pela televisão; e o respeito e o orgulho dos ex-metalúrgicos pelo PT e por Lula. O diretor ressalta que:

Os grandes narradores do filme são basicamente os nordestinos, gente que tem uma herança de oralidade, que, apesar da televisão, do sindicato, da vinda para a cidade, guarda uma coisa disso, como João do Chapéu, por exemplo, ou no caso daquela mulher maravilhosa, Luiza, que nem era metalúrgica⁹⁰.

De fato, um dos momentos mais interessantes é a *performance divertida* de LUIZA, uma senhora que tomava conta da cantina do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, na época de Lula. Desbocada e gesticuladora, ela diz que gosta mesmo é de “brigar, xingar e falar palavrão”, sobretudo com o filho, a quem chamava gritando de “filha-da-puta!”. Logo em seguida, aparece conversando com o filho por telefone de maneira bem carinhosa. Ativa participante das mobilizações operárias, conta que, certa vez, teve grande desentendimento com o marido metalúrgico que quis “furar” uma greve, e chegou a jogar “uma pedra nele”.

Outro personagem que marca uma presença interessante é JOÃO CHAPÉU, um ex-metalúrgico que, ao se reconhecer em imagens de 1979, exibidas em vídeo, fica emocionado. O sindicato foi, para ele, literalmente, uma escola, onde aprendeu a ler e escrever. Conheceu a história e a vida de outros países. Muito orgulhoso de ser comunista, faz uma declaração surpreendente em relação à militância sindical: “A coisa que eu acho mais bonita é sindicalismo. Eu acho isso uma coisa linda... tirando dançar, quando eu estava no Norte... dançar e sindicato”. A *performance educativa* de JOÃO CHAPÉU é um dos momentos mais delicados do filme, uma grande lição de vida.

Grosso modo, os modos de exibição em *Peões* oscilam entre o exibicionismo dos que se vangloriam com o passado de “heróis” na luta sindical, e a vitimização, dos que não tiveram boa sorte participando das lutas, ou depois delas. Entre um e outro polo, cresce a figura de GERALDO, o último personagem a aparecer no filme. Ainda sindicalista, ele relata as dificuldades de arrumar emprego depois dos 40 anos, reconhece o heroísmo de

⁹⁰ Entrevista concedida em 18/11/06.

Lula, mas desconstrói certo romantismo acerca da luta sindical presente na fala da maioria e, marcando uma presença *provocadora*, questiona o diretor se já foi “pião” de fábrica. *Peões*, talvez, seja o filme mais triste de Coutinho. Os excluídos dos excluídos – ou seja, os metalúrgicos que participaram de frente das lutas do ABC na década de 70/80, mas não seguiram carreira política, como Lula e outros – são contidos e sérios, não conseguem romper com a força da grande narrativa da história política do país, para construir pequenas histórias, micro-narrativas pessoais de uma experiência única de vida. Esses elementos estão mais presentes na outra parte do *documentário de personagem* de Coutinho, formada pelos filmes *Edifício Máster*, *O Fim e o Princípio* e *Jogo de Cena*, analisados em profundidade no próximo capítulo.

CAPÍTULO 4 – MODOS DE MARCAR PRESENÇA PERFORMÁTICA

Para efeito de análise, o *documentário de personagem* de Coutinho pode ser subdividido em dois grandes blocos com características estilísticas e de produção diferenciadas e, em alguns casos, diferentes níveis de *performances*. Como tem sido dito ao longo da tese, a forma, o projeto estético do documentário interfere e produz certas características nas personagens. O primeiro bloco agrupa três obras: *Santo Forte*, *Babilônia 2000* e *Peões*. Em *Santo Forte*, filme de transição, e por isso mesmo marcado por procedimentos de produção e montagem de fases anteriores, as personagens apresentam, basicamente, um modo de marcar presença, a *performance xamanística*, em função da temática religiosa. *Babilônia 2000*, cuja produção coletiva despersonaliza não só a abordagem e a unidade de *estilo* como a expressão performática, já traz diferentes modos de *performances*, embora não seja dos filmes mais ricos de atuações. E *Peões*, no qual o poder da história dos “vencedores” inibe, ou limita, a profusão de *performances* criativas dos “vencidos” que, com raras exceções, são incapazes de desprogramar o roteiro prévio da história político-sindical do Brasil, para inscrever uma experiência pessoal de vida.

O segundo bloco envolve *Edifício Máster*, *O Fim e o Princípio*, e *Jogo de Cena*. Por suas características peculiares, esses três filmes apresentam mais claramente a consolidação de uma unidade estilística. Essas obras têm o peso, a presença e a marca maior de uma autoria artística, tanto da parte do diretor como das personagens, pois não existe um tema específico, olhares difusos na produção, ou ancoragem num determinado momento histórico do país, interferindo na atuação. Além disso, correspondem à metade de toda a produção da fase do *documentário de personagem* e, por isso, mostram-se representativos e mais bem adequados para a discussão das questões levantadas pela tese. Cabe ainda salientar, que os modos de *performances* identificados nessas obras também aparecem nos documentários do primeiro bloco. A análise será efetuada a partir de dois eixos: a) a arquitetura de filmagem/montagem, ou seja, os procedimentos estilísticos utilizados pelo diretor para a realização de cada filme; e b) a atuação do *performer-personagem*, ou seja, como as pessoas aparecem transmutadas na tela compondo “outros” para si. Pretende-se observar quem se mostra de maneira singular ou tão somente reproduz gestos, posturas e falas sedimentadas e amplamente divulgadas na mídia audiovisual.

4.1 – EDIFÍCIO MÁSTER (2002)

Edifício Máster radicaliza o que Lins (2004, p.104) chama de “minimalismo estético” na obra de Eduardo Coutinho. Possui uma economia narrativa restrita exclusivamente aos elementos sonoros e imagéticos, captados sincronicamente na filmagem e montados em sequências de corte seco⁹¹. Embora caminhe pelos corredores estreitos e sombrios do prédio e, eventualmente, “invada” alguns apartamentos, na maioria das vezes, a câmera permanece fixa no tripé e enquadra as personagens em primeiro plano e/ou plano médio. Trata-se de um filme árido de recursos expressivos propriamente cinematográficos, mas repleto de “uma dramaturgia da vida real” (MATTOS, 2003, p.79).

A matéria-prima que dá substância a *Edifício Máster* é a *auto-mise-en-scène* da gente comum, que não é profissional da mídia, mas se submete aos dispositivos de captação e edição de imagens, tal como em *Big Brother Brasil* (SARAIVA, 2006). Ambos tiram proveito do desejo das pessoas de se reconhecerem e de serem reconhecidas através da imagem. Mas, se as regras do jogo do *BBB* e do *Edifício Máster* se assemelham como condição necessária para desencadear a possibilidade de uma *performance* de seus participantes, os métodos e propósitos deles são divergentes. Como o próprio nome sugere, os *reality shows* em seus variados formatos, dizem respeito a um tipo de programa televisivo cuja intenção é transformar o registro audiovisual prolongado da convivência, sobretudo, de anônimos, em um espetáculo. E como todo produto inserido na lógica do capitalismo midiático, trata-se de um empreendimento comercial tanto para a emissora que o produz como para os participantes, que disputam um prêmio em dinheiro.

No intuito de conquistar a audiência, os competidores atuam de acordo com estereótipos, traços de personalidade já amplamente disseminados pela indústria do entretenimento. Semelhante à ficção, essa composição de personagens típicas tem início no processo de seleção, quando os candidatos ao *BBB* enviam uma fita de vídeo onde falam e representam a si mesmo, e se “desenvolve” ao longo do programa em função das intrigas

⁹¹ Coutinho garante que a maioria das personagens aparece em *Edifício Máster* na mesma ordem da filmagem. Algumas, no entanto, foram deslocadas para evitar uma conotação excessiva, a exemplo de três personagens que cantaram seguidamente e duas senhoras que relataram tentativas de suicídio. O senhor Henrique também foi remanejado, pois segundo o diretor, como foi o último a ser filmado, sua inclusão no final do filme seria “uma chantagem emocional” (apud LINS, 2004, p.156) para com o espectador, a exploração de um clichê da dramaturgia clássica.

entre os participantes. O perfil distinto e contrastante em termos de condição social, religiosidade e local de origem das pessoas que compõem o grupo confinado na casa é um barril de pólvora para o acirramento gradual da competição, garantindo a tensão dramática, em particular, nos dias decisivos de paredão, marcados por altos picos de audiência. A disputa envolve muita provocação, ataque e defesa, com a intenção deliberada de impingir ao outro competidor a pecha de agressivo e construir uma imagem pessoal de vítima, tal como em um melodrama. Mas o melodrama pós-moderno do *BBB* está longe de compor dilemas morais sinceros, pois a “disputa concorrencial sem tréguas”, como diz Saraiva (2006, p.41), é tão somente mercantil e gera “falsos apelos morais”.

Ao contrário do *BBB*, o filme de Coutinho não é uma competição por um prêmio em dinheiro, não tem o confronto direto entre os participantes – ao menos, não é essa a intenção do diretor e nem tampouco é um imperativo do formato do documentário, embora haja casais que se estranham. Mas, não parece absurdo considerar a existência, em *Edifício Máster*, assim como nos demais filmes da terceira fase de Coutinho, de uma disputa velada para ver quem atua melhor diante das câmeras – mais como um esforço pessoal para mostrar-se interessante para o diretor e os espectadores do que como uma estratégia deliberada para destruir os “adversários”. De qualquer forma, o dispositivo panóptico das câmeras registrando confissões pessoais do *reality show* permanece, assim como a etapa de seleção dos participantes, agora, não mais por intermédio de um vídeo-depoimento realizado pelo próprio candidato, e sim por uma entrevista prévia filmada pelos produtores do filme – a partir desse material, o diretor escolhe os melhores narradores de si, os que serão filmados, mas não necessariamente estarão na montagem final do documentário.

O que separa quase como um abismo *Edifício Máster* de *BBB* é a força da palavra como expressão imaginária, e os limites da confissão e da exibição. Por sua natureza de competição, o *reality show* estimula a reprodução de gestos e expressões conflitantes, às vezes, agressivas, tanto verbal (discussões, ofensas, gozações, fofocas, etc.) quanto visual (empurrões, abraços forçados, etc.), e se configura como uma espécie de passarela para o desfile de corpos de moças e rapazes “sarados”, em geral, com trajes mínimos e flagrados em situações íntimas de banho ou namoro, beirando à pornografia. Já o documentário de Coutinho possui uma dimensão ética, que modula o grau da exposição pessoal, evitando a

imagem pornográfica⁹², os excessos verbais e, sobretudo, o discurso pronto das obviedades sobre si e o mundo, amplamente disseminadas em programas televisivos como o *Big Brother Brasil*.

Mesmo assim, o *reality show* é uma referência importante, de certa maneira, evocada a todo instante, para discutir *Edifício Máster*, seja para ressaltar os limites tênues entre os dois formatos ou para abordar como Coutinho tenta escapar às armadilhas das narrativas confessionais contemporâneas. A primeira imagem do filme, a chegada da equipe ao prédio, sendo registrada pelas câmeras de segurança do circuito interno, é bastante sintomática. Ao mesmo tempo em que abre a cortina do espetáculo fílmico para o espectador, mostrando os equipamentos de filmagem, revela que o diretor e sua equipe vão estar também sob a mira das câmeras de vigilância. Consuelo Lins (2004, p.153) fala que essa cena indica “uma perda de mundo em favor unicamente das imagens”, gerando uma outra espécie de circuito fechado onde quem vê também é observado⁹³. O universo imagético apresentado logo na abertura do filme revela, como uma fratura exposta, o cenário artificial de onde brotará a cena, um entre-lugar equidistante da realidade e da ficção, a tela-palco. Pouco importa se a locação é um prédio ou uma favela, pois o cenário dos filmes da terceira fase de Coutinho parece ser sempre uma espécie de quadro vazio à espera de ser ocupado por um corpo-paisagem. E *Edifício Máster* marca o início de um processo de radicalização desse procedimento, cuja aposta mais contundente é *Jogo de Cena*, em que as pessoas literalmente sobem e encaram a frieza do palco de um teatro vazio.

Como os dois filmes anteriores dessa fase, *Edifício Máster* não conta uma história no sentido clássico com começo, meio e fim, através de conexões lógicas e causais. Nem sequer trata de um tema específico, a exemplo de *Santo Forte* (1999), sobre a religiosidade

⁹² A rápida cena da personagem Carla dançando com os seios à mostra, em *Santo Forte*, é a única imagem de nudez no documentário de Coutinho. Em outros filmes das fases anteriores do diretor, há imagens pornográficas, no sentido baziniano, que ultrapassa os limites toleráveis do que mostrar, tal como gente comendo lixo, em *Boca do Lixo*, ou animais mortos pela seca, em *Seis dias de Ouricuri*.

⁹³ Consuelo Lins destaca ainda que essa relação de vigiar e ser vigiado, característica do mundo contemporâneo povoado de câmeras, marca *Edifício Máster* de diferentes maneiras. O filme não só incorpora cenas do circuito interno como registra e apresenta imagens paradas e escuras de corredores e apartamentos vazios impregnadas da estética da vigilância. No entanto, se a presença constante dessas imagens lembra a sensação cotidiana de insegurança, isolamento e visibilidade, comum aos que habitam as grandes cidades, não são elas que direcionam o foco do documentário: “o que interessa é a vida dos moradores em seus conjugados e suas estratégias de sobrevivência em meio a essa condição de isolamento e visibilidade” (LINS, 2004, p.155).

dos brasileiros, e *Babilônia 2000* (2001), que aborda a passagem do milênio numa comunidade pobre do Rio de Janeiro. *Edifício Máster* não é um documentário sobre um prédio de classe média baixa em Copacabana, nem tampouco sobre o bairro mais famoso do Brasil. O espaço geográfico, a concentração espacial, se configura aqui como um elemento eficaz para facilitar o trabalho da equipe de filmagem e viabilizar as condições necessárias para o diretor fazer aquilo que lhe é mais caro: uma “escavação” das mais distintas experiências humanas.

Para Carlos Alberto Mattos (2003), se não possui uma curva propriamente dramática, *Edifício Máster* tem uma estruturação descritiva bem marcada do universo abordado. Começa falando do prédio, evolui para questões pessoais, passa por aspectos sociais e retorna à esfera pessoal antes de terminar, ou seja, o filme não é tão fragmentado quanto parece ser, tem uma lógica narrativa bem estruturada e convencional: “há um círculo que se abre na imagem da tela do circuito interno de TV, com a chegada da equipe, e se fecha com as janelas do prédio vizinho, filmadas do ponto de vista dos moradores do Máster” (MATTOS, 2003, p. 80). A presença da dimensão pessoal e da dimensão social nesse documentário é inegável, mas considerar a sua arquitetura narrativa de maneira fechada reduz as múltiplas possibilidades de leitura e entendimento de suas particularidades. De fato, o começo de *Edifício Máster* é linear, pois introduz o espectador no projeto fílmico através de um texto lido em *voz over* por Coutinho:

Um edifício em Copacabana a uma esquina da praia... 276 apartamentos conjugados... Uns 500 moradores... 12 andares... 23 apartamentos por andar. Alugamos um apartamento no prédio por um mês. Com 03 equipes, filmamos a vida do prédio durante uma semana.

Esse recurso de iniciar o filme com um pequeno texto introdutório, contendo informações básicas sobre o processo fílmico, é um elemento estético reflexivo comum aos documentários tanto do cinema direto dos Estados Unidos, em particular de Robert Drew, como do cinema verdade francês, adotado por Coutinho de maneira sistemática em seu *documentário de personagem*.⁹⁴ No caso do *Edifício Máster*, o texto é telegráfico: localiza o bairro do prédio, possivelmente o mais famoso do Brasil, revela números importantes

⁹⁴ A exceção é *Santo Forte*, que começa por um depoimento. *Jogo de Cena*, mesmo não tendo a locução, mantém o procedimento, ao apresentar, como primeira imagem, o anúncio de jornal convocando voluntários para participar do documentário.

daquele micro universo populacional, e encerra dizendo com duas frases como foram feitas as filmagens, ou seja, qual *dispositivo* básico usado para a construção filmica. Embora o diretor afirme, na última frase, ter filmado “a vida do prédio durante uma semana”, não é exatamente isso que interessa ao filme, como será visto mais adiante.

Logo após a locução, a câmera na mão avança em direção ao final de um corredor vazio mostrando duas portas conjugadas. A cena de câmera subjetiva é um *raccord* de continuidade da primeira imagem objetiva do filme, a chegada da equipe registrada pelo sistema de vigilância eletrônica, e fornece uma deixa bem amarrada de corte para a entrada em cena da primeira personagem, Vera, que traz informações sobre o passado “de perdição” do prédio e encerra destacando o ambiente “familiar” do presente. Sua afirmação final é um gancho para a apresentação da pessoa responsável pela mudança, o síndico Sérgio. Mais uma vez, a câmera subjetiva faz a passagem, agora, transitando por um grupo de pessoas sentadas em torno de uma mesa, antes de chegar à sala da administração. O síndico fala basicamente do seu método de trabalho, de Piaget a Pinochet, para deixar o edifício “digno, bonito e decente”. Em seguida, novamente o *travelling* caminhando pelo corredor estreito e escuro chega ao apartamento da próxima personagem, Maria do Céu, que espera a equipe de porta aberta. Ela conta, com alegria e riqueza de detalhes, como o era a “baderna” no prédio, mas, ao final, reconhece o trabalho de Sérgio: “agora é que está melhor”.

Toda essa parte inicial, que dura pouco mais de 8 minutos, cerca de 6% do tempo total do filme, é construída para introduzir o espectador no ambiente do prédio e tem uma lógica narrativa clássica, bem articulada. Começa com a entrada da equipe no edifício, passa pela locução *over* e se desdobra nos três primeiros depoimentos complementares. Há, portanto, certo conservadorismo formal no início do *Edifício Máster*, logo dissipado com o aparecimento das narrativas de cunho pessoal, que vão se avolumando sem uma articulação de continuidade. E é a partir das questões pessoais que as dimensões do público e do privado se entrecruzam e são apresentadas de maneira indissociável. Dito de outra forma, à exceção da primeira parte, esse documentário não é compartimentado por blocos temáticos, estanques, porque a fala de cada personagem é atravessada pela realidade social do prédio, do bairro, do Brasil, e da cultura midiática em particular, presente no modo de cada pessoa se exibir e falar para a câmera.

Edifício Máster, portanto, escava e dá a ver relatos da vida privada de pessoas que, mesmo residindo num mesmo espaço, o prédio de apartamentos conjugados, são absolutamente diferentes e mantêm pouca relação pessoal entre si. Ao todo, são 35 personagens, narrando, com desenvoltura, parte de suas experiências de vida, fazendo e refazendo-se, performaticamente, diante das câmeras, no momento em que interagem com o cineasta e sua equipe. Como diz o próprio Mattos (2003, p. 80), “a *performance* artística é o veículo que faz as pessoas descolarem do plano do cotidiano para atingirem uma espécie de eu oculto, uma autoprojeção no mundo da fantasia”. No geral, a passagem de uma a outra personagem é intercalada por cenas de corredores, quase sempre, vazios, do prédio ou dos apartamentos, sem, no entanto, haver qualquer relação de continuidade imediata entre o que foi dito e o que se mostra depois ou vice-versa. São imagens capturadas ao acaso, seguindo uma estética de vigilância própria aos *reality shows*. Também não há *inserts* nas falas, as imagens de cobertura. Algumas vezes, porém, a passagem entre as personagens é feita de maneira direta e aleatória, mas sem uma articulação lógica do conteúdo delas.

O que esse documentário mostra é, sobretudo, um corpo que pensa e fala não só pela voz, mas também por gestos e olhares, ora enfatizando, ora contradizendo o conteúdo das falas. Em *Edifício Máster* esse corpo é o centro das atenções, e a câmera, na maioria das vezes, fixa e em posição de ângulo normal, o enquadra basicamente de três maneiras: primeiro plano (PP), plano médio (PM) e primeiríssimo plano (PPP)⁹⁵. O momento da filmagem aparece aqui como *locus* privilegiado para o corpo se constituir em *ato de fabulação*. E a própria montagem valoriza esse momento, ao excluir qualquer tipo de imagem meramente ilustrativa, superpondo-se à presença do corpo. Tudo o que é visto e escutado no filme foi capturado de maneira sincrônica durante as filmagens, outra marca estilística herdada por Coutinho dos cinemas diretos. É certo que a sensação geral de espontaneidade que o filme deixa transparecer é um artifício, provém de escolhas bem definidas na montagem. E, como nos demais filmes da terceira fase, há muitos cortes em *Edifício Máster*. Mas, isso não apaga a presença e a força expressiva do momento filmado,

⁹⁵ O recorte dos planos cinematográficos não possui uma regra absoluta, universal. Para efeito dessa tese, no entanto, adotei o seguinte recorte: o primeiro plano (PP) enquadra a personagem na altura do peito; o plano médio (PM), na altura da cintura; e o primeiríssimo plano (PPP) recorta o rosto, envolve o *Close* e o *Big Close*.

apenas reforça o papel do diretor na composição da *performance* de cada personagem do filme, sem, no entanto, recorrer à estrutura de crise, de Robert Drew.

Em outras palavras, ao escolher e montar os melhores momentos de cada pessoa, Coutinho não procura estabelecer uma curva dramática de tensão para o filme. Ao contrário, tenta evitar o previsível, o que chama de “chantagem emocional”. Uma vez mais, o diretor se insere como espectador “interatuante”, que age e reage a partir das atuações filmadas, compondo, assim, as *performances* das personagens, inclusive a dele mesmo, e determinando o tom final da comunicação que elas estabelecem com nós, espectadores “interatuantes”. Através da *performance*, *Edifício Máster* mostra o quanto o documentário pode ascender a uma outra realidade líquida e impura e, por isso mesmo, mais próxima da vida cotidiana. Pois, ao contrário da representação da personagem ficcional, a atuação do *performer*-personagem documental é composta por diferentes camadas dele mesmo, num processo de “extrojeção” (COHEN, 2002). Quais as atitudes, os gestos, as posturas e fabulações do corpo performático em *Edifício Máster*? Que tipo de *performances* apresentam? Os *performers*-personagens desse filme conseguem se desprogramar dos clichês midiáticos?

A primeira questão a ser considerada é a de que é possível identificar, ao menos, oito tipos de *performances* no filme: a *divertida*, a *exibicionista*, a *musical*, a *melodramática*, a *esotérica*, a *provocadora*, a *educativa*, e a *indecisa*. A *performance divertida*, com intenção explícita de fazer rir, envolve o maior número de personagens, nove, sendo duas delas atuando como coadjuvante na atuação de um *performer*-personagem principal, seja por inibição ou pela postura dominadora da outra pessoa. O segundo maior número de *performances* é a do tipo *musical*, envolvendo oito pessoas que cantam e atuam de maneiras distintas. Em terceiro lugar, estão os *performers exibicionistas*, os que se elogiam, se apresentam com esnobismo ou deixam transparecer certo sentimento de superioridade – um deles aparece na função de coadjuvante. As *performances melodramáticas*, do sentimentalismo em excesso, também são expressivas em *Edifício Máster*, predominando na atuação de quatro personagens. As *performances provocadoras*, pondo em xeque certos valores socialmente aceitos ou a própria autoridade do diretor no *set* de filmagem, envolvem três personagens e um coadjuvante. As *esotéricas*, dos que se apresentam com certo ar de mistério e poder enigmático, aparecem duas vezes. Apenas uma

personagem faz uma *performance educativa*, e se constrói como exemplo de bom comportamento. A *performance indecisa* também é realizada uma única vez, por uma jovem hesitante.

Outro aspecto a ser considerado é o de que essas diferentes performances das personagens de *Edifício Máster* são essencialmente orais e nomeadas em função dos elementos dominantes na atuação, ou seja, não se trata de algo absoluto. Por vezes, é possível uma mesma personagem saltar de um modo de *performance* para outro ou até mesmo incorporar dois modos. Em geral, são esses entrecruzamentos, marcando as passagens e múltiplas possibilidades de ser que enriquecem a atuação de um *performer*, fornecendo ingredientes para a construção de personagens mais interessantes – se não inteiramente singulares, no sentido de surpreendentes e criativos, capazes de desprogramar a reprodução social dos comportamentos, ao menos, apontam alguma brecha de originalidade, mesmo que seja um pequeno desvio.

A personagem VERA é a primeira a aparecer no filme e é também quem abre o modo de *performance divertida*. Sua atuação é basicamente oral, marcada por uma voz pausada e de entonação infantil, com expressões faciais que lembram os de uma criança sonsa, algo que pode estar associado ao conteúdo de sua fala. Enquadrada em primeiríssimo plano, VERA parece ser uma pessoa vaidosa, aliás, uma característica comum a praticamente todas as mulheres desse filme. Ela está levemente maquiada com ruge e batom, sobrancelha feita, usa par de brincos em argola e óculos de grau. A aparência geral é simpática, o seu rosto é uma paisagem de simpatia, que desperta o interesse de quem assiste. Com a certeza de estar contando algo engraçado, VERA deixa escapar certo ar de ironia e um riso no canto da boca. Diz que, há 49 anos, reside no Edifício Máster, aonde chegou com um ano de idade, e já morou em 28 apartamentos, listando, de maneira pausada, o número de oito deles. O efeito cumulativo dos números é divertido e fornece uma impressão inicial de leveza ao documentário.

Depois, com a mesma entonação infantil e pausada da voz, VERA passa a falar da situação do prédio no passado, os suicídios, as mortes de porteiros, a situação geral do “antro de perdição muito pesado”. Direcionada por Coutinho, ela começa a relatar as cenas que presenciava nos corredores, as mulheres caídas, as filas de mulheres e homens “esperando o freguês sair pra entrar outro”, e a presença de muitas cafetinas. Quando fala

de mortes naturais, VERA atinge o auge de sua *performance* oral. Para de falar de repente, cria um clima de suspense, bota e tira a mão da boca, como quem não quer e ao mesmo tempo deseja, dizer algo para chocar o interlocutor. Seu rosto se transforma numa paisagem de ironia e cumplicidade, e ela então pergunta a Coutinho se pode falar. Para espanto do diretor, diz que morreu uma amiga dela no apartamento 608, onde a equipe de filmagem está hospedada.

A participação de VERA termina com uma outra paisagem. Ela aparece enquadrada na altura do peito, em primeiro plano, e com uma expressão séria para falar do Edifício Máster no presente: “graças a Deus aqui agora é um prédio familiar”. VERA não é das personagens mais divertidas, e realiza uma *performance* contida, engraçada mais pelo conteúdo do que pela forma de narrar. Não chega a ser peculiar ou disruptiva, mas opera um desvio interessante no socialmente aceito para uma senhora de sua idade. Ao lembrar, no presente, episódios do passado do prédio não esconde certo prazer, logo domesticado por uma moral cristã de culpa. Há, portanto, uma tensão curiosa aqui entre o passado “livre”, alegre, caótico e marginal, e um presente sério, ordeiro e reconhecido como correto, que também vai estar presente na atuação de outra personagem performática *divertida*, um pouco mais adiante.

Assim como VERA, a personagem MARIA DO CÉU é uma das moradoras mais antigas. A *performance divertida* de ambas também se constrói em torno da situação social do prédio no passado, e não na dimensão pessoal. Ao lado do síndico Sérgio, elas contextualizam o edifício e o próprio filme no tempo e no espaço, complementando a introdução iniciada com o texto *over* de Coutinho. De alguma forma, VERA E MARIA DO CÉU atestam a presença de um presente impossível do passado que será explícito mais adiante na atuação das garotas de programa RENATA e ALESSANDRA. No entanto, ao contrário de VERA, a *performance* de MARIA DO CÉU é extrovertida, marcada por uma fabulação rica em gestos e expressões criadas exclusivamente para a câmera. A maneira como aparece já dá a medida do seu interesse de se sair bem e garantir presença no filme. Numa cena reflexiva, a segunda câmera acompanha por trás Coutinho e o cinegrafista, deslocando-se pelo corredor estreito e escuro do prédio. Em seguida, o diretor pega pelo braço uma das produtoras e a coloca na linha de frente, dizendo: “Vai! Vai na frente, vai!”. Há um corte, mas o *travelling* continua na cena seguinte acompanhando a moça que chega

até o apartamento de MARIA DO CÉU. Ela está esperando a equipe na porta e saúda primeiro a produtora: “seja bem-vinda”. Depois se dirige à câmera e, por tabela, a nós, espectadores, com o sugestivo convite: “pode entrar”.

MARIA DO CÉU, a exemplo de VERA, é uma senhora vaidosa, está de cabelo pintado e escovado, e usa maquiagem. De início, aparece em plano médio, sentada num canto do sofá, tendo como pano de fundo um móvel com um aparelho de som e dois porta-retratos em cima. O enquadramento mais aberto parece adequado para sua *performance* de gestos largos, mas não dura muito tempo porque o cinegrafista fecha a lente *zoom* para um primeiríssimo plano. Ela começa falando de um jeito surpreendente e vigoroso sobre o passado do Edifício Máster, dando muitas gargalhadas: “Ahhhh, meu filho, aqui antes do Sérgio, pela uma parte, de noite, aquela portaria ali... Rá,Rá,Rá,Rá... ali era o lugarzinho das mulheres descer e beber junto com os porteiros, toda noite... toda noite...eu também descia”. Em seguida, com um sorriso largo nos lábios, diz que enquanto as mulheres comiam, os porteiros bebiam e quando ficavam bêbados dormiam numa cadeira de praia, deixando a portaria “jogada”.

No momento em que Coutinho intervém para comentar o entusiasmo dela ao contar, “com alegria e com prazer”, aquela história, MARIA DO CÉU percebe que está agradando ao diretor, dá uma enorme gargalhada e intensifica a sua *performance*, com gestos e expressões mais acentuadas. Põe a mão no queixo, faz careta, levanta o braço, gira a cabeça e gargalha a todo instante ao falar das brigas e das fugas espetaculares no prédio, quando a polícia chegava. No ápice da sua atuação, fala que havia um andaime instalado na frente do edifício por onde alguns escapavam, levanta-se e simula com as mãos uma descida pelas cordas do andaime. O cinegrafista tenta corrigir o enquadramento, enquanto MARIA DO CÉU senta e dá uma enorme gargalhada, jogando o corpo com força para trás. Alguém da equipe de filmagem não se contém e deixa escapar um elogio: “Que maravilha!” Novamente a personagem percebe a aprovação à sua *performance* e, de maneira quase literal, repete a fala e os gestos anteriores com um pouco mais de entusiasmo: “Oh, daqui a pouco descia um do sétimo, do oitavo andar, pelas cordas do andaime... pá! Daí a pouco descia outro... Eu disse: que porra é essa, meu Deus do céu!”

No corte seguinte, no entanto, MARIA DO CÉU muda de postura, aparece séria, contida e com voz pausada para falar do momento atual do prédio: “Mas, era uma baderna

aqui. Agora o Sérgio chegou, graças a Deus, agora tá tudo silêncio. Agora, tá muito bom”. Tal como na *performance divertida* de VERA, há aqui uma tensão entre o passado livre e o presente domesticado. Mas MARIA DO CÉU consegue ir mais fundo em sua atuação porque cria um corpo cerimonial libertador, ao falar com prazer e entusiasmo do “inferninho” que era o edifício. Na passagem entre esse corpo inventado e o corpo da racionalidade cotidiana, ela oscila de uma postura carnavalesca, no sentido bakhtiniano da inversão dos valores, do riso regenerador e do rir de si mesmo e com o “outro”, para um corpo moral, moldado segundo os padrões sérios de comportamento esperados pela sociedade, em particular, para uma pessoa idosa.

O casal OSWALDO e GEICY também realiza uma *performance divertida* carnavalesca, ao rir de si mesmo e das situações vexatórias a que se submeteram para encontrar uma companhia afetiva. Mas diferente de VERA e de MARIA DO CÉU, cuja atuação no filme se dá em função do contexto sócio-histórico do prédio, OSWALDO E GEICY atuam basicamente na dimensão pessoal. As situações vivenciadas por ambos em busca de uma companhia são matéria-prima e fermento para a construção de suas *performances*. O casal aparece enquadrado em primeiro plano. Ela está de cabelos bem penteados, usa óculos de grau, batom cor de rosa, brincos de argola média, um vestido de alças azul, estampado com flores e, por entre o decote em V, uma gargantilha prateada da mesma cor do brinco. Tem um ar sério, deixando transparecer, inicialmente, certa tensão. Ele veste camisa xadrez branca e também usa óculos de grau, mas está sentado de maneira relaxada. O contraste entre a formalidade de um e a informalidade do outro é evidente, mas não chega a despertar o interesse imediato de quem assiste porque a conversa começa burocrática. Coutinho pergunta a OSWALDO como foi o casamento, e quantos anos ficou casado. Ele responde de maneira curta, sem empolgação, que casou duas vezes, teve dois filhos do primeiro, se divorciou, casou de novo e ficou viúvo até encontrar GEICY.

Depois Coutinho pergunta à GEICY se é viúva ou separada. Ela responde que é viúva, e o diretor quer saber quanto tempo levou até acontecer “o encontro maravilhoso” com OSWALDO. Daí em diante, a participação dos dois toma outro rumo. GEICY, em primeiríssimo plano, diz que, ao ficar aposentada, sentiu um vazio muito grande e procurou

os classificados do jornal Balcão⁹⁶. De início, pensava em não colocar anúncio, mas ao perceber que os homens de 50 a 60 anos só procuravam mulheres de 30 a 40, não teve outro jeito. “Eu falei: bom, eu, com 51, vou procurar um homem de 80? Aí, não dá, né? Dessa vez, eu tô perdida”. Ela dá de ombros, a câmera abre *zoom* e enquadra o casal em plano médio, flagrando OSWALDO sorrindo com o relato da esposa. A partir desse momento, GEICY adensa a sua *performance*, marcada por gestos e expressões faciais sincronizados ao conteúdo da fala. Com uma entonação irônica, relata como foram dois encontros pessoais. Um ocorreu na Praça do Lido com um treinador de futebol de Niterói. Quando olhou o sapato branco e marrom dele, não gostou e desistiu. Com o outro pretendente, diz que estava sentada num banco de praça, ele pegou no braço dela (faz o gesto), e disse: “Deixa eu ver se tá durinho”. Em seguida, GEICY encena a reação que teve olhando com expressão de desdém para o lado direito da tela, dizendo: “Por quê? Eu não tô vendendo nada... Não, é só pra saber se suas carnes tá (sic) durinha”. Fora de quadro, ouve-se a risada do marido.

Em seguida, Coutinho quer saber das histórias de OSWALDO, quem foram as pessoas e como foram os encontros antes da atual esposa. A primeira, ele ficou observando de longe, dentro do carro, e quando viu que era “horrível” foi embora. A segunda era uma estilista de moda, “muito bonita, muito bonita”, ficou interessado, mas depois descobriu que a moça só pensava em dinheiro. O casal aparece enquadrado em plano médio, e GEICY olha para o marido com ar simpático de admiração, OSWALDO então começa a falar do encontro deles: “Há certas coisas na vida que a gente não acredita, mas acontece. Um caso desse igual ao nosso... porque é difícil você encontrar uma pessoa que te realize em tudo, né? É muito difícil”. Ela interrompe para acrescentar que foi tudo muito rápido, em três dias: “No primeiro dia conversamos, no segundo, jantamos, outro dia, eu fui pra casa dele”. Em primeiro plano, OSWALDO diz: “Queria uma pessoa livre, independente, e... bonita também, porque minha velhinha é bonita”. Os dois riem, e GEICY levanta os olhos para cima como quem se reporta ao passado, e acrescenta: “Eu fui... fui!”. Coutinho quer saber se ela também queria um homem bonito, e o marido interfere dizendo: “nesse caso, era difícil”. GEICY dá de ombros, faz careta e responde com muito bom humor que

⁹⁶ O Balcão é um jornal carioca de anúncios classificados gratuitos.

só não queria um barrigudo, “mas não arrumei outro jeito porque eu gostei dele todo, quer dizer, a barriga ficou por fora”.

A *performance divertida* do simpático e bem-humorado casal chama a atenção pela leveza. Não há uma história extraordinária a ser contada, mas um jeito peculiar de contá-la. A maneira como ambos se conheceram por correspondência é comum a muita gente, cabe num folhetim como uma tentativa de fuga da solidão e do desamparo que marca a vida moderna, em particular, na fronteira da velhice. Mas, o jeito divertido de eles encararem a vida e o mundo, rindo de si mesmos e das situações vexatórias experimentadas durante a busca por uma companhia, tem um viés libertário e regenerador, no sentido de Bakhtin, apontando a possibilidade de um outro mundo e uma outra forma de encarar a vida com alegria e sem culpa. Nesse sentido, a *performance divertida* de OSWALDO e GEICY é uma autocrítica e uma crítica cultural profunda aos costumes socialmente aceitos.

A *performance* da garota de programa assumida, ALESSANDRA, segue também na mesma direção crítica e libertária, apontando para o devir de um mundo sem preconceitos e discriminações. Um primeiro plano destaca o rosto desde a primeira cena. ALESSANDRA é morena, tem cabelos estirados no estilo “chapinha”, maquiagem leve, sobrancelha feita, e veste uma jaqueta de jeans. Fora de quadro, Coutinho pergunta de uma maneira intimidadora: “Me diga, de onde você é?” Ela responde que é de Belo Horizonte. Em seguida, num tom mais suave, o diretor quer saber como foi a infância. A pergunta, aparentemente banal, funciona bem como abre portas para a *performance* dela, que olha pra cima, toma fôlego e diz sem meias palavras: “Eu não tive infância. Ah, a minha infância... (morde os lábios) eu não tive infância. Só isso!”. ALESSANDRA levanta os ombros e gesticula negativamente com a cabeça, como quem deseja encerrar o assunto. Mas, Coutinho insiste: “O que quer dizer isso?” Com uma expressão séria, a garota diz que não teve liberdade para ser uma criança normal porque, aos catorze anos, já foi mãe.

O diretor quer saber mais, pergunta se foi a sua primeira transa, ALESSANDRA diz que sim, estava apaixonada e se entregou. Com um sorriso irônico no canto da boca, fecha os olhos e, como se estivesse arrependida, diz: “Ai, que ódio!” Mais adiante, revela que teve uma filha, cujo nome é “Alexia Caroline” e, em seguida, passa a falar do trabalho como garota de programa. ALESSANDRA possui uma grande capacidade fabuladora e aborda, com entusiasmo, a sua profissão. Ao mesmo tempo em que lamenta não ter tido

infância, lembra, com alegria, dos 150 reais recebidos do primeiro cliente, e da “farra” que fez com a filha numa lanchonete gastando todo o dinheiro: “aquele dia pra mim foi igual a uma criança quando ganha o brinquedo que mais quer”. A câmera fixa, em primeiro plano, chama a atenção para as suas expressões faciais, uma paisagem composta por diferentes estilos e estados de ser. Ela fecha os olhos para enfatizar uma afirmação; exhibe um sorriso pelo canto da boca quando é irônica; lança um olhar maroto ao jurar que falou com sinceridade. Por outro lado, fica séria e pensativa por alguns instantes quando é questionada sobre como é viver de programas. Em tom moralista, diz que é “muito nojento” sair com alguém e, no outro dia, receber dinheiro, não tem nada de vida fácil: “a gente passa por muita humilhação, escuta o que não quer, é humilhada, muito humilhada”.

Em seguida, ALESSANDRA confessa que bebe todo dia para trabalhar porque “normal” não consegue fazer nada. No entanto, quando Coutinho elogia a coragem dela em assumir a condição de garota de programa no documentário, declara com muita naturalidade:

Não é coragem. Isso é normal. Eu acho normal... O pessoal hoje em dia, no mundo que a gente tá, o pessoal tá com a cabeça dos anos Antes de Cristo. Já passou... Hoje, no mundo é tudo normal. Nasce gente de tudo quanto é jeito. É home com home, muié com muié, né? (sic) É 50 mulher pra cada homem. É cadas coisas (sic) que não deveria ser normal. É gente roubando, é político roubando gente, é ladrão roubando de pobre, ladrão pobre roubando de pobre, ladrão rico roubando de pobre, é gente roubando de gente... O pessoal acha normal. Porque eu fazer programa é anormal? É coisa de alguém vir me apedrejar?

As contradições na fala de ALESSANDRA são típicas de uma personagem performática, que se constrói e se reconstrói no “calor da hora”, numa espécie de jogo interativo com o diretor – na medida em que ele não faz prejulgamentos, não recrimina, mostra-se receptivo e atento, abre mais espaço para as divagações. Em outro momento contraditório, diz que irá fazer de tudo para a filha estudar e não repetir o caminho dela, mas, caso a menina queira ser garota de programa, irá expressar a sua mágoa, mas não impedirá. Ao perceber o contrassenso moralista da sua fala, rapidamente retoma o discurso libertário: “Eu acho que não vou falar isso não! Porque, se eu falar, ela vai falar: oi, você magoou a minha avó e ela não falou isso pra você.” Ultrapassando as fronteiras entre o certo e o errado, o verdadeiro e o falso, ALESSANDRA produz devires, a exemplo da “visão” que tem de uma sociedade sem preconceitos para defender a normalidade de ser

garota de programa, ou quando projeta uma vida de mordomias para si: “Acordar de meio-dia, ter almoço pronto... acho que tenho que casar com um milionário... eu e minha filha ficar brincando o tempo inteiro, enchendo o saco uma da outra, telefonando pra todo mundo... É isso que eu queria”.

ALESSANDRA atinge o ápice de sua fabulação quando se denomina de mentirosa, chegando a chorar para acreditar no que diz:

Eu sou muito mentirosa! Eu conto mentira... e eu acho que pra gente mentir a gente tem que acreditar. A gente tem que acreditar na mentira pra mentira ficar bem feita. E eu sou assim, sou muito mentirosa... muito mesmo. Eu até choro pra mim (sic) acreditar numa mentira. Você sabe que tem mentira que eu acabo acreditando que é verdade?

Quando o cineasta pergunta o que mentiu na conversa, ela responde com uma expressão de ingenuidade: “Ah... agora não menti nada não”. Logo depois, diz que havia mentido no dia anterior para a equipe de produção porque estava com medo de fazer a entrevista: “Você vê como é que eu sou uma mentirosa verdadeira. Falo a mentira, mas eu falo a verdade”. ALESSANDRA é o protótipo da personagem “falsário” de que fala Deleuze, que está sempre atravessando as fronteiras entre o real e a ficção, porque inventa quando é real e torna-se mais real quanto mais inventa. É sua capacidade criadora de fabular, de colocar a palavra em ato, explorando ao limite a “potência do falso” que a caracteriza. Trata-se, portanto, de uma das mais ricas personagens da terceira fase do documentário de Coutinho, uma espécie de síntese enunciativa do que essa tese tem discutido. A sua *performance divertida* é essencialmente amoral, pois nela tudo é possível. Embora, nas passagens entre o corpo cerimonial e o corpo cotidiano, altere para uma moral cristã conservadora (contra o aborto), e até higienista (o sexo “nojento”), rapidamente ALESSANDRA recupera o discurso cerimonial, como se um só existisse ou fosse legitimado pela presença do outro. Toda a sua fala é atravessada por uma singularidade extraordinária, tornando-a um falsário do tipo radicalmente livre e libertador, que constrói devires para si e para o mundo, sem esconder uma ponta de ironia e humor crítico em relação a si e aos outros.

De outra natureza, são as *performances divertidas* de LÚCIA, em companhia de RITA, e a das irmãs pernambucas, LAUDICÉIA e LUZINETE, marcadas por um componente lúdico acrítico e de pouca expressividade. A entrada em cena de LÚCIA é

precedida por uma passagem reflexiva. A produtora do filme bate na porta de um apartamento de onde se ouve o som de marteladas de uma construção, pede desculpas “mais uma vez”, e explica que a equipe está entrevistando um morador ao lado, e o barulho está atrapalhando. Em seguida, pergunta ao homem se é possível parar “só um pouquinho”, e ele concorda. A produtora agradece e, enquadrada em plano médio, passa devagar em frente à câmera, fazendo cara de espanto com os olhos arregalados. Fora de quadro, Coutinho a repreende: “meia hora não é só um pouquinho, não, tá?”. A câmera segue acompanhando o deslocamento da moça de perto, e o diretor, ainda fora de quadro, dá os comandos: “Agora vem! Direto! Direto! Quem conhece? Quem conhece?” Nesse momento, o cineasta aparece na imagem puxando a produtora pelo braço até a porta de um apartamento.

A cena descrita acima é reveladora. Por um lado, mostra que a própria equipe técnica do filme é também personagem e realiza suas performances. No caso da produtora, ela passa da *performance educativa*, no momento em que solicita gentilmente o silêncio ao homem do apartamento barulhento, à *performance divertida*, ao fazer careta de espanto após receber uma resposta positiva ao seu pedido, talvez indicando que a pessoa tenha concordado mais por insistência dela e não por vontade de ajudar. Por outro lado, a cena expõe abertamente o método – nem sempre muito simpático – de direção do cineasta, em particular, o papel ativo da produção em fazer o meio de campo, antes da entrada em cena do diretor. Como o próprio Coutinho diz, “o pessoal da pesquisa” precisa ser simpático, estabelecer uma relação amistosa com o entrevistado para que ele seja bem recebido, favorecendo, assim, a transferência de empatia. Na sequência, a produtora toca na campainha e alguém gira o trinco da chave. Há um corte, mas a imagem seguinte é de continuidade⁹⁷. A câmera enquadra uma porta sendo aberta, e a moça da produção fazendo saudação simpática à moradora: “Tudo bem, Lucinha?” A resposta vem no mesmo tom amistoso: “Tudo bom. Entra!”.

Apesar da boa recepção, Coutinho não consegue extrair uma *performance* singular do casal. A conversa rápida, de cerca de três minutos, é muito direcionada para fofocas do

⁹⁷ Talvez essa cena seja de outra situação e envolva a participação de outra produtora do filme e não a do início da sequência. No entanto, o mais importante aqui é observar o efeito de continuidade que sugere, indicando, mais uma vez, certa estruturação narrativa convencional no documentário de Coutinho, mesmo na terceira fase.

relacionamento, como dormem, se brigam, quem cuida da casa, etc. A impressão que dá é a de que o diretor não escapa de uma curiosidade de senso comum em torno de uma convivência homossexual, e o próprio casal estereotipado (uma tímida e a outra extrovertida) acentua ainda mais os clichês. Talvez, a grande personagem daquele apartamento não fosse RITA e LÚCIA, mas a mãe desta última, uma ex-policia! com jeitão de “durona”, que aparece em cena de repente, desviando a atenção de todos na filmagem. Além disso, a prioridade à relação do casal deixou de fora a história de cada uma. Em entrevista para essa tese, LUCIA declarou ter falado muito do falecido pai, do quanto foi importante para a sua vida, mas nada foi abordado no filme. Mesmo assim, a postura afirmativa e, ao mesmo tempo, simpática, faz dela uma personagem curiosa e divertida, com gestos expressivos e uma entonação de voz recheada de ironia.

Em certo momento, LÚCIA aparece enquadrada em primeiro plano e fala, de maneira engraçada, sobre a movimentação noturna em seu apartamento, levantando os olhos e modulando a voz conforme a situação que descreve. “À noite, eu ando no escuro. Eu vou ao banheiro, eu não acendo a luz. Essa aqui (vira os olhos em direção à companheira) é que se perde. Ou então, acontece de minha mãe ir ao banheiro e eu estou saindo do banheiro, e aí a gente se espanta... ai!” (grita). LÚCIA tem uma presença forte na tela, apesar do seu jeito simples. Ela é branca, usa camiseta básica de cor laranja, tem cabelos curtos e está sem maquiagem. RITA é morena, magra, tem cabelos cacheados na altura dos ombros, e está com uma maquiagem leve no rosto, usa batom e veste uma blusa de alça azul. Seu comportamento discreto e a postura meio arqueada dos ombros sugerem timidez. Na prática, é uma coadjuvante para a *performance* da outra. Há uma cena que representa bem essa situação. Elas estão lado a lado enquadradas em plano médio e Coutinho pergunta: “Me digam: vocês se dão bem, não brigam, como é que é isso?” LÚCIA olha para RITA, entrecruzam olhares com cumplicidade e em silêncio por alguns instantes. Depois, LÚCIA diz à parceira: “Fala também, né, me ajuda!”.

O papel de coadjuvante é também exercido por LUZINETE durante a *performance divertida* de LAUDICÉIA. As duas senhoras de meia idade aparecem enquadradas em plano médio, tendo como imagem de fundo uma cozinha bem arrumada de armários embutidos, tudo muito organizado e aparentemente de bom gosto. Estão discretamente maquiadas com ruge e batom. LAUDICÉIA parece mais velha, veste blusa preta florida e

está de cabelos quase despenteados. LUZINETE parece mais vaidosa, veste blusa vermelha com decote e tem cabelos bem penteados da cor de caju. As irmãs são simpáticas, mas não chegam a se construir como grandes personagens. Não é à toa que a presença delas dura somente cerca de dois minutos, tempo de fato curto para uma atuação diferenciada. De qualquer modo, LAUDICÉIA se sobressai ao expressar, em gestos e palavras, o sentimento coletivo de medo dos cariocas com a insegurança no Rio, em particular no bairro de Copacabana.

LAUDICÉIA expõe de maneira inequívoca como a vida privada está atravessada pelo social quando explica por que não casou: “Eu tenho um medo (faz careta) desse pessoal porque tem muita gente assim viciado, a gente não sabe... porque, quando a gente vai na praia, a gente vê aquele grupinho tudo na maconha (faz gesto com os dedos), tudo na droga”. No entanto, o momento mais interessante de sua apresentação está no final. Ao falar sobre um quadro que começou a pintar unindo as praias de Botafogo e Copacabana numa mesma paisagem, Coutinho comenta que os bairros são distantes e LAUDICÉIA diz, sorridente: “Eu sou ô...” (faz gesto com dedo girando em torno do ouvido). Coutinho provoca: “É o quê?” Ela responde: “Maluca! Porque eu quero fazer uma coisa que não existe” (sorri).

O síndico SÉRGIO realiza a primeira *performance exibicionista* do filme, se mostrando sem falsa modéstia como um gestor competente, responsável por, literalmente, colocar o prédio em ordem. No geral, sua fala tem um conteúdo burocrático, mas ele consegue operar um desvio, construindo um jeito original de narrar dentro da formalidade. A maneira como entra em cena já diz muito do modo da *performance* dele. A câmera na mão passa por um grupo de pessoas sentadas ao redor de uma mesa e entra na sala da administração, um ambiente bem iluminado e organizado, em franco contraste com o cenário sombrio dos corredores e outros espaços coletivos do edifício. SÉRGIO está sentado diante do birô e conversa com alguém fora de quadro. No momento em que o cinegrafista estabiliza a imagem e o enquadra em plano médio, faz a saudação com um sorriso artificial: “seja bem-vindo à sala da administração”. Logo na primeira cena, o síndico deixa transparecer certa intimidade com a câmera, um domínio básico das posturas dominantes na televisão ao falar com fluência e direto para o espectador, incorporando certa simpatia fabricada.

Em seguida, SÉRGIO aparece em primeiro plano, diz que está feliz por ser síndico “desde 08 de abril de 97” e por sua gestão ter sido reeleita até 2003. Ele declara que o seu desejo era o de fazer do Edifício Máster “digno, bonito e decente”, e conseguiu. O ápice da *performance* de menos de dois minutos de SÉRGIO ocorre quando se refere ao seu método de trabalho, fazendo uso de frases de efeito, gestos e expressões calculadas:

Eu uso muito Piaget, quando não dá certo, eu parto pra Pinochet... E é uma realidade. Como diz o outro... Ah, eu uso muito ditados... A realidade da vida é sempre o funeral das ilusões, né? Então, quando essa gente tá viajando na maionese, que você mostra a realidade pra eles, eles caem... Aí se chocam diante da realidade. E é isso que eu tento mostrar, vamos com Piaget, com educação, com carinho... Eu dou amor e eu quero receber amor, mas eu não posso exigir o amor. É o que eu digo, sempre: essas coisas não se exigem, se cativam.

Apesar dos cacoetes, e por isso mesmo, nos escombros dos clichês, SÉRGIO se constrói como personagem interessante ao teorizar e argumentar a favor dos seus atos administrativos em interlocução aberta com os seus conhecimentos de pedagogo. Afinal, é reconhecidamente dele o mérito de moralizar o prédio, como ressaltam as personagens VERA e MARIA DO CÉU, que falam da situação do condomínio no passado. Sua *performance* ancorada por trejeitos, caras e bocas é nitidamente de um exibicionista em estado de vigília permanente, um corpo cerimonial sem modulações ou relaxamentos de posturas⁹⁸. O máximo que SÉRGIO faz é oscilar entre o exibicionismo puro e a *performance educativa*. Mas, ainda assim, não deixa de transparecer certa postura arrogante como educador.

Outro que também faz *performance exibicionista* incensando a si mesmo, ressaltando seus feitos e suas virtudes é o ator aposentado FERNANDO JOSÉ. A maneira como entra em cena dá a medida do orgulho que sente das conquistas pessoais. A segunda câmera registra o detalhe de um dedo apertando a campainha, abre a lente *zoom* e mostra uma mulher com a câmera na mão apontando para a porta como se fosse uma arma. Por trás dela, estão, em quadro, Coutinho e outro integrante da equipe. Quando FERNANDO abre a porta, a cinegrafista o cumprimenta carinhosamente: “Oi, Fernando...” O ator retribui a simpatia: “Bom dia!” Há um corte e, em seguida, ele aparece de perfil, em primeiro plano,

⁹⁸ Nos extras do DVD de *Edifício Máster*, em faixa comentada do filme, Coutinho diz que a cena do filme foi feita pela pesquisadora Consuelo Lins, pois sua conversa com o síndico não foi boa. Como dito anteriormente, o diretor tem dificuldade de se relacionar com gente de discurso pronto, exibido.

falando sobre as maneiras como é conhecido: “Fernando José, é da Rede Globo; Fernando, minha família; e careca, meus amigos aqui de Copacabana”. Diz que ama o bairro, cuida das velhinhas, corre toda manhã no calçadão, e tem 73 anos.

Quando Coutinho pergunta de quantos filmes e novelas ele participou, FERNANDO sorri, e ainda mais orgulhoso, diz que foram mais de 30 novelas e 62 filmes, entre eles, *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco. Fala que “morre de saudade” daquela época e, em seguida, relata, em detalhes, como perdeu a audição durante as filmagens de uma cena do filme *O caso Cláudia* (1979), de Miguel Borges. Como narrador, FERNANDO é uma personagem sem muita expressão, e a sua inclusão em *Edifício Máster* parece ter se dado mais em respeito a sua trajetória profissional no cinema e na televisão do que pela maneira de falar ou o conteúdo do que diz. Por outro lado, ele é também um dos três moradores “nobres” do prédio⁹⁹, ou seja, alguém que já teve fama no passado e vive agora certo ostracismo num apartamento conjugado de Copacabana. E o filme, de alguma forma, os traz de volta à cena artística, mesmo que por apenas alguns minutos.

Já a *performance exibicionista* de RENATA, garota de programa que faz propaganda de um suposto namorado estadunidense, e “rico”, segue por outro caminho. Ela é negra, tem cabelos esticados e volumosos, usa duas longas argolas prateadas na orelha e uns óculos também prateados de lentes vermelhas, enfiados na cabeça. Não aparenta usar maquiagem. RENATA aparece em primeiro plano e, com uma voz rouca e sensual, fala orgulhosa: “Meu namorado é americano”. Coutinho quer saber mais: “Como é que ele é?” A moça joga o cabelo para trás, balança a cabeça, bate palma, capricha na encenação para destacar a sua sorte: “Cristopher, meu Deus! Caiu na minha vida... foi uma glória, entendeu? Me liga todo dia. Deve tá doido, meu celular tá desligado”. Coutinho pergunta onde o namorado dela está naquele momento. RENATA para, pensa um pouco e, depois, diz com convicção: “Ele mora em Greenville, nos Estados Unidos. Greenville... Estados Unidos, uma cidade”.

Apesar do tom suave da voz, RENATA se mostra inquieta, não para um só instante de mexer os cabelos, olha para cima e para baixo, encara a câmera, fecha os olhos, muda constantemente de expressão para enfatizar o que diz. Fala que o norte-americano quer

⁹⁹ Os outros dois são o compositor Jasson e o ex-jogador Paulo Mata.

casar, passa *e-mail* todo dia, bota dinheiro na conta dela e que está pensando em ir para os Estados Unidos no próximo ano, embora o considere atencioso em demasia. Coutinho quer saber como é o tratamento deles. RENATA ri bastante, e diz: “Chocolate baby. Ele me chama de chocolate *baby*. Eu também chamo ele de chocolate *white*”. Em seguida, discorre sobre as qualidades do namorado estrangeiro, valorizando, sobretudo, a si mesma por ter conquistado aquele troféu. Sem dizer o nome, afirma que “ele é presidente de uma das mais famosas empresas de associação nos Estados Unidos”. Quando o diretor pergunta o estado civil do norte-americano, responde enfática: “Solteiro! Ele é meu!” e solta uma gargalhada. Depois, falando direto ao espectador, com gestos e encenação calculada, levanta uma hipótese curiosa sobre a história afetiva dele:

Parece que ele foi abandonado, sabe? Tadinho do meu bebê, gente... a mulher dele era meio neurótica, aí foi embora com outro homem, deixou ele com filho, aí ele ficou meio traumatizado. Tem dois anos que ele separou, entendeu? Aí eu penso que ele encontrou em mim uma coisa que ele tava procurando, entendeu?”

O orgulho de si é uma característica comum aos personagens exibicionistas, mas, em RENATA, se expressa também na passagem do exibicionismo ao drama da vida real. Quando começa a falar dos problemas que teve com a mãe por conta de um aborto na juventude, ela muda de expressão e atitude, fica séria, mas reconhece que é “uma mulher muito orgulhosa”. A mãe não aceitou a gravidez precoce e exigiu que fizesse um aborto contra a sua vontade, pois, com o filho, não ficaria na casa dela. De olhos quase marejados, RENATA engole o choro e relembra a ida a uma “curiosa” para abortar. Diz que passou “três dias com o neném morto” na barriga e, no quarto dia, teve febre de 42 graus. Quando estava se recuperando, a mãe veio buscá-la, mas ela falou que, sem filho, também não voltaria para casa. É impressionante a maneira como RENATA domina os sentimentos e mantém-se como uma fortaleza, escapando, dessa maneira, do melodrama. Mais surpreendente ainda é o seu retorno logo em seguida ao corpo cerimonial, sorrindo e dizendo uma frase de puro esnobismo no final da atuação: “Hoje eu sou a Renata, e pronto, e acabou... *number one* do Brasil! Ninguém me deixa pra baixo”.

RENATA se constrói como uma personagem muito curiosa, fazendo toda uma *mise en scène* de caras e bocas para narrar uma “relação” feliz com seu “namorado” norte-americano, certamente inventando muita coisa. Na prática, cria uma ficção, uma história

para si com muita imaginação, mas muda completamente ao lembrar da relação conturbada, de amor e ódio, com a mãe. Por um momento fraqueja, mas se recupera. Passa de um corpo cerimonial para o cotidiano e depois retorna ao cerimonial, onde parece se sentir mais à vontade. Sua *performance* tem semelhanças com a de ALESSANDRA, ambas apontam para um devir de um outro mundo. No entanto, esta última mostra-se ainda mais criativa e libertária por sua postura crítica e autocrítica, rindo de si e dos outros numa *mise en scène*, sobretudo, *divertida*.

Tal como RENATA, o porteiro LUIZ também realiza uma *performance exibicionista*, autoconfiante, com o seu jeito carioca de falar manso e num linguajar próprio, destilando ironia e certo ar de superioridade. Único personagem identificado pelo nome e função (porteiro-chefe), aparece de perfil em primeiro plano. Diz que nasceu em Petrópolis, foi adotado aos oito meses de idade, e que a mãe adotiva ainda está viva, mas, da biológica, não tem notícia há uns 20 anos. Numa entonação de voz arrastada, e balançando a cabeça afirmativamente, começa a falar convicto sobre quem é o seu verdadeiro pai:

“... eu tenho uma leve impressão... até hoje eu tô com isso na cabeça... mas um dia isso vem à tona... que meu pai foi esse que faleceu... que me adotou. Porque nós éramos, entendeu? Idênticos em... como é que se diz... jeito de agir, jeito de falar, personalidade, tudo... muito... muito... muita coincidência”.

Em seguida, fala que o pai faleceu há 14 anos, e Coutinho quer saber por que não pergunta à mãe adotiva a respeito do pai biológico. LUIZ afirma ter certeza de que, um dia, antes de morrer, ela vai dizer e, se não tiver coragem de falar para ele, irá revelar o segredo para outra pessoa. Há também momentos divertidos na *performance exibicionista* de LUIZ, em particular, quando usa expressões peculiares para falar de Deus. Ao justificar porque gosta da mãe, abre os braços, e diz: “... se eu tô dando essa entrevista, eu agradeço a ela... eu já estava já no caminho já pra falar com aquele moço lá encima” (aponta o dedo indicador para o alto). Depois, Coutinho pergunta sobre a relação dele com Deus, e LUIZ diz que, quando acorda, sempre agradece por estar acordando, andando, falando. E mais uma vez, estimulado pelo diretor, revela o tratamento dispensado à figura divina: “Patrão! Chamo ele (sic), muito, de patrão. Porque ele demite e admite a hora que ele quiser, né?”

O fato de ter sido abandonado pelos pais biológicos, e ser criado por outra família, irá marcar a participação de LUIZ do começo ao fim. Sua *performance exibicionista* é um diálogo aberto com essa situação, pois, mesmo quando fala de outra coisa, a relaciona à sua condição pessoal, como a história do bebê encontrado em um corredor do prédio. Segundo LUIZ, a mãe da criança trabalhava no apartamento 718 e apareceu com um bebê no colo, e subiu. Dez minutos depois, desceu sem a criança. Estranhando o comportamento da moça, pegou o elevador, foi até o oitavo andar, desceu de escada e encontrou a criança no quinto piso, perto da porta da lixeira, em cima de um jornal. Desceu rapidamente e chamou o síndico SÉRGIO e a moradora VERA, que tomaram conta da situação. LUIZ fecha a sua atuação com uma frase emblemática do estilo de sua *performance*: “Tomei um pouco de água gelada com açúcar pra dar aquela relaxada... Mas aquilo ficou martelando na minha cabeça (bate com dedos na cabeça)... a cena... a criança lá no chão, pô!” (balança a cabeça com cara de repugnância). Mais adiante, conclui: “Parecia que eu tava me vendo ali... mas... passou... passou... tá tudo certo”.

LUIZ é uma personagem interessante, um grande narrador exibicionista, que não esconde uma ponta de orgulho dele mesmo. Apesar de ser, em grande medida, um profundo conhecedor da vida dos moradores, por sua função de porteiro-chefe, fala basicamente de si e, sobretudo, do que parece ser uma das grandes preocupações: descobrir quem é o pai biológico. Mas a sua *performance* não deixa de operar também uma ponte entre as dimensões do privado e o público (social). Quando relata o abandono de um bebê no corredor do prédio, e faz menção à sua história de vida, se conecta a uma realidade maior de abandono comum a muitas outras crianças brasileiras. Na prática, LUIZ parece ter criado um final feliz para a história dele, à medida que julga ter sido criado pelo pai verdadeiro, de quem herdou, talvez, o jeito exibido de ser.

Há ainda uma outra variação de *performance exibicionista* em *Edifício Máster*, realizada por MARCELO, que faz um estilo “intelectual cabeça”, não fala exatamente de si, mas teoriza sobre os outros, o bairro de Copacabana e, democrático, repassa a palavra ao “outro” de classe, a coadjuvante NATALINA. Ele aparece sentado numa cadeira ao lado do computador. Veste camisa de malha amarela e short branco, e tem a cabeça quase raspada. Ao fundo, vê-se uma mulher negra de costas. O plano médio, mais aberto, mostra ao fundo o estilo *clean* do apartamento, moderno e funcional com cozinha americana. Gesticulando

muito com as mãos, MARCELO começa falando sobre o edifício. Diz que chegou há cerca de quatro anos, mas já frequentava o local antes, e que a chegada não foi fácil: “... a primeira vez que eu entrei aqui eu tomei um certo susto. Eu falei: Ai, meu Deus, mais um prédio desses de Copacabana, eu não agüento...” Em seguida, revira os olhos, coloca a mão na testa, sorri e se mexe na cadeira, fala que veio morar no prédio por “motivos afetivos” e tenta justificar a sua angústia inicial: “... o fato de ter essa diversidade de pessoas aqui não me incomoda muito... Eu acho que é mais a concentração, o número, que é muito opressivo. É muita gente! Não é o fato delas serem diferentes. Esse aspecto é interessante”.

A *performance exhibicionista* de MARCELO é inteiramente recheada por gestos largos com as mãos e expressões faciais bem marcadas. Ele passa a mão na cabeça, sorri, ajeita-se na cadeira, não para quieto. O ponto alto do seu exibicionismo intelectual ocorre quando compara a Copacabana dos anos 1970 com a de hoje:

Naquela época existia uma mistura entre o sórdido e o glamouroso; conviviam junto, eu não fazia muita distinção. O tempo que eu passava aqui era muito curto, não dava pra sentir muito bem. Então, era como vir pra cá no carnaval e olhar isso tudo com o olhar de fantasia... O que me incomoda hoje é que a realidade de Copacabana impregna muito a vida da gente. Então, é só você sair nas ruas e você vê coisas piores hoje em dia: garoto cheirando cola, prostituto, prostituta, traficantezinho, etc, etc... são realidades. É demais! É demais!

Logo em seguida, MARCELO vira-se para trás e se dirige a NATALINA, que está passando roupa: “Natalina, o que é que você acha disso, essa coisa de Copacabana? Você que trabalha aqui em duas residências, fala um pouco pra gente aqui, dessa... confusão que é Copacabana. Olha pra cá... fala pra gente naturalmente”. Tímida, NATALINA coloca a mão na boca, começa a falar olhando para o patrão, mas, alguns instantes depois, ela olha direto para a câmera: “Ah, é muita confusão, né? Eu gosto mais assim do sossego, né? Eu sou assim... sou mais do trabalho pra casa... Gosto mais de ficar na minha casa, ou senão, nos fins de semana, eu vou à igreja, que eu sou evangélica, entendeu?”.

A *performance exhibicionista* de MARCELO retoma o tema do prédio e de Copacabana, sai do contexto da vida privada para abordar uma questão pública. Ele procura, através de sua experiência pessoal, definir conceitualmente o bairro. Trata-se, sobretudo, de uma exibição de saber intelectual, temperada por muitos trejeitos. É particularmente interessante a maneira surpreendente como envolve a empregada

NATALINA na conversa, sem dúvida, um momento delicado, sensível e peculiar do filme. Mas, no contexto geral da atuação de MARCELO, essa “passada de bola” se insere como um gesto intelectual aberto, de escuta ao “outro” de classe, sendo, portanto, mais um componente da *performance exibicionista* dele.

Já foi dito anteriormente que as *performances musicais* têm uma importante função narrativa de reforçar o “efeito de intimidade” da relação entre o diretor e a personagem. E, em *Edifício Máster*, é onde elas ocorrem em maior quantidade. Ao todo, são seis apresentações, envolvendo oito personagens. Como nos demais estilos de *performance*, aqui também há modulações de expressão, passagens de um modo a outro de atuação, dificultando às vezes uma caracterização específica. Mais uma vez, os aspectos dominantes da apresentação serão utilizados para a “classificação”, mas, tendo agora por base o gênero e a letra da música escolhida pela personagem. Se não expressa, na plenitude, um jeito de ser, de marcar presença do *performer*, o número musical, ao menos, deixa transparecer uma mensagem ou alguma coisa subjacente à sua *performance*.

A primeira a se apresentar é a maranhense NADIR. Ela já aparece tocando no teclado. A câmera está ligeiramente alta, o suficiente para enquadrá-la em plano médio. Sobre o teclado há uma partitura e a personagem desliza seus dedos pequenos nas teclas, bastante compenetrada. A cena dura cerca de 20 segundos. Há um corte. NADIR reaparece em primeiro plano, gesticula muito com as mãos e fala com uma voz grave do quanto a música a distrai, acrescentando que gosta também de cantar “um pouco”. Em seguida, lembra da participação em um programa de calouros contra a vontade da família, “quando inaugurou a rádio no Maranhão”. Depois, diz que mora sozinha há muito tempo, teve quatro filhos, mas um morreu, e tem oito netos. Gosta muito de ouvir música para viajar no tempo e não se sente triste, nem infeliz: “Enfrento meus problemas, bem naturalmente”.

O filme não revela se NADIR é viúva ou separada, mas apenas que vive só. No entanto, a opção dela por uma música de Lupercínio Rodrigues, compositor de músicas românticas que relatam situações extremas de desencontros, traições e amores impossíveis, acaba por fornecer um caráter *melodramático* à sua *performance musical*. Cabe salientar que ela mesma é quem se oferece para cantar: “Se quiserem, eu canto. Eu não sou inibida, já notou?”. Como as demais personagens que cantam, a presença de NADIR no filme evidencia mais claramente o interesse de Coutinho em mostrar o lado artístico das pessoas

comuns. Mas, no caso dela, o “efeito de intimidade” da *performance musical*, além de revelar algo previamente sondado na fase de pesquisa, expõe também certo exibicionismo, um desejo de mostrar seus dons. Ela se constrói como personagem, sobretudo, através de seus dotes como cantora e tecladista.

O melodrama da *performance musical* do senhor HENRIQUE se configura de outra maneira. Não está só na letra da música, ou na interpretação dele, mas no conjunto da atuação dessa personagem, é algo impregnado ao seu modo de marcar uma presença no mundo. A própria condução de Coutinho em determinado momento parece impregnada pelo excesso da imaginação melodramática. HENRIQUE é um senhor de terceira idade e aparece enquadrado em primeiro plano. Possui cabelos grisalhos lisos e penteados para trás. Enquanto o seu olho direito está fechado, o esquerdo permanece quase arregalado. Questionado por Coutinho, diz que vive só e, muitas vezes, se sente sozinho, mas tem uma tia morando nas proximidades e parentes que vivem em Belo Horizonte. Apenas os filhos moram nos EUA. O diretor quer saber como se diverte. Ele responde: “praia e andar”, mas, no momento, está fora de forma se recuperando de uma queda.

Coutinho, percebendo o potencial daquele fato para render uma fala interessante, pergunta curioso: “Ah, me conta como é que foi isso?” HENRIQUE então passa a contar detalhes do acidente. Diz que foi em 23 de abril, quando estava entrando em casa e escorregou na pequena parte de ladrilho, no hall de entrada do apartamento, e bateu com a cabeça no chão. Mesmo sem lembrar direito dos acontecimentos porque desmaiou, ressalta que só não morreu porque foi socorrido por um vizinho: “Eu gemi, o vizinho, que tava passando pela porta, ouviu, e falou: alguma coisa está acontecendo com o Henrique”. A partir desse momento, Coutinho, surpreendentemente, passa a fazer perguntas típicas dos programas sensacionalistas de apelo melodramático da televisão. Quer saber o que aconteceria se não estivesse sido salvo: “E se não passa uma pessoa, por acaso?” HENRIQUE abre os braços e diz, de maneira enfática, a resposta esperada, mas sem esconder uma expressão de ironia no rosto: “Tava morto! É uma coisa que eu não posso descrever ao senhor. Foi uma... uma... uma... eu não tenho palavras pra descrever pro senhor”. Coutinho comenta: “porque três horas depois, quatro, não adiantava mais?”. HENRIQUE confirma: “Não, não adiantava mais”.

Mais adiante, o diretor quer saber como HENRIQUE foi parar nos Estados Unidos. Em tom sereno, ele diz que foi aos 17 anos contra a vontade da família, trabalhou primeiro lavando pratos e, por coincidência, estando num aeroporto, perguntaram se era portorriquenho. Ao se identificar como brasileiro, disseram que havia uma companhia aérea interessada em contratar alguém que falasse português. No outro dia, estava empregado na *Pan American*. Coutinho faz um comentário e depois questiona a situação financeira dele: “O senhor trabalhou numa posição importante nos Estados Unidos... se imagina que você juntou dinheiro, tem muito dinheiro, e aposentadoria. Por que o senhor vive no Brasil num apartamento pequeno?” HENRIQUE, cabisbaixo, diz não ter juntado muito dinheiro, e tudo o que tinha deu para os filhos. A aposentadoria não é muita coisa: “é uma importância suficiente para mim (sic) viver aqui”. Em seguida, ao relacionar sua condição pessoal à dimensão pública, faz uma crítica velada ao sistema previdenciário norte-americano: “Eu lhe seja muito franco, se eu morasse nos Estados Unidos com a aposentadoria que eu tenho agora, eu não teria essa vida”.

Até então, HENRIQUE se apresenta como uma pessoa tranquila e ponderada, um comportamento típico e socialmente esperado para um senhor de terceira idade, viúvo e, ainda por cima, aposentado de uma companhia aérea norte-americana. Mas, quando Coutinho pergunta como conheceu Frank Sinatra, sua postura vai mudando. Com entusiasmo e voz mais firme, diz que foi em uma homenagem aos astronautas recém-chegados da lua, nos anos 60. Ao sentar numa cadeira próxima ao cantor, iniciou uma conversa em que se apresentou como um fã brasileiro, e fez saber que *My Way* era a sua canção preferida. Ao subir no palco, Sinatra o teria chamado para cantar em dueto. O diretor pergunta por que *My Way*. HENRIQUE responde dizendo considerar a música uma espécie de trilha sonora da sua vida.

Bom, a letra diz que ele fez tudo que podia ser feito. Viajou para o Oeste, viajou para east, viajou para a Europa, viajou pra todos locais, mas fez da maneira dele. Certo ou errado, ele fez da maneira dele. E eu acho que, em comparação, eu fiz a mesma coisa. Eu fui pros Estados Unidos na raça, e fiz da minha maneira, e venci da minha maneira, ralando da minha maneira.

Mais adiante, HENRIQUE aparece colocando um CD no aparelho de som e, em seguida, senta numa cadeira de mesa. Antes de a música começar a tocar, há um corte para

uma imagem de detalhe da sua mão no seletor de volume. Ele faz uma alerta à equipe de filmagem sobre o nível do som: “Olha o estouro aí. Cuidado, hein!” Imediatamente, a câmera corrige e o enquadra no rosto. Outro corte, e um plano geral mostra, de cima, todo o cenário da *performance*, a sala do apartamento de HENRIQUE. Um spot de luz é aceso, a imagem balança um pouco, depois estabiliza e se aproxima aos poucos da personagem, até fechar em plano médio. A sequência é construída por uma decupagem de vários planos em continuidade, pouco comum nos documentários de Coutinho, expondo o trabalho intenso de produção para garantir uma boa *performance musical*¹⁰⁰. Além disso, essa narrativa dramática da câmera adensa ainda mais o caráter melodramático da atuação de HENRIQUE, ora abrindo, ora fechando o quadro, conforme os gestos e expressões realizadas por ele.

No início, HENRIQUE acompanha a letra da canção olhando para um papel. Mas, já na frase final da segunda estrofe, “*I did it my way*”, cerra as mãos em punho, ergue a cabeça e olha direto para a câmera, que o recorta em primeiríssimo plano. Em seguida, muito emocionado, vai mudando de postura, soluça, se emociona, faz gestos com os braços e as mãos, muda a expressão facial, se esforça, olha para a câmera, tosse e, mesmo com dificuldade, continua a cantar. A música cresce e seus gestos ficam ainda mais largos, cerra os punhos novamente, bate no peito, faz gesto negativo com o dedo, procurando expressar visualmente o que diz a letra da música. A câmera recua e aproxima, na tentativa de captar toda a sua gestualidade. No final, HENRIQUE parece reunir as últimas forças, fica vermelho, coloca a mão direita no peito e grita: “*And did it my way*”. Em seguida, rege com as mãos os acordes finais da música, como se fosse o maestro de uma orquestra. Depois, retomando para si o domínio do próprio corpo, esmorece, baixa a cabeça, e fica em silêncio por alguns instantes. A imagem mostra HENRIQUE de perfil e exhibe a segunda câmera muito próxima do seu rosto. Ainda cabisbaixo, ele comenta para a equipe de filmagem:

“É isso aí, meus senhores. A voz poderia ser melhor, mas... Próxima vez eu faço ela melhor... Mas isso foi 60 anos atrás, tem muito tempo... (passa a mão no nariz, enxuga uma lágrima) Eu fico muito emocionado com essa música. Fico muito... me dá *shivers* (passa a mão nos pelos do braço e fica em silêncio). Parou? É bom?”

¹⁰⁰ Na faixa comentada do filme, nos extras do DVD de *Edifício Máster*, Coutinho resalta que a cena foi regravada três vezes.

A *performance musical* de HENRIQUE é das mais melodramáticas da fase do *documentário de personagem* de Coutinho. Ela também é marcada por uma singularidade e um alinhamento simétrico entre conteúdo, atuação e emoção que chega a incomodar a quem assiste. O esforço de HENRIQUE para se sair bem diante da câmera, e o seu visível desequilíbrio emocional ao cantar a canção em dueto com Frank Sinatra, é quase uma imagem pornográfica, no sentido baziniano do excesso desnecessário de mostrar. Mas são os gestos e não a canção que melhor definem a sua *performance*. Os gestos marcam passagens da sua vida inscritas no corpo, e apontam para devires. O silêncio e o cansaço que seguem à apresentação da música dão uma dimensão da força dramática e da catarse da sua gestualidade. Calam fundo nele, mas também na equipe de filmagem, e em mim, espectador. Há, portanto, modulações na *performance musical* de HENRIQUE. Do corpo cotidiano, relatando acontecimentos dramáticos da vida, ao corpo cerimonial, que se desdobra em dois - do *melodramático* ou *xamanístico* - há todo um ritual de “cura” na sua atuação, de onde ressurge como ruína e rebento um outro *ser*.

Duas outras *performances musicais* são de natureza *educativa*, mas sem grande expressividade ou qualquer movimento peculiar, a não ser o fato de as personagens serem também compositores das músicas que cantam, explicitando, com mais clareza, o “efeito de intimidade” dessas atuações no contexto geral dos filmes da terceira fase de Coutinho. A *performance musical* do ex-jogador e ex-técnico de futebol, PAULO MATA, por exemplo, é povoada de clichês, frases de gosto duvidoso e rimas fáceis. A sua entrada em cena já tem um componente folclórico porque ele dialoga com um cachorro como se fosse gente: “Ei, rapaz, fica quietinho! Calma... Deixe ele (sic), se não falar nada com ele, ele fica legal”. Dentro de quadro, um espelho duplica e reflete a imagem da personagem em perfil, mostrando, ao seu lado, em cima da cama, um pequeno cachorro.

PAULO MATA diz que é baiano, começou a jogar futebol no Galícia, passou pelo Bonsucesso e Bangu, no Rio de Janeiro, depois jogou no México, na França, nos Estados Unidos e na Venezuela. Por isso fala um pouco da língua de cada país onde morou. Ao parar de jogar, virou treinador na Arábia Saudita, Tailândia e Sudão. Coutinho pede para contar “o episódio do Maracanã”. PAULO MATA pergunta: “O que eu fiquei nu?” Ao ouvir a resposta afirmativa do diretor, relata que treinava o Taperuna, um time pequeno do campeonato carioca, e conseguiu classificá-lo para não cair de divisão, quando ouve uma

virada de mesa e não teve jeito. Ele então decidiu protestar tirando toda a roupa em campo. O episódio encerrou a sua carreira como treinador. Coutinho quer saber se houve divulgação na mídia, e PAULO MATA abre os braços e diz, com ironia: “a televisão e os jornais botaram isso na imprensa de todo o mundo... Eu talvez tenha sido o único nu que não fiquei de rico (sic)”.

No final, PAULO MATA diz que, mesmo se considerando um grande treinador, gosta muito de sua parte como compositor. Seu objetivo é o de passar uma mensagem de esperança com a sua música, e por isso canta um exemplo: “Quem não tem educação, não tem nada não (bis). Oh, meninada vá pra escola estudar, larga essa lata pra você não matar. Deixe de vadiagem, tá na hora de acordar, se ligue nos estudos pra você não tropeçar. Quem não tem educação, não tem nada não”. Tal como HENRIQUE, quando para de cantar, alisa os pelos do braço com a mão, insinuando que a música lhe deixa arrepiado. PAULO MATA é mais um personagem do prédio que já viveu dias de glória e agora vive no anonimato. Mas, ao contrário dos outros dois moradores “famosos” do Edifício Máster, presos irremediavelmente ao passado, ele aponta para um devir, um modo diferente de ser e de recompor-se dos escombros, ao enveredar numa carreira artística. De qualquer modo, sua *performance musical* oscila entre o *folclórico* e o *educativo*, sem deixar marcas expressivas, fica na superfície do *sensacional* e do *politicamente correto*.

A *performance* do compositor JASSON segue por caminho semelhante, embora a maneira como entra em cena crie uma outra expectativa. *Travelling* passeia no interior do apartamento e encontra uma senhora de costas na cozinha. Uma das produtoras do filme pergunta se está fazendo almoço. Ela responde que sim e a câmera desce do rosto dela para a panela em cima de um fogão de duas bocas. Em seguida, sobe novamente, deriva para a direita e segue pelo corredor. Em *off*, a produtora pede licença e a senhora diz: “pode ficar à vontade”. O *travelling* continua até mostrar um senhor sentado numa cama, conversando com Coutinho, sentado em outra cama à sua frente. A sequência da chegada da equipe à casa de JASSON também tem a função de garantir um “efeito de intimidade”. E a sua reinteração, ao longo do filme, amortece a sensação de invasão de privacidade, em função do acolhimento dispensado ora pelo próprio personagem ou por alguém da casa.

JASSON é um senhor de terceira idade, tem cabelos brancos e veste camisa de malha preta. Coutinho comenta meio indignado: “Ué, o senhor fala que perdeu seu pai!”

Ele responde enfático: “Perdi. Perdi não, ele sumiu!” O diretor pede para contar a história e JASSON, com certa impaciência, reclama, mas repete o que já havia dito anteriormente: “Em 1931, rapaz, eu num já te falei! Quando eu nasci, depois de dois meses ele me deu um beijo. Aí, disse que ia pra Belém do Pará, e até hoje não apareceu mais”. Mais adiante, lista os destinos percorridos pelo pai: Fortaleza, Belém, Manaus, e acrescenta com ironia: “Os índios comeu (sic) ele lá na Amazônia... sei lá... sumiu”. Depois, JASSON relata a luta da mãe para sustentar a família, vendendo miudezas numa barraca de feira. Fala que já trabalhou numa loja de móveis, em bar, tapeçaria e loja de roupa e, desde pequeno, gostava de fazer versos, tinha muita inspiração e, adulto, passou a compor samba.

Em seguida, JASSON revela que é o autor da música “Favela”, sucesso gravado pela cantora Marisa Gata Mansa no auge da sua carreira, no início dos anos 60, e passa a cantar a música com gestos comedidos – basicamente levanta a mão quando a letra se refere à lua no céu.

“Só mesmo quem vive na favela, reconhece os encantos dela, reconhece os encantos dela. Só vendo a lua perto da janela, a gente vê como a lua é bela, a gente gosta e mostra a favela. Samba só é verdadeiro quando é feito no terreiro, terreiro de chão batido. O pandeiro faz cadência, as morenas continência, está tudo resolvido. Todo mundo então se cansa da luta do dia inteiro, quem carregou lata d’água, fez comida em fogareiro, quando a roda está formada, ninguém pensa mais em nada, e a própria lua (levanta a mão pra cima) no céu não anda, fica parada. Desconfio que essa lua pensa como eu e diz: é um povo que sofre de dia, mas de noite é feliz. Só mesmo que vive lá na favela, reconhece os encantos dela, reconhece os encantos dela”.

JASSON não se constitui como uma grande personagem, ou seja, aquele narrador criativo capaz de fazer da sua experiência histórica uma lição de vida, um exemplo moral a ser seguido. Falta-lhe um algo mais de fabulação e gestualidade. Quando aborda o sumiço do pai, chega a falar com graça e ironia, iniciando uma atuação *divertida*, logo diluída em função do seu lado compositor. E a *performance musical* dele segue uma linha *educativa*. A letra da composição “Favela”, como pode ser conferida acima, é uma tentativa de explicar o meio social popular por um dos seus moradores. Há, claramente, uma intenção e um resíduo educativo nisso, embora povoado de romantismo e idealizações. E aqui não há qualquer contradição. Como um dos três personagens do filme que fez sucesso e perdeu a

fama, JASSON parece preso ao tempo, a um passado feito de glórias e reconstruído no presente com um lampejo romântico de glória.

Duas outras atuações encerram as *performances musicais* de *Edifício Máster*. Os três jovens paranaenses JOÃO, FÁBIO e BACON não são mais do que o número musical encenado para a câmera. Em seu conjunto, as falas de JOÃO e FÁBIO não expressam mais do que o sonho adolescente de ser famoso e ganhar dinheiro. Na prática, eles carecem de experiência de vida, um elemento primordial para o surgimento de bons narradores. O ponto alto a destacar é a mensagem visual de BACON, um elemento assumidamente performático, apresentando uma cerimônia corporal que encarna para si e o grupo com seriedade, mantendo-se calado por estar fantasiado. Na primeira imagem, a câmera, em posição baixa, enquadra dois dos três rapazes. Um deles, FÁBIO, de blusa estilo regata vermelha, canta acompanhado pelo som de violão. O outro, BACON, aparece imóvel, e veste algo parecido com uma capa de chuva de cor amarela, semelhante às usadas por bombeiros ou técnicos de telefonia. Na cabeça, usa um capacete espetado com pregos e uns óculos escuros. A letra da música fala que os cabelos crescem e mudam o visual, as pessoas envelhecem e o tempo não para, e “em um minuto passa uma vida ou mais”.

Numa cena rara nos filmes de Coutinho, a câmera faz um movimento panorâmico rápido para a direita e enquadra o tocador do violão, JOÃO. Depois de uns instantes, faz o caminho inverso, porém, de maneira mais suave, enquadrando novamente FÁBIO e BACON. Há um corte, e a câmera se aproxima, em primeiro plano, do rapaz performático. Ele olha sério para a câmera. Logo em seguida, outro movimento rápido desce até enquadrar o cantor de cima para baixo, em plano médio. Esses movimentos de câmera chamam a atenção por serem um elemento estilístico típico do videoclipe, e destoam das características gerais já apontadas do projeto estético do *documentário de personagem* de Coutinho. Por outro lado, revelam tanto um relaxamento por parte do diretor como uma autonomia relativa do fotógrafo para a composição de cena nas *performances musicais*. No caso específico, percebe-se a intenção de aliar um tratamento da imagem de acordo com a juventude das *performers*-personagens e a batida acelerada da música.

Voltando à *performance*, o corpo cerimonial silencioso de BACON expressa algo mais profundo ou enigmático do que o sonho adolescente de fama e dinheiro. E, como todo enigma, é oculto, indecifrável, *esotérico*. Grosso modo, uma porta aberta à interpretação de

cada um, e os rapazes sabem muito bem disso. Quando Coutinho pergunta se BACON fala, os outros dizem não. O diretor insiste: “nem responde, se eu perguntar pra ele?” JOÃO diz: “Quando ele tá com essa roupa, ele é proibido de falar”. A câmera, muito viva, compondo uma outra personagem ao longo de toda essa sequência do filme, sobe e mostra BACON. Depois, desce rápido até JOÃO, que acrescenta: “A nossa intenção com ele é que ele seja uma mensagem visual. Ele interpreta corporalmente o que a gente quer passar com a música. Então... se ele falar, perde o sentido porque ele é uma imagem, é pra ser uma mensagem visual, não uma sonora”. São, portanto, os trajes e os gestos congelados de BACON que dão um toque de singularidade a essa *performance musical e esotérica*.

Um outro modo de *performance musical* é apresentado pela ex-dançarina SUZE. Ela aparece em primeiro plano olhando fixamente para a câmera, em silêncio. É uma mulher negra de traços bem marcados, com lábios grossos e nariz largo. Usa peruca preta, batom cor de vinho, sobrancelha bem fina e duas grandes argolas prateadas nas orelhas. Durante cerca de cinco segundos, é possível apreciar essa paisagem imóvel enchendo toda a tela. É inevitável pensar nas “mulatas do Sargentelli”, que, ao longo dos anos 60/70, povoaram o imaginário social brasileiro com seus rebolados¹⁰¹. Quando SUZE começa a falar, sua história, de fato, é semelhante à de muitas outras mulheres negras que viveram pelo mundo a fora sambando. SUZE nasceu em Salvador, na Bahia, e veio para São Paulo porque tinha muita vontade de trabalhar. Os pais eram muito pobres. De início, trabalhou como empregada doméstica, mas tinha o desejo de trabalhar fora de casa de família.

SUZE diz que não sabia de nada, mas, aos poucos, foi aprendendo “as coisas” da vida. Um dia, apareceu uma mulher chamada Ruth e a convidou para participar de um espetáculo de dança. Ela topou e passou a fazer shows “por São Paulo inteiro”. Depois, viajou ao Japão, onde ficou por um ano se apresentando em várias cidades, inclusive Tóquio. Ao falar que dançava e cantava música japonesa nas apresentações, Coutinho então pede: “Eu gostaria muito que você cantasse um pedaço que fosse, de uma música em japonês”. Pega de surpresa, SUZE diz: “Cantar? Hummm... Deixa eu ver...” Olha pra cima, fica em silêncio por uns instantes, e depois começa a cantarolar. A câmera fecha *zoom* em

¹⁰¹ Oswaldo Sargentelli foi radialista, apresentador de televisão e empresário. Ao longo dos anos 70, ele rodou o Brasil e o mundo apresentando shows com dançarinas de samba, “as mulatas do Sargentelli”. Foi um dos principais responsáveis pela construção da imagem do Brasil como um país das mulatas e do carnaval. Morreu no dia 13 de abril de 2002, aos 78 anos.

primeiríssimo plano e ela canta duas músicas. Na primeira, está um pouco tímida. A segunda já canta com entusiasmo: “Sayonara, sayonara...” Mas não estica muito o canto e diz que, depois de tanto tempo, esqueceu as letras.

SUZE não é uma personagem de muita expressão. Sua *performance musical* é até muito contida, mas não deixa de ser *divertida*, pois, além do jeito de ela cantar suave como se fosse uma japonesa de voz grave, as duas músicas cantadas faziam parte do repertório de um espetáculo de samba, pura diversão. A *performance* de SUZE também chama a atenção por conter uma solicitação explícita de Coutinho para que cante, e ela, inicialmente surpresa com a demanda, acaba por atendê-lo, mesmo sem lembrar direito das letras, reforçando assim os vínculos da relação entre diretor e personagem. Mas há ainda um aspecto lateral na apresentação de SUZE. Para o bem e para o mal, sua história é a história de muitas outras sambistas brasileiras que casam com estrangeiros brancos. Ao falar dos dez anos vividos com um alemão, de quem se separou há pouco tempo, diz ter sido feliz: “foi ótimo!”. No entanto, logo depois, olha para baixo, respira fundo, olha para cima, engole a seco, e séria, diz em tom enfático não querer mais casar: “Eu não quero um homem pra me dá um pobrema (sic), não!”.

Como observa Mariana Baltar (2005 e 2008), muitas das atuações performáticas no documentário recente de Eduardo Coutinho são atravessadas pelo imaginário melodramático. No entanto, mesmo parecendo contraditório, porque a solidão é um sentimento comum e anunciado por vários moradores, em *Edifício Máster*, apenas quatro personagens se deixam dominar completamente pelo excesso de sentimentalismo, compondo o que chamo de *performances melodramáticas*. O casal CARLOS e MARIA REGINA vai mais fundo nesse modo de marcar uma presença no mundo. Eles aparecem juntos em plano médio, enchendo toda a tela. CARLOS é um senhor de terceira idade, quase careca, e está de camisa de malha básica de cor branca. MARIA REGINA também é da terceira idade e parece vaidosa. Veste uma blusa de alça vermelha, tem cabelos pintados de dourado, sobrancelha quase raspada, usa brincos em forma de pingo descendo da orelha, maquiagem leve e batom vermelho da cor da blusa.

O drama é instaurado logo no início da fala deles, e de maneira aparentemente inesperada, quando Coutinho pergunta como está sendo a convivência de um ano do casal. Com um semblante sério, CARLOS responde: “Graças a Deus, vai tudo bem”. MARIA

REGINA lança para o companheiro um olhar “enviesado” de reprovação. Um gesto simples e rápido, mas percebido e questionado pelo cineasta. Ela então cai na risada. Depois, olhando para o marido, diz, sorrindo: “Fala a verdade...” CARLOS contesta: “Ora, nós não tamo (sic) bem?”. MARIA REGINA vira-se para Coutinho e pergunta se deseja ouvir “a verdade”. A partir daí, desencadeia todo um processo de revelação da crise de relacionamento do casal, com o relato de uma situação prototípica de um dramalhão mexicano: “... até janeiro foi tudo bem. Em fevereiro, no princípio de fevereiro, houve um conflito, eu e ele”. Há um corte e, na sequência, o excesso domina os gestos dela:

“Eu quis até me atirar dessa janela lá embaixo (aponta com o dedo)... isso foi a noite toda. Depois, quando foi de manhã... ele me socorreu... se eu tinha visto ele atrás de mim, eu tinha me atirado. Eu fiquei em pé, sentei na janela, disse: seja tudo (olha para cima) que Deus quiser porque eu já não tô aguentando mais. Aí, quando eu emborqueei o corpo, ele me jogou aqui no chão”.

Até então calado, CARLOS tenta dar uma explicação: “Ela tem um ciúme doentio”. MARIA REGINA interrompe: “E ele também! A briga nossa toda, em fevereiro, foi por causa disso”. Gesticulando com a mão e fazendo muitas expressões faciais, diz ser muito franca, fala o que tem a dizer “na cara, em qualquer lugar”, e acusa o companheiro de paquerar com outras mulheres na sua frente. CARLOS, que olhava a mulher, vira-se para Coutinho e procura se defender: “Ela cisma que eu olho pras mulheres na rua”. Enfática, MARIA REGINA afirma: “Olha!” Coutinho alimenta a polêmica: “O senhor olha?” Ela é quem responde: “Olha! Olha!” CARLOS continua inabalável e reafirma a hipótese da cisma de sua companheira. Em seguida, o diretor pergunta: “você ainda se gostam?”. CARLOS responde primeiro: “Eu gosto dela. Agora, não sei se ela gosta de mim. Acho que gosta”. De novo, MARIA REGINA pergunta se Coutinho quer franqueza, revira os olhos, e diz: “Já gostei muito dele, gostei demais dele... Aquele amor que eu tinha por ele...”. Ela novamente revira os olhos em silêncio, depois estica o braço com a mão fechada, em seguida abre e fecha a mão, dando a entender que o grande amor que sentia pelo parceiro se foi. Por alguns segundos, o silêncio mostra-se revelador, e também constrangedor.

Na cena final, CARLOS e MARIA REGINA aparecem de mãos dadas sobre a mesa. O companheiro a envolve com um braço por sobre o ombro. Ela diz: “Eu acho que eu gosto mais dele do que ele de mim” Coutinho questiona: “É campeonato?” A mulher

responde: “É campeonato”, e sorri. CARLOS, agora com uma expressão simpática, sentencia: “Nós não prestamos, mas nos amamos”. A companheira joga o corpo para cima dele e os dois soltam uma gargalhada. MARIA REGINA encerra a sua participação retomando o melodrama: “Eu já falei pra filha dele assim: agora, quando ele fizer alguma coisa comigo, e não me matar, eu mato ele primeiro, depois eu me mato”. Ambos soltam gargalhadas. A atuação do casal faz lembrar as “lavagens de roupa suja” de programas de auditório do tipo Ratinho, histórias de folhetins populares, canções românticas melodramáticas do tipo “nós somos dois sem-vergonhas”, as brigas de namorados dos *reality shows*, ou até mesmo conflitos conjugais expostos na série “Os Normais”, da TV Globo, onde o ciúme é o combustível para a eclosão dos excessos do sentimentalismo.

MARIA REGINA é uma personagem melodramática no conteúdo e na forma. Aposta no excesso da contundência da voz e nos gestos largos de caras e bocas. A sua tentativa de suicídio, o horizonte da morte, é a medida extrema e o limite do melodramático, interrompido por um impulso heróico do companheiro CARLOS. Mas o ato dele, momentaneamente salvador, não fecha o ciclo do melodrama com um final feliz, apenas aponta para as cenas do próximo capítulo, como anuncia a frase final dela: “quando ele fizer alguma coisa comigo, e não me matar, eu mato ele primeiro, depois eu me mato”. MARIA REGINA começa a sua *performance* indignada e termina em paz e satisfeita com o marido, mas inclui reticências, um “se” como uma possibilidade, um devir de “ser” real. E, mais uma vez, agora em discurso, a morte aparece como a solução definitiva.

A montagem do filme, mesmo obedecendo a uma ordem específica de filmagem, como garante o próprio diretor, acaba por reforçar o caráter folhetinesco da atuação do casal. E a inserção do trecho em que MARIA REGINA fala um pouco da sua história de vida – dizendo, entre outras coisas, ser filha de uma mulher “volúvel” e ter tido 22 filhos e 15 abortos, além de dar a impressão que o diretor quis amenizar o dramalhão, acaba mesmo por reforçá-lo, em função do conteúdo e da forma excessiva do relato dela. A *performance* do casal não escapa da reprodução dos clichês melodramáticos. Ambos não se constituem como personagens singulares, capazes de desprogramar o roteiro social de um jeito de ser. A presença deles no filme, por um lado, revela o quanto a vida das pessoas está impregnada de clichês. Por outro, reforça algo já dito na tese: Coutinho nem sempre consegue demover as personagens dos estereótipos para criar singularidades. Às vezes, de maneira

involuntária, até contribui para reforçar certa massificação de comportamentos, a exemplo do momento em que alimenta a discussão sobre ciúme entre CARLOS e MARIA REGINA.

O relato de uma tentativa de suicídio faz parte de uma outra *performance* predominantemente *melodramática*, a de ESTHER. Mas a maneira como aparece no filme sugere inicialmente outro caminho. Em mais uma cena reflexiva e de demonstração da “intimidade” entre personagem e equipe de filmagem, uma das produtoras, Consuelo Lins, é recebida pela moradora na porta do apartamento, a beija, diz que vai entrar e apresenta o cinegrafista e o diretor pelo nome. Coutinho comenta: “Tá chique. Tá chique.” ESTHER responde perguntando: “Tem que ficar chique, né, não?” O questionamento dela evidencia um entendimento de senso comum às personagens femininas de *Edifício Máster*, o de que, diante da tela, é preciso aparecer bonita, bem arrumada. Fechando a recepção íntima, a câmera passa pela senhora, acompanha a produtora entrando, sem cerimônia, no apartamento, e depois sobe para mostrar uma imagem grande de Cristo na parede. No breve passeio exploratório, revela, ainda, a presença de um espelho e de reproduções de quadros na parede do corredor estreito.

Como disse Coutinho, ESTHER, de fato, está muito chique. Ela veste uma blusa preta de veludo, tem cabelos pintados e bem cortados. No rosto maquiado com certo exagero, usa brincos grossos em forma de argola, além de um colar com pingente no pescoço. O ar de vaidosa é reforçado logo na primeira fala: “Os objetos que eu mais gosto é (sic) os meus retratos”. Coutinho pergunta de maneira confidencial: “Então, me conta: por quê?”. ESTHER responde sem titubear: “Eu me amo, né! A gente tem que se amar, não acha? A gente tem que se amar porque, se a gente não se amar, quem que vai amar?” Mas a demonstração de exibicionismo é logo dissipada quando começa a falar, por solicitação de Consuelo Lins, e não de Coutinho, sobre como foi assaltada no bairro “muito violento” de Copacabana, próximo ao Edifício Máster. Diz que foi abordada por um rapaz armado, “bonito, branco, bem vestido”, e ficou muito nervosa. O assaltante a acompanhou até o apartamento e pediu o cartão da Caixa Econômica. ESTHER fala que tremeu bastante porque não conseguia achar o tal cartão. A maneira como relata o episódio é tragicômica: “Aí, abri a gaveta, botei tudo em cima da cama, de joelho no chão, procurando... Eu não achava, e aquele gatinho me apavorando... Eu tive que me arrastar de joelho, pegar na perna dele e implorar para não apertar o gatilho”.

Em seguida, de olhos marejados, ESTHER diz ter ido ao banco com o assaltante e sacado todo o dinheiro que tinha: oito mil reais. O homem ainda teria lhe pregado outra peça, ao entregar uma sacola como se estivesse devolvendo o dinheiro. “Eu pensei que o dinheiro realmente tava ali dentro. Menina foi um fracasso... tá até aqui, a maldita”. Ela vira-se de costas e tira uma bolsa por detrás do sofá onde está sentada. Fica a impressão de que a mesma fora colocada propositalmente naquele lugar, para a filmagem. A câmera abre *zoom* e a mostra tirando um envelope e rolos de papéis de dentro da sacola, dizendo: “Tenho horror disso aqui... tudo dobradinho assim pra fazer de conta que era meu dinheiro”. O auge da sua *performance melodramática* é quando fala, mais uma vez, de maneira tragicômica, sobre a tentativa de suicídio: “Eu fiquei desesperada quando eu cheguei sozinha. Fiquei zanzando aqui, pensando uma coisa... eu devendo a C&A, eu devendo o Ponto Frio...”

ESTHER funga e esfrega o nariz para secar uma lágrima, e depois continua: “Quando foi (sic) quatro horas, eu botei uma calça comprida, e fui na janela pra pular... Eu fui na janela pra pular”. A repetição da frase não só enfatiza o gesto extremo como acentua o tom melodramático da situação. É curioso perceber como ESTHER, de maneira intuitiva ou não, atua com um domínio da situação, oscilando ora para a tragédia, ora para a comédia.

Meu falecido marido tinha dois anos de morto, né... me vi sozinha! Daí, eu me retirei da janela, fiquei pensando... (sorri) Foi muito engraçado porque as pessoas diziam assim: você não se jogou da janela por causa da C&A e por causa do Ponto Frio? Eu falei: é, porque eu não sou dessas pessoas que diz: Ah, morreu? Defunto não paga. Quando eu tiver de morrer, eu quero morrer em paz. Eu quero morrer não devendo a ninguém”.

Diferente de CARLOS e MARIA REGINA, cuja *performance melodramática* é construída a partir de uma questão afetiva, pessoal, a de ESTHER articula a vida pública e a vida privada, pois a violência social do Rio de Janeiro é o ponto de partida para a sua atuação. Embora relate uma experiência particular, a situação tragicômica de um assalto à mão armada é vivenciada de maneira semelhante por muitas pessoas nas grandes cidades brasileiras. Ainda em comparação com o casal, cabe ressaltar as diferentes maneiras como as mulheres escapam do suicídio. Enquanto MARIA REGINA escapa da morte por um ato de heroísmo do companheiro, ESTHER, viúva, desiste por um imperativo moral, a dívida

com as lojas de departamentos. Não quer deixar a impressão de ser uma oportunista, caloteira: “Eu quero morrer não devendo a ninguém”, diz. Subjacente a essa afirmação há, claramente, uma ética cristã católica, a culpa pela dívida do pecado original. Como é a quarta personagem a aparecer no filme, ESTHER também faz parte do bloco inicial de contextualização do bairro e da cidade onde fica o prédio. E, mesmo não sendo uma das personagens mais interessantes, consegue marcar uma presença oscilando entre exibicionismo e melodrama.

ANTONIO CARLOS fecha o núcleo das *performances melodramáticas* de um jeito muito singelo, portanto, peculiar. Um dos poucos que aparece de pé, tem um físico atlético e uma tatuagem no braço esquerdo, veste camiseta do tipo regata branca, e aparenta ser vaidoso, pois está de peruca. Começa dizendo ser tímido e gago e, por conta disso, a gravação não vai prestar. Coutinho pergunta: “Como é que é?” A resposta é a mesma: “Sou tímido, sou gago... vai ser terrível, hein!”. ANTONIO diz ter 57 anos, e a sua mulher, 25. O diretor quer saber quando e onde começou a trabalhar. Ele relata que foi aos 8 anos de idade, vendendo amendoim e bolinho de aipim no trem. Durante duas semanas chegou a ser engraxate, mas não se adaptou ao ofício. Depois, trabalhou no Instituto Médico Legal e em supermercado. Enquadrado em primeiro plano, com olhos marejados, diz que a mãe, às vezes, não tinha condições de botar comida em casa, e o “ticket” de transporte que recebia da escola trocava por comida.

Mais adiante, Coutinho pede explicação por não ter gaguejado até aquele momento, e ANTONIO CARLOS, sorrindo, responde: “Foi Deus! Falou por mim...”. Em seguida, falando sobre a entrevista, completa: “Foi maravilhosa”. Quando o diretor questiona por que, a personagem passa por um processo de transformação dramática. Primeiro, como se estivesse agradecido e orgulhoso, fala que, novamente, teve a oportunidade de passar a limpo sua infância: “apesar de sofrida, apesar de, às vezes, um pouco amarga, eu nunca tive a necessidade de pegar pó, beber cachaça, sempre mantive a minha dignidade. Não tenho nada que pese os meus ombros”. Depois, de olhos marejados, lembra da mãe morta em seu colo, e diz ter a convicção de que foi um bom filho, chegando a passar mais dias de férias do trabalho só para ficar com ela, em Brasília. Nesse momento, muito emocionado, ANTONIO comenta sobre o elogio recebido do patrão, quando lhe agradecia por ter permitido a viagem: “Ele disse: não, você não precisa me agradecer. Eu não esqueço nunca

essas palavras... Eu acho que você não precisa me agradecer porque você não foi porque precisava, você foi porque merecia”.

ANTONIO CARLOS respira fundo, tenta engolir o choro, fica em silêncio por alguns instantes, até que volta a falar com a voz trêmula: “Fiquei muito feliz. Eu não sabia que... eu não sabia que ele tinha por mim como funcionário, uma... uma consideração tão grande”. Coutinho pergunta: “O senhor é uma pessoa muito emocional, assim?” ANTONIO acena positivamente com a cabeça e diz, sorrindo: “Eu sou meio frouxo”. O diretor questiona: “Isso é bom ou ruim?” Ele responde: “O homem não chora pelo simples fato de chorar. O homem... eu não me escondo... eu sou esse, né... eu sou esse?”. No começo, ANTONIO CARLOS parece uma personagem sem importância, mas depois, ao revelar sua experiência de vida, constrói uma *performance melodramática* sutil e curiosa, se definindo com um ser dramático, “meio frouxo”, e que não se esconde. Ao contrário do casal CARLOS e MARIA REGINA, e da viúva ESTHER, sua *performance* é a de um homem sensível, atravessado pelos afetos construídos de maneira voluntária ou involuntariamente, a exemplo do patrão. O corpo de ANTONIO também aparece atravessado pelo tempo, como expressão impossível de um antes e um depois, do passado e do presente, que se tornam indiscerníveis em seus gestos, tanto quando fala da sua vida de criança trabalhadora como da “mãezinha” doente. Apesar do corpo atlético e da peruca, sua vaidade não se expressa tanto quanto a humildade e a timidez. E assim se configura como das mais sensíveis personagens do filme.

Outro modo de *performance* apresentado em *Edifício Máster* é a *provocadora*, das personagens questionadoras ou polêmicas. A espanhola MARIA PIA é a representante mais emblemática desse núcleo. Ela aparece enquadrada em plano médio. É uma senhora já de idade, apesar de o cabelo curto e pintado disfarçar um pouco. Tem olhos azuis claros, usa costeletas grandes, aparenta estar sem maquiagem, e veste uma blusa de cor cáqui. No geral, seu aspecto sério passa a impressão de uma pessoa rígida. Ao lado dela, está o neto FELIPE, um garotinho de olhar esperto, observando ora a avó, ora a câmera. O começo da fala de MARIA PIA é burocrático, pois responde a perguntas gerais. Diz que nasceu numa aldeia perto da província de La Corunã, e começou a trabalhar aos 17/18 anos em um hotel, quando resolveu morar no Brasil. Por aqui, ficou sem serviço apenas onze dias, depois foi trabalhar num apartamento da Avenida Atlântica, em Copacabana, onde está até hoje.

Coutinho pergunta se era empregada doméstica. MARIA PIA fala que ainda é, e se diz honrada com a profissão: “Quem tem vergonha é ignorante, pobre de espírito. A pessoa trabalhando honestamente, todo trabalho é bom”. O diretor quer saber se já visitou a terra natal alguma vez. A resposta é positiva. Com dez anos de Brasil, o patrão pagou a passagem para ela visitar o pai. MARIA PIA relata que viajou novamente no ano anterior ao da filmagem, não só para Espanha, mas para a Europa toda. Questionada como teve condições de bancar a viagem, fica de olhos arregalados e, surpresa, declara: “Ué, a vida toda a gente não guarda uns trocados! Eu sempre fui econômica. Eu não gasto nada que possa... eu já não gasto com medo de faltar”. Em seguida, ressalta que a vida é feita de problemas e que, enfrentá-los, é um ato de coragem: “Os problemas fazem parte da vida e quem não tem problemas e coragem pra resolvê-los é um fracasso! Então, eu, graças a Deus, sempre tive coragem pra resolvê-los e fui sempre em frente. Eu me sinto uma vitoriosa”.

Por alguns segundos, MARIA PIA olha fixo e em silêncio para Coutinho. O diretor então comenta: “A senhora acha que quem tem disposição e vontade de lutar. Esse negócio de pobreza e, tudo, dá pra agüentar?”. A partir daí, tem início o auge de sua *fabulação provocadora*. Ela muda de postura, aumenta o tom da voz, franze a testa e fala de maneira enfática, quase sem controle. Sua expressão e seus gestos são de indignação. Por três vezes, interrompe o diretor para defender a idéia de que não há pobreza no Brasil:

Não existe pobreza! Isso é da cabeça das pessoas. Isso é palhaçada! Que pobreza nada! Ficam falando... que pobreza!... não existe pobreza! Existe pobreza em outros lugares onde tem guerra, onde tem essas misérias que não tem onde plantar. Mas um país como o nosso é a coisa mais rica do mundo. Pra mim, é o primeiro mundo, não é nem a América... rá, rá, rá... pra mim é o Brasil. Nós temos tudo, é só querer trabalhar, rapaz!

Na terceira tentativa de intervenção, Coutinho inicia um comentário: “Quer dizer que os pobres...”, mas, novamente, é interrompido por MARIA PIA. Com expressão de desdém, ela diz: “Isso é besteira! É porque não querem fazer nada. Eu lido com o pobre. Rá, rá, rá, rá. Em 40 anos que eu já estou no Brasil, eu lido com os pobres. Eu sei como eles são. Eles mentem. Você nem sabe como eles fazem”. Logo em seguida, o diretor consegue finalmente fazer uma pergunta em tom provocativo: “Mas são preguiçosos, não?” Aceitando a provocação, MARIA PIA exagera, e diz alguns clichês sobre a preguiça e a

incapacidade do povo brasileiro: “Preguiçosos! Eles não querem trabalhar. Rá, rá, rá, rá... Eles não gostam de trabalhar”. Embora evoque uma dimensão espiritual, a “pobreza de espírito”, suas colocações lembram as teorias racistas do final do século XIX, de sociólogos como Nina Rodrigues, por exemplo, para quem a causa da miséria no Brasil era em função da incapacidade do povo mestiço.

Mais adiante, MARIA PIA se diz contra as pessoas que acham uma desonra ser chamada a atenção, e expõe sua visão pragmática das relações entre patrão e empregado: “É uma troca de serviços. O que nós fazemos? Eu trabalho, você me paga. Você me paga, eu trabalho. Um precisa do outro”. Depois, se defende das acusações de ser patronal: “Às vezes, as pessoas acham que eu sou do lado do patrão. Eu sou do lado da realidade. Porque eu vejo os dois lados e, muitas pessoas, veem um lado só”. No geral, a espanhola MARIA PIA é uma narradora excepcional, no sentido benjaminiano, pela maneira peculiar como expõe suas ideias sobre o Brasil e o brasileiro, a partir da sua experiência pessoal. E, como de todo bom narrador, sua fala é atravessada por um sentido moral explícito: o trabalho dignifica o ser humano. Contradição, lucidez, uma pitada de preconceito com autoritarismo, e muita, muita ironia, são os elementos que compõem a sua *performance provocadora*, colocando em xeque o discurso politicamente correto, ao retomar a temática do brasileiro como um povo preguiçoso.

MARIA PIA toca no nervo exposto do preconceito racial há muito esquecido ou subjugado, e a sua ascendência branca, européia é um ingrediente a mais a engrossar o caldo da discriminação. Além disso, a maneira irônica como fala, às vezes, rindo, às vezes, sendo enfática nas colocações, não deixa de destilar certo exibicionismo de superioridade, inclusive em relação ao próprio Coutinho, tratado, em duas ocasiões, como uma pessoa, no mínimo, desinformada: “Nós temos tudo, é só querer trabalhar, rapaz!”, e “você nem sabe como eles fazem”. Mas a provocação de MARIA PIA é também um momento peculiar para reflexão. Originária de uma outra cultura, ela encerra um outro olhar, talvez mais pragmático e menos emocional, sobre o Brasil.

Quem também avança em direção contrária ao politicamente correto em sua *performance provocadora* é CRISTINA, uma jovem branca, bonita, de classe média. Ela começa falando do pai, um “alemãozão” com todos “os contras” do que isso quer dizer. Não aprovando o fato de ter um neto tão cedo, lhe deu “certa quantia pequena de dinheiro”

para comprar um apartamento. Coutinho quer saber qual a sensação de vir morar num apartamento conjugado, e CRISTINA fala em claustrofobia porque tinha muito medo. Aos 18 anos, e de posse apenas das coisas do seu antigo quarto, ligava para o pai pedindo para dormir em casa, mas ele não deixava: “Eu odiava isso aqui, muito!”, acrescenta. O diretor pergunta como se sente hoje, e a resposta dela é serena: “Hoje é minha casa”. Mesmo assim, faz a sua primeira queixa do local: “O que me incomoda é o barulho. Assim, conviver com a vida das pessoas entrando pelo vão, assim, das janelas, dos basculantes”.

Pelo vão comum da cozinha, CRISTINA diz que sabe quando os vizinhos de baixo estão cozinhando, discutindo ou brigando com os filhos, e manifesta o desejo de “isolar aquilo”. Sua maior preocupação é em relação à educação do filho Lucas: “...eu tento passar pra ele que isso é errado, sabe? Mas é constante, então...” O ponto alto e surpreendente da sua *performance provocadora*, no entanto, ocorre após Coutinho perguntar sobre o bairro de Copacabana. CRISTINA muda a entonação da voz, é enfática e depois irônica, ao imitar a fala de um intelectual: “É aterrorizante! Tem dias que... antropologicamente, eu acho tudo muito interessante, essa miscelânea e tal, mas... é... acho que, na grande maioria, adoraria matar as pessoas que esbarram em mim! Os ambulantes, o caos do trânsito...”.

CRISTINA não se constitui como uma grande narradora, a exemplo de MARIA PIA. Mas a sua *performance provocadora* é interessante não apenas por sua inesperada mudança de atitudes e gestos, quando fala de Copacabana. Mas, porque, no contexto geral da montagem do filme, faz um contraponto, ainda que involuntário¹⁰², com a *performance* anterior de JOSÉ CARLOS, um negro originário de um subúrbio carioca, que reclama da ausência de comunidade na vida do bairro e do prédio¹⁰³. Essas personagens simbolizam duas realidades distintas num mesmo espaço: zona norte e zona sul. O sentido de compartilhamento da vida pessoal, comum em comunidades pobres, incomoda a moça de classe média, que defende a individualidade do isolamento a “conviver com a vida das pessoas entrando pelo vão”. Embora reconheça certo valor antropológico da concentração e diversidade de gente em Copacabana, a *performance provocadora* de CRISTINA é um golpe no discurso politicamente correto da vida comunitária, abrindo, a marretadas, uma fenda para a morada do indivíduo, nem que para isso tenha de matar simbolicamente quem

¹⁰² Cabe mais uma vez salientar o fato de Coutinho alegar que a montagem de *Edifício Máster* obedece em geral à sequência de filmagem.

¹⁰³ A *performance* de JOSÉ CARLOS será analisada mais adiante.

esbarra na sua frente. Este é o melhor momento da atuação dela, quando muda o tom suave da fala e destila certo nível de agressividade, inclusive na expressão facial.

A outra *performance provocadora*, de ROBERTO, não esconde certa irritação e é ampla em seus alvos, atingindo, até mesmo, o diretor. A cena começa com pouca luminosidade. Uma das produtoras do filme pergunta, um tanto surpresa, a alguém: “Ai... Aqui é a casa do senhor Roberto?”. Uma voz de homem responde: “Yes!”. Aliviada, ela diz: “Ah, tá. Ele taí, né?” A câmera a acompanha de costas entrando no apartamento. O cenário é muito diferente dos ambientes já mostrados pelo filme. Vê-se um amontoado de caixas, pastas e papéis numa ante-sala e, ao fundo, um pequeno aparelho de TV fixado na parede, ligado. Por alguns instantes, a câmera fica parada, observando o cenário, como quem pretende revelar algo mais sobre aquelas “ruínas”, enquanto a produtora desaparece na imagem. Um plano de conjunto (PC) mostra um senhor de idade sentado num sofá com aspecto de doente. Coutinho pergunta onde ele trabalha, e a resposta um tanto abusada já oferece a medida da sua irritação:

“Olha, meu filho, eu trabalho de camelô. Eu já fui um homem bem de vida, tive muitas casas... morava em Santa Tereza. Tive muitas profissões na minha vida. Trabalhei muito nesse mundo. Enquanto muita gente ia tomar a sua cervejinha, eu ficava trabalhando. Trabalhei muito, dia e noite, sem parar”.

Em seguida, lamenta por ter tido um derrame cerebral e passado seis meses no hospital, sem poder se mexer. Irritado, talvez com a pergunta inadequada de Coutinho, diz estar com 65 anos, doente, e que nessas condições ninguém vai lhe dar emprego: “Pra dar emprego prum (sic) garoto novo tá difícil! Quanto mais prum (sic) velho cheio de problema. Então, não tem emprego pruma (sic) pessoa igual a mim. Senhor quer me dar um emprego?” Depois da pergunta inesperada, fica parado olhando fixamente em direção ao diretor como quem espera ver uma caça sair da cilada. Desconcertado, Coutinho gagueja um pouco e tenta elaborar uma resposta: “Eu não tenho nem emprego pra dar, mas... Claro que, hoje em dia, uma pessoa com 50 anos...” ROBERTO o interrompe, e diz, olhando pra trás e com uma mão à frente da boca para conter o riso: “O senhor é uma pessoa muito simpática, muito amável... Eu lhe agradeço... É ou não é? Mas é isso... a realidade é a realidade, né, meu amigo?”.

Com seu jeito provocador, ROBERTO não só dá uma dura em Coutinho, como também suspende a autoridade, o poder “intimidador” do diretor no comando das filmagens, tal como faz MARIA PIA. E essa reversão, apresentada como uma fratura exposta na montagem final do filme é um ato, ao mesmo tempo, de humildade e de coragem do cineasta, revelando, reflexivamente, que o ato de filmar um documentário, mesmo tomando-se precauções, e buscando-se um método mais democrático, por ser atravessado pela surpresa do imponderável, não deixa de apresentar certa dose de autoritarismo e inabilidade por parte do realizador¹⁰⁴. Na sequência, ROBERTO fala que é separado da mulher há 30 anos, mas mantém uma boa relação: “Nós somos amigos, quero muito bem a ela, muito bem mesmo, quero todo bem desse mundo a ela. Uma pessoa maravilhosa, só que não deu, não deu”. Depois, de cabeça baixa, surpreende mais uma vez ao falar emocionado da falecida mãe:

Olha, pra lhe ser sincero, senhor vai até rir de mim, eu sou uma pessoa muito emotiva. Eu choro por qualquer coisa, sou muito emotivo... sou da raça italiana, né? Sou muito emotivo... eu sinto muito, muito, muito, muito mesmo a morte da minha mãe. Ela poderia estar um caquinho, mas eu queria ela do meu lado.

ROBERTO é uma personagem muito marcada por certo rancor em relação à vida. Mas, quando narradas por ele, as adversidades que teve de enfrentar ganham contornos peculiares, pois não se coloca exatamente como derrotado. É perturbador, lúcido, provocante e, quase sempre, irônico diante das situações, e acaba por deixar uma lição de vida, ou melhor, de resistência. Dessa forma, põe Coutinho em maus lençóis ao pedir um emprego para depois comentar, ironicamente, a boa intenção do cineasta. A *performance* de ROBERTO é do mesmo tipo da do senhor LEOCÁDIO e CHICO MOISÉS, ambos de *O Fim e o Princípio*. É a fabulação que melhor o define como narrador nato, que dá conselhos, traz ensinamentos, apresenta a “moral da história”. Sua *performance provocadora* é dura, irritada, mas também envolve certa ironia e autocrítica. O pessoal e o social estão imbricados de maneira contundente em ROBERTO. A sua presença por si só é uma provocação, um golpe agudo direcionado não só a Coutinho, que lhe fez uma pergunta inapropriada, mas à sociedade, que lhe fechou as portas por causa da idade avançada e da doença.

¹⁰⁴ O documentário que discute de maneira mais apropriada essas questões é *Santiago* (2007), de João Salles.

A *performance esotérica*, envolvendo um grau de complexidade tanto para realização como para entendimento, é apresentada por um núcleo minoritário, mas bastante expressivo de duas personagens. A mais notória, sem dúvida, é a professora de inglês, DANIELA. A maneira como entra em cena já revela muito da natureza de sua atuação. Um plano médio enquadra a produtora do filme no corredor escuro diante de um apartamento. Ela pergunta para alguém fora de quadro: “Ué, mas você não se lembrava que era esse horário que a gente tinha marcado?” A câmera corrige a imagem e mostra DANIELA abrindo a grade da porta. Ela responde com uma voz infantilizada: “Lembrava sim. Só que eu fui acordada ao seu chamado à porta.” A produtora quer saber se há algum problema de a equipe chegar filmando, a resposta dela é de grande lucidez: “Não. Problema de quem vai assistir porque eu acabei de acordar... Essa é a minha cara”. Em seguida, ouve-se apenas o barulho do trinco da grade sendo aberta. Apesar da imagem em contraluz, é visível o cabelo despenteado e a aparência ainda sonolenta de DANIELA, uma cena rara de *Edifício Máster*, onde as mulheres, em geral, aparecem arrumadas.

No universo das personagens performáticas de Coutinho, DANIELA talvez seja a mais rica e consciente do jogo proposto pelo cineasta. Ao dizer que o problema é do público em vê-la desgrenhada, não só explicita como subverte o artifício da representação social na mídia, amplamente aceita na sociedade. Sua fala é um recado duro para o espectador médio, mais ou menos nos seguintes termos: eu sei que vocês não estão acostumados com esse tipo de imagem, mas “essa é a minha cara”. Essa inaptidão em manter determinados padrões de comportamento socialmente aceitos é uma marca da *performance* de DANIELA e reverbera em diferentes momentos, acompanhada de uma gestualidade intensa e uma modulação de voz peculiar. Quando vai falar do bairro, balança a cabeça, arregala os olhos, faz muxoxo e olha de lado para o diretor, afirmando: “Eu tenho problemas de neurose, sociofobia. E a aglomeração típica do vai-vem de Copacabana faz com que eu chegue em casa muito estressada”. Coutinho pergunta se é por causa da multidão, e com uma voz típica de alguém em estado de letargia, ela responde: “Éééé... Eu não sei se são pessoas demais ou calçadas muito estreitas, ou é uma fusão dos dois elementos”.

Em seguida, DANIELA dá de ombros e gesticula muito com os braços e as mãos, explicando porque é sociofóbica: “Eu sei que pode ser feio... tá, feio. Mas, eu, muitas

vezes, fico contente quando eu subo e desço do elevador, sozinha, não porque eu vou perder tempo parando num andar, mas porque eu sei que eu não vou ter que ver, nem ser vista”. Ao mesmo tempo em que aponta uma possibilidade de escapar da sociedade da vigilância, a explicação dela expõe a fragilidade concreta dessa tentativa, já que o sistema de segurança registra a movimentação dos moradores nas áreas comuns do prédio. O refúgio de DANIELA é o apartamento, mas a presença da equipe de filmagem a obriga a enfrentar a dificuldade de olhar e ser vista, talvez por isso apareça de perfil, olhando para o chão ou para fora de quadro. Coutinho então pergunta: “Por que que (sic) a gente conversa e você não olha pra mim?” Ela toma fôlego, olha rápido para o diretor e responde com impressionante conhecimento de si: “Não porque o que eu esteja dizendo não tenha veracidade, mas porque, eu... não sei se eu tenho autoconfiança pra encará-lo, sem talvez gaguejar ou piscar compulsivamente”. Logo depois, acrescenta:

Eu só forço a barra quando, por exemplo, eu vou pra entrevista de trabalho, ou elas acham que você tá mentindo: “Ah, você não tá me olhando nos olhos, então, você teme, você deve!”. E como eu não tô temendo, nem devendo... Aqui eu não tô devendo, mas eu tô temendo!

Há toda uma série de encenações criadas por DANIELA que passam do olhar para a voz e vice-versa. Ela pisca os olhos quando diz o motivo de não encarar o olhar do cineasta (e da câmera), muda a entonação para interpretar a entrevistadora virtual diante de uma pessoa tímida. Em seguida, enfática, aumenta o tom para dizer que não deve, mas “teme” Coutinho. Os atos de fala de DANIELA criam corpos imaginários múltiplos que não param de se desdobrar em outros, fazendo dela mesma um corpo rarefeito, fluído e plástico, de grande capacidade expressiva, como na cena em que explica o poder terapêutico de uma de suas pinturas. Num movimento raro, a câmera sai de um pequeno quadro pendurado num suporte de TV na parede, para enquadrar DANIELA com o quadro na mão, dizendo: “O simbolismo me toca profundamente, né? Isso aqui, eu anotei o nome... a floresta do meu desespero, que fala de paranóia e desamor”. Há um corte e ela reaparece sentada, em primeiro plano. Na mão direita, está o pequeno quadro de tonalidade cinza, com alguns buracos como se fossem olhos ou bocas. Tem início a explicação da pintura: “A floresta é um lugar tão dúbio. A floresta é você explorar... é arborização... é oxigênio... é aventura... e é enigma. É o que puxa curiosidade, inclusive muito citada nas histórias infantis...”.

O desenho é sombrio, tem cor de chumbo e apresenta sete círculos com tonalidade branca, distribuídos nas laterais e no centro da tela. Apontando para esses círculos, DANIELA passa a explicá-los: “E aqui são os olhares que colocam a selva de pedra como o lugar em que há muita paranóia, há muita invasão, e que, de alguma forma, parece que estamos sempre sendo assistidos”. Em seguida, conclui: “Mas é... esteticamente, é ridículo. Mas eu não ligo porque eu não tenho pretensão e... isso aqui pra mim, no dia, foi balsâmico. Eu resolvi muitas coisas”. De fato, o valor estético do quadro parece questionável, mas os *gestus* e as atitudes do corpo dela, nessa cena em que revive e atualiza situações vividas e imaginadas, é uma imagem ótica e sonora pura do tempo, no sentido deleuzeano. Na prática, instaura devires, modos diferentes de ser.

Assim como as demais personagens da terceira fase de Coutinho, a *performance esotérica* de DANIELA é atravessada pelo social, mas se configura como uma contestação aberta ao *Establishment*, em particular, os dispositivos sociais de controle e vigilância, seja na forma da aglomeração urbana, do compartilhamento de espaços comuns, como o elevador, das câmeras de circuito interno, ou, até mesmo, das entrevistas de trabalho. A misteriosa DANIELA revela, na própria pele, as atitudes de um corpo domesticado – cabeça baixa, ombros arqueados, mãos entrelaçadas, às vezes, abraçando o próprio corpo – e os gestos de uma fabulação libertária. Ao falar do poder terapêutico, curativo, da arte em sua vida evolui para uma *performance xamanística*, muda a entonação da voz, incorpora um jeito *zen* de *ser*, dobra e se desdobra como iniciasse uma sessão catártica para exorcizar alguns problemas da sociedade opressora. Sua frase final é uma espécie de síntese do ritual: “Eu resolvi muitas coisas”.

A outra *performance esotérica* é apresentada por EUGÊNIA, a penúltima personagem do filme. Ela aparenta ter mais de cinquenta anos, e aparece em primeiríssimo plano. Tem cabelos curtos pintados de cor clara, usa batom rosa claro, um pequeno brinco em forma anelar de *pierce* e uns óculos no formato de gata. Coutinho pede: “Eu posso pedir pra você ler os poemas, então?” EUGÊNIA fica parada, em silêncio, por uns instantes. Depois, começa a falar e para: “Natureza...” Tira os óculos do rosto, e complementa: “Natureza morta. 1980”. Em seguida, fecha e abre os olhos, olha para o lado, se concentra e então declama: “Minha carne, ferida aberta e vermelha, melancia arrebetada em fim de

feira... exposta!” Na última palavra do poema, flexiona a voz em tom de síntese, e dá de ombros.

Em seguida, a composição da cena, quase em plano de conjunto, favorece uma visão geral do seu apartamento de poucos móveis e muito espaço de circulação. Ao fundo da sala, há uma mesa pequena e uma bicicleta: um cenário que sugere movimento e liberdade. EUGÊNIA veste uma malha de manga comprida de cor laranja com frisos pretos, nos punhos e na gola, e uma calça de malha colorida. O diretor quer saber se mora só, se já foi casada. Ela diz que vive sozinha, nunca casou no sentido oficial, mas já morou junto e teve “tico-tico no fubá”. Logo depois, Coutinho pergunta sobre trabalho. EUGÊNIA diz não ter mais emprego, no entanto já aprendeu tanto coisa na vida, “sou uma antiguidade”, e vive das coisas que sabe fazer, como ser animadora cultural de festas infantis ou elaborar “mapa numerológico”. A poesia é um jeito pessoal de estar no mundo: “eu falo poesia pelo mundo afora, mas eu não ganho dinheiro”.

Questionada pelo diretor, revela ter publicado dois livros, um bancado por ela mesma e outro lançado por uma editora infantil. O melhor momento da sua atuação é quando declama um segundo poema, ainda mais enigmático do que o primeiro: “Terceiro, segundo, primeiro. Quarto, cama, colchão, gente. Térreo, chão, rua, asfalto... carro!” De novo, flexiona a voz em tom de síntese na última palavra. EUGÊNIA é uma personagem interessante por seu conjunto, pela maneira como diz levar a vida, subvertendo as expectativas sociais acerca do comportamento de uma senhora. Beirando a terceira idade, mantém a juventude no estilo de viver com e pela arte, no jeito alegre e colorido de se vestir e fazer poemas concretos, cujos dois exemplos incluídos no filme têm uma característica comum de interpretação, a palavra síntese, de arremate, muito bem entoada na sua declamação. A *performance* esotérica de EUGÊNIA revela, sobretudo, a possibilidade da desprogramação do previsto e a construção de um outro modo de vida.

Há ainda mais dois modos de *performance* em *Edifício Máster*, que não chegam a formar propriamente um núcleo, pois envolvem apenas uma personagem. A *performance* educativa do contador JOSÉ CARLOS se insere, de maneira muito peculiar, no filme. Ele aparece logo após uma sequência de imagens da equipe de filmagem, sendo bem recebida pelos moradores. Na última delas, Coutinho pergunta a uma senhora se pode entrar filmando, a resposta é um entusiasmado “pode!”. O diretor então agradece, pede licença e

entra. Num raro, e belo, *raccord* de continuidade, a imagem seguinte é a de um *travelling* entrando no apartamento de JOSÉ CARLOS que, gentilmente, diz: “Por favor, fiquem à vontade”.

A câmera o acompanha até uma sala onde está sua esposa de pé, uma senhora negra de cerca de quarenta anos, com cabelo escovado, maquiada e de vestido preto de alça. JOSÉ CARLOS é negro e veste camisa de malha branca, com uma imagem do Cristo Redentor na altura do peito, e uma bermuda marrom. Educado, ele apresenta a mulher: “Essa é a Dalva, a dona da casa, efetivamente”. A esposa, com um sorriso nos lábios, educadamente, faz uma saudação: “Tudo bom?”. O marido continua fazendo as honras e reforça o sentido de bom acolhimento: “Essa aqui é a nossa casa. Por favor, fiquem à vontade”. Em seguida, abre uma cortina, acende a luz e diz: “Isso aqui é uma coisa simples que nós preparamos para recepcioná-los”. JOSÉ CARLOS aponta para a mesa onde há um prato de frios (queijos, presuntos, etc) e repete: “É uma coisa simples que nós preparamos para recepcioná-los, ai, sabe?”.

Em primeiríssimo plano, JOSÉ CARLOS responde a Coutinho que é contador, mas, hoje, está vivendo de *free lancer*. Diz fazer parte das estatísticas do desemprego e, por conta disso, tem de fazer múltiplos serviços, de contador a despachante. O melhor momento da sua *performance* é quando passa a falar da origem suburbana. Na zona norte, as casas eram todas de cerca, e as pessoas se cumprimentavam todos os dias, o que não acontece no prédio, onde as pessoas vivem trancadas. Cita o exemplo do acidente do senhor HENRIQUE, seu vizinho, porque só veio saber da queda dele dois dias depois. Por fim, de pé, ao lado da esposa, JOSÉ CARLOS faz uma revelação: “É incrível o que eu vou dizer pra vocês. O fato de eu tá morando na zona sul há sete anos, algumas pessoas lá me discriminam”. O casal sorri. Coutinho quer saber o motivo da discriminação, e a resposta é ainda mais surpreendente: “Dizem que eu fiquei rico. Olha, ele mora em Copacabana... Cria o estigma”.

Não é só a maneira educada ou o saber receber que definem a *performance educativa* de JOSÉ CARLOS. Ele apresenta toda uma gestualidade, um comportamento, uma maneira de falar, um compromisso e um conteúdo de fala de um corpo cerimonial gentil e cordial. Mas revela também um desejo explícito de personalizar esse corpo como sendo um jeito carioca de ser e receber, estampado metaforicamente na imagem do Cristo

Redentor de braços abertos sobre a Guanabara, em sua camisa. A cordialidade de JOSÉ CARLOS, portanto, é atravessada por uma dimensão social, tem nome e endereço, mas não é do bairro onde mora há sete anos ou do Edifício Máster, ambos sem vida comunitária, vem do subúrbio, da zona norte do Rio de Janeiro. Contraditoriamente, sua fala cordial expõe ainda o reverso da moeda, uma fratura social por demais exposta na cidade, uma divisão de entre o norte “pobre” e o sul “rico” da cidade. E, mesmo sendo negro e sem negar sua origem humilde, JOSÉ CARLOS acaba sendo vítima de discriminação em sua própria comunidade, como quem estivesse literalmente passado para o lado “inimigo”.

A outra *performance* que não chega a compor um núcleo é a da jovem estudante FABIANA, última personagem do filme. A maneira como aparece é, no mínimo, curiosa. Um *travelling* a acompanha de costas em companhia de uma produtora entrando no apartamento, mais uma vez, reforçando o sentido de intimidade. As duas chegam a uma sala desarrumada e, aparentemente, sem móveis. A imagem deixa a impressão de que a moça chegou recentemente, ou está chegando naquele momento ao local. A produtora sai de quadro, e a câmera acompanha FABIANA sentar numa almofada no chão. Coutinho, com parte do corpo dentro do quadro, a cumprimenta estendendo a mão, e dizendo: “Tudo bem?”. Ela responde “Tudo bom”, aperta a mão do diretor e imediatamente pergunta: “O senhor é quem?”.

FABIANA é uma jovem branca bonita, está de cabelos um pouco assanhados e sem maquiagem, uma paisagem feminina despojada de qualquer produção imagética, somente comparável à de DANIELA. Diz que é do interior de Minas Gerais e veio ao Rio de Janeiro fazer pré-vestibular para indumentária ou arquitetura. Sua preferência é por indumentária, mas o avô prefere arquitetura. Coutinho quer saber qual a influência do avô e ela responde convicta: “Meu avô é duas vezes meu pai, né? Ele que me criou”. Em seguida, lembra ter sentido muita falta dele, pois era quem a acordava para ir à escola enquanto a avó cozinhava. Mas com o tempo foi aprendendo a ser autossuficiente, e agora já tem a casa dela, começou a decorar, e não voltaria a morar com os avós. Depois, FABIANA conta uma história típica da incomunicabilidade da vida urbana, ao relatar como soube, por acaso, quem era a garota chamada Tainá, que, desde quando chegou ao prédio, há quatro meses, escutava a sua voz pelo vão comum da cozinha, às vezes, cantando, às vezes, chorando, e

tinha curiosidade de conhecê-la. A descoberta ocorreu no elevador, quando uma senhora desceu e pediu para Tainá pegar as compras e ela, finalmente, conheceu a garota.

O momento mais performático de FABIANA é quando encerra a sua participação comentando sobre a difícil escolha de uma profissão:

“As coisas são engraçadas, porque, quando eu era pequena, assim, as pessoas me perguntavam: o que é que você quer ser quando crescer. Aí, eu sempre tinha uma resposta muito convicta: Ah! Eu quero ser médica, eu quero ser... nem lembro na verdade o que eu falava assim. E hoje, que eu já tô crescendo, assim, é muito difícil responder isso, né? O que vai ser quando crescer? Eu acho que não me imagino... não me imagino, na verdade, nada assim... Não me imagino médica, não me imagino nada, ainda não sei o que eu quero ser”.

FABIANA muda o tom da voz, levanta os ombros e faz pose de orgulhosa, quando lembra de sua convicção infantil, mas, depois, desfalece, faz expressão triste para dizer não ter ideia do que será. Baixa a cabeça, levanta, dá um sorriso largo, mostrando os belos dentes, e com um ar muito gracioso, diz: “Só”. Por insegurança, medo ou desconhecimento, a indecisão parece ser uma característica geral de FABIANA. Talvez por ser ainda muito jovem, tímida e criada sob proteção dos avós, não consiga marcar uma presença significativa como personagem. Por isso mesmo, sua *performance* é *indecisa*, sem saber ao certo por onde caminhar. Mas a sua presença, no filme, suscita umas questões interessantes.

A espontaneidade quase infantil de FABIANA ao se dirigir à Coutinho perguntando “o senhor é quem?”, além de referendar o método de trabalho do cineasta, ou seja, o contato com a personagem somente na hora da filmagem, reforça, ainda mais, o sentido da intimidade na relação entre ambos, numa interlocução espontânea e aberta, onde é possível, inclusive, destruir simbolicamente a hierarquia no *set*, não só questionando como até desconhecendo a figura do diretor. FABIANA também deixa escapar o quanto há de incomunicabilidade e desejo de comunicação no prédio de apartamentos conjugados, ao falar da sua curiosidade em conhecer a garota Tainá. Além disso, ao encerrar sua participação, falando da incerteza em relação ao futuro profissional, acaba por transferir ao próprio filme uma ausência de amarração no encerramento, cuja síntese é a expressão: “só”.

Para muitos críticos, *Edifício Máster* concentra solidão, dramas familiares, frustrações, pequenas vaidades e fantasias compensatórias, entre outras coisas. Mas, do ponto de vista da atuação performática, ou seja, da *performance* como uma forma de estar e

marcar presença no mundo, objeto de interesse desta tese, de um modo geral, é um filme otimista, divertido e musical. Ainda que as questões citadas acima estejam presentes como substância do mundo real, deflagrando a encenação, a *performance* artística acaba por deslocá-las do mundo cotidiano, juntamente com as pessoas, para consubstanciá-las em corpos virtuais, grávidos de devires, alguns mais singulares, outros nem tanto.

4.2 – O FIM E O PRINCÍPIO (2005)

O Fim e o Princípio é um filme de particularidades. Primeiro, marca o retorno de Eduardo Coutinho ao sertão nordestino¹⁰⁵, cenário onde rodou suas primeiras experiências no campo do documentário na década de 1970. Depois, porque apresenta pessoas de uma mesma faixa etária. À exceção de ROSA, produtora local, que empresta sua credibilidade à equipe, e aparece muitas vezes em cena, garantindo uma boa acolhida na comunidade, todos os demais participantes são velhos. Mas *O Fim e o Princípio* é, sobretudo, um filme de narradores natos, na acepção benjaminiana do termo. Em outras palavras, as personagens, em geral são homens e mulheres do campo, trabalham ou trabalharam na agricultura, uma das grandes famílias arcaicas do narrador¹⁰⁶, falam de experiências vividas ou relatadas por terceiros e, acima de tudo, são verdadeiros artesãos da palavra, sabem narrar não apenas com a voz, mas também com os gestos, sobretudo das mãos. E, como todo bom narrador, eles trazem um sentido moral e uma “dimensão utilitária” em suas histórias, oferecem, portanto, conselhos úteis para a vida.

Esteticamente, *O Fim e o Princípio* é um filme mais sofisticado do que *Edifício Máster*. Há um tratamento de luz e de composição de cena até então inéditos na filmografia documental de Coutinho. O uso da lente grande angular propicia uma configuração imagética peculiar, não apenas amplia como propõe um outro espaço para a geografia

¹⁰⁵ Embora uma parte de *Peões* (2002) tenha sido filmada em Várzea Alegre, no interior do Ceará, os personagens desse filme, apesar da origem rural, falam como ex-metalúrgicos, são, portanto, sujeitos de formação urbana.

¹⁰⁶ Para Walter Benjamin (1993), a figura do narrador só é plenamente perceptível na presença de dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras: a do viajante e a dos sedentários, que ganharam a vida sem sair do país e conhecem bem as suas histórias e tradições, cujos representantes arcaicos seriam o marinheiro comerciante e o camponês sedentário, respectivamente.

sertaneja. A aridez da terra seca e o brilho intenso da luz solar sob um céu “azul de brigadeiro” aparecem aqui como um espaço transcendente, mítico, repleto de bons narradores. Se *Edifício Máster* é endógeno, fecha-se pelo interior de corredores e apartamentos estreitos, pouco ou artificialmente iluminados, *O Fim e o Princípio* é um documentário essencialmente exógeno, segue por estradas e caminhos empoeirados, banhados pelo calor da luz natural, inclusive nas locações internas. Aqui também a câmera é mais ativa, raramente mantém-se presa ao tripé como se fosse o olho do diretor, se configura mais como uma personagem a inscrever sua presença pelo movimento.

O documentário, no entanto, tem duas partes distintas, um começo, incerto, claudicante, cuja sensação da impossibilidade é iminente, e de onde não brota quase nada, nenhuma personagem de grande expressividade, e um segundo momento, fértil, de onde florescem grandes fábulas. Como dito anteriormente, *O Fim e o Princípio* é quase uma ruptura total de um método de trabalho. Coutinho abre mão da segurança da pesquisa prévia feita por produtores profissionais e aposta de maneira “suicida” num princípio de incerteza, correndo todos os riscos, inclusive o de não haver filme. De maneira mais radical do que em trabalhos anteriores da terceira fase, o diretor evidencia, logo na abertura, a natureza do seu cinema de busca por personagens, fazendo uso de um dos recursos estilísticos mais marcantes do gênero *road movie*. A primeira cena é um longo *travelling* de vegetação seca, introduzindo o clima áspero do sertão nordestino. Depois de alguns segundos, entra o letreiro de identificação do local: *São João do Peixe, Sertão da Paraíba*. Após a saída do letreiro, tem início a primeira locução de Coutinho:

Vimos à Paraíba pra tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema, e, sobretudo, de personagens.

Juntos, imagem e texto não apenas relatam a incerteza da busca empreendida como exigem a nossa presença de espectadores-interatuantes a compartilhar da angústia do diretor e da equipe. Fica assim evidente que o filme e o seu método se fundem, são a mesma coisa. Como diz o crítico Inácio Araújo (2005), a verdadeira viagem de Coutinho “é em torno de uma câmera. É o próprio ato de filmar que investiga e revela”. Na sequência, a

câmera sai da vegetação e faz PAN para dentro do carro, onde se vê a equipe de costas e a estrada no horizonte. Depois, corta para outro *travelling* numa rua asfaltada, a principal de São José do Peixe. Vê-se agora a cidade, algumas casas, carros, moradores caminhando, a Igreja Matriz, uma ponte. O texto então continua:

Nossa única pesquisa prévia foi de hospedagem. Segundo um guia turístico, em São João do Peixe, havia um bom hotel. Por isso iniciamos a nossa busca nesse município. Na noite anterior ao início das filmagens, a diretora de produção Raquel Zangrandi fez contatos no próprio hotel pra tentar localizar algum agente da Pastoral da Criança. E a gente sabia que, por força do seu trabalho, devia conhecer bem todos os povoados e sítios do município.

Corte para um novo *travelling* em uma pequena estrada de barro. A imagem faz a transição do perímetro urbano para a área rural, onde estão os sítios, novamente em completo alinhamento com o texto narrado, de maneira semelhante às reportagens telejornalísticas. Como visto, tal procedimento é uma marca estilística dos documentários de Coutinho, em particular, da terceira fase. A última locução apresenta a personagem que será uma espécie de co-diretora do filme.

Foi assim que Raquel chegou ao nome de Rosilene Batista, a Rosa, que morava no Sítio Araçás, a 6 Km da cidade. A gente chegou lá sem avisar porque, no sítio, não tinha telefone.

Na sequência, a equipe do filme aparece reunida num terraço com a família de ROSA. Coutinho pede que todos se apresentem e pergunta se sabem o porquê de ele estar ali. ROSA, embora relute no começo, diz: “para fazer uma apresentação no cinema”. O diretor completa dizendo que é um filme tipo documentário, e explica sua procura por ROSA: soube que as agentes da pastoral e da saúde conhecem todo o município e os povoados. Ela afirma conhecer mais ou menos porque não vive em todas as comunidades, mas sabe um pouco de cada uma. Mais adiante, Coutinho pede a ajuda para filmar no sítio, e deixa mais claro o que realmente deseja:

Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida. Você não tem uma vida? Eu quero histórias, como se vive, ou como se vivia no sertão, e as pessoas têm histórias.

Enquanto Coutinho fala, há um corte para ROSA em primeiríssimo plano, observando atentamente a fala dele. Em seguida, ela conversa com a produtora do filme a

respeito de sua avó, que vivenciou uma grande seca, em 1915. Toda a sequência de abertura do filme expõe, de maneira explícita, o “ato de filmar” como o fator gerador de maior importância para o documentário da terceira fase. E a cena da equipe reunida com a família de ROSA, assim como acontece na reunião com ex-metalúrgicos em *Peões*, é o momento em que o diretor esclarece as regras do jogo documental, senão para todos os participantes ao menos para quem irá emprestar ao filme sua reputação junto à comunidade.

Essa primeira parte de *O Fim e o Princípio* dura aproximadamente 10 minutos, e já revela um trabalho de montagem mais convencional e linear do que em obras anteriores, com as passagens bem articuladas entre uma e outra personagem por *raccord* de continuidade, talvez pela riqueza imagética e de vida do sertão. No entanto, nenhuma das três personagens apresentadas chega a se constituir propriamente como um bom narrador. O último, JOSÉ, presidente da associação de moradores do local, personifica um tipo de personagem que Coutinho não mais aceita em seus documentários, pois faz um discurso, só fala dos problemas cotidianos enfrentados pela comunidade. Nesse momento, mais uma locução aponta o redirecionamento do filme:

Dois dias de filmagens em Riachão dos Bodes e comunidades semelhantes, nos convenceram a interromper a busca de outros lugares. Na verdade, a gente sentiu que a relação de Rosa com os outros moradores não ia muito além das questões de trabalho, não criava realmente intimidade. Daí decidimos nos concentrar em Araçás, a comunidade onde a família de Rosa vive há mais de um século.

A bela imagem de transição para a segunda parte do filme é também reflexiva, portanto mais um documento do processo fílmico. Atendendo a um pedido de Coutinho, ROSA desenha o mapa do Sítio Araçás em uma folha de cartolina branca, situando a casa e dizendo um breve perfil de cada morador. A cena é quase uma prestação de contas do levantamento de personagens feito por ela no período em que o diretor interrompeu as filmagens¹⁰⁷. A partir daí, ROSA assume, com mais propriedade, a função de produtora e, em certas ocasiões, chega mesmo a codirigir algumas cenas, para a alegria e o alívio do espectador, que partilhava a tensão de não haver filme e, principalmente do diretor, cuja felicidade é visível quando aparece em quadro olhando e sorrindo para ela com admiração.

¹⁰⁷ Como dito anteriormente, Coutinho adoeceu durante as filmagens e teve de se ausentar por dois meses. Ao retornar, por indicação de Rosa, filma as personagens que estão no filme.

Mas é, sobretudo, o caráter performático das personagens da segunda parte de *O Fim e o Princípio* que interessa ressaltar aqui. O modo como mulheres e homens sertanejos de idade avançada desenham e marcam uma presença no mundo ao aparecerem no documentário de Coutinho. Cabe ressaltar que, ao contrário de *Edifício Máster*, onde poucos conseguem narrar, de maneira peculiar, histórias da vida e, muito menos, fornecem conselhos, há um elemento comum a cada personagem de *O Fim e o Princípio*: são todos narradores natos e trazem, inevitavelmente, em suas falas, uma verdade moral, são, portanto, educativos, se constituem como exemplos de vida. E, a partir das características dominantes de atuação deles, como tem sido trabalhado na tese, é possível identificar, ao menos, cinco modos de *performances*: a *educativa* propriamente dita, predomina, envolvendo sete pessoas; em segundo, aparecem as *performances divertidas*, e as *exibicionistas*, apresentadas por um núcleo de três personagens, cada; enquanto as *performances provocadora e esotérica* são realizadas por duas pessoas.

Ainda em oposição a *Edifício Máster*, a maioria das personagens de *O Fim e o Princípio* aparece duas vezes, sendo a segunda um momento de despedida, onde o diretor promete retornar no ano seguinte para mostrar o filme pronto. Tal procedimento reflexivo, presente também em *Cabra Marcado para Morrer* – cuja cena final é Elizabeth Teixeira recompondo seu discurso de militante enquanto a equipe, dentro do automóvel, está pronta para partir –, reafirma a relação de intimidade, a empatia estabelecida entre diretor e personagem no *set*, um aspecto essencial para o documentário feito por Coutinho, em particular, na terceira fase. No caso de *O Fim e o Princípio*, essa relação amistosa é generalizada e chega a revelar manifestações espontâneas da construção de laços afetivos¹⁰⁸, mesmo improváveis de serem concretizados na vida real¹⁰⁹.

A cena de despedida de ASSIS é a mais emocionante. Alguém da equipe esqueceu uma bolsa em sua casa, e ele corre para entregá-la quando o carro da produção já estava saindo. Coutinho agradece: “muito obrigado”. ASSIS responde: “Igualmente”. O diretor comenta: “Podia ficar que tava em boas mãos”. A frase simples sela a relação de confiança

¹⁰⁸ É curioso perceber que essa manifestação de afeto é realizada por pessoas do campo, onde certos valores morais e sociais, como o receber bem ainda prevalece. Por outro lado, em *Edifício Máster*, a gentileza está presente de maneira muito forte na cena em que José Carlos, negro de origem humilde, oferece uma recepção à equipe.

¹⁰⁹ Coutinho afirma que, à exceção de Elizabeth Teixeira, com quem manteve contato mais prolongado, após a projeção do filme, não encontra mais com as personagens.

mútua e cala fundo na personagem que, imediatamente, relata um caso para comprovar a honestidade dele: “Aqui já me deixaram foi dinheiro de comprar propriedade. Com três dias, o cabra veio e achou o dinheiro.” Coutinho reforça ainda mais a sua confiança no sertanejo, comentando: “Eu sei”. ASSIS abre os braços e diz, emocionado: “Desejo felicidade pra vocês, grande! Deixa saudades na gente... saudade... saudade”. O diretor responde: “Nós também”, e reafirma o compromisso assumido para retornar ao local com o filme pronto: “Daqui um ano, hein?” A resposta vem em forma de convite como quem também reafirma o compromisso da amizade: “Se Jesus quiser! Venha pegar um almoço aqui em casa, na barraca do véio”.

ASSIS abre o núcleo das personagens que realizam *performances educativas*. A maneira como a equipe chega filmando, no início, causa-lhe espanto. ROSA entra primeiro na casa e pede a bênção. Em seguida, aparece Coutinho e, mesmo surpreendido, o dono da casa o convida para entrar. Há um corte, e a cena seguinte, um plano de conjunto, mostra uma mulher no fundo da sala com uma criança de colo. ASSIS entra em quadro com uma cadeira nas costas e a coloca no chão. Pede para a esposa providenciar outras cadeiras, pega a criança no braço, e convida a equipe a sentar, dizendo: “Sente menino. Pra cá, rapaz. Pobreza não pega em vocês, não”. O clima parece agora de descontração. Há outro corte, e ASSIS, em primeiro plano, levanta o braço, gesticula e pede a alguém fora de quadro para fazer café: “Menino, lá vocês façam um café pra esse povo. Tem café e açúcar, não fique espiando pra mim, não”.

Em seguida, sorridente, continua: “Se eu chegar num canto, eu quero saber se tem o que comer ou um café pra gente beber”. Uma voz de mulher responde: “Já vai passar, já, o café!”. Ele reage com satisfação: “Já? Ôpa!” Em seguida, Coutinho agradece: “muito obrigado”. A maneira cordial como ASSIS recebe a equipe, oferecendo café, é a medida da sua *performance educativa*, marcada por gentileza, generosidade e sabedoria popular. Aos 80 anos, tem uma longa história de vida para narrar, lúcido e atravessado por uma moral cristã arcaica, declara: “a nossa vida é um parafuso, só quem destroe (sic) é Jesus, no dia que chegar a hora, né?”. Deslocada do contexto hedonista contemporâneo, a frase remonta a um tempo mítico, onde o teocentrismo era hegemônico, e a vida pós-morte justificava as privações, os prazeres da vida mundana. Mais adiante, acrescenta que foi criado sem pai e mãe, sofreu muito, mas nunca apanhou, nem precisou dar em ninguém. Quando era solteiro

gostava muito de beber e se divertir, mas depois de casado parou: “cachaça não dá resultado bom, não”.

Como todo bom narrador, ASSIS tem uma maneira peculiar de expressão com palavras e gestos bem articulados. Ao ser indagado sobre quanto tempo tinha de casado, vira-se para trás e pergunta para a esposa fora de quadro: “que ano foi, menina, que eu me casei?”. Depois, Coutinho quer saber se “sofria muito na seca”, e ele joga a cabeça para trás e repete, enfaticamente: “Mas homi (sic)! Mas homi (sic)!” e explica como sarou um dedo quebrado durante o trabalho numa Frente de Emergência¹¹⁰:

Tava dizendo ao senhor que eu quebrei esse dedo, ói! Tá vendo? O animal caía com a caiga (sic), eu tinha que levantar o saco e não me lembro que tinha quebrado. Era pra ganhar o pão, pra dá de comer aos meus filhos. Quando eu vim reparar, já tinha sarado, já tinha emendado os ossos.

Quando fala sobre ricos e pobres, ASSIS reafirma, com excepcional originalidade, a moral cristã e humanista da sua *performance educativa*:

... eu não dou valor à riqueza, que eu tenho um sobrinho meu aqui perto que é rico. Pra mim é um esmoleu. Dou valor a um pobre como eu, que ele não olha pra mim. Porque o recurso é dele lá e da família dele, não é meu. Agora, o pobre eu vou buscar ele lá na terra quente inté (sic) agora, pra botar aqui dentro de casa e dá água e comida pra nós comer (sic).

ASSIS se constrói para a câmera como uma personagem generosa, de gestos simples, comedidos, um narrador com valores morais bem marcados: não bater em ninguém, não beber depois do casamento, trabalhar duro para sustentar os filhos, ser honesto, etc. Valoriza a simplicidade de gente pobre como ele, e recebe bem as pessoas porque também gosta de ser bem recebido. A sua despedida é muito reveladora do sentimento de comunidade dos moradores de Araçá e, sobretudo, da empatia estabelecida pela equipe com as personagens. Sensível e cordato, ASSIS talvez expresse, em palavras e gestos, a gratidão de todos pela escuta atenta e o interesse sincero do cineasta. A cena onde revela que a equipe “deixa saudade na gente”, desejando “felicidade grande” é repleta de simbolismo, uma composição poética de tempo e sentimento. No conteúdo e na forma, uma imagem possível de passado, presente e futuro, cravada no cenário mítico e árido do

¹¹⁰ A Frente de Emergência foi um programa assistencial desenvolvido pelo Governo Federal durante a ditadura militar, nos períodos mais críticos de seca na região nordeste do Brasil. Os trabalhadores se cadastravam e passavam a receber uma ajuda financeira mensal em troca de serviços como a limpeza das estradas rodoviárias federais, construção de açudes, poços, etc.

sertão paraibano, aguçada pelo afastamento da câmera em *travelling*. A moral cristã que atravessa toda a sua *performance educativa* se cristaliza na evocação final de Jesus, como o senhor que irá permitir o retorno da equipe no próximo ano: “Se Jesus quiser”.

Quem também realiza uma *performance educativa*, marcada pela gratidão, é ZÉ DE SOUZA, personagem singular no universo coutiniano, porque é surdo e fala pouco. A maneira como entra em cena já aponta a dificuldade de comunicação e cria uma expectativa em torno da sua participação. A câmera se aproxima de uma árvore de copa frondosa. Ouve-se o som direto de passos e ruídos de crianças. Embaixo da sombra da árvore, estão um senhor e duas crianças. Quando a imagem estabiliza, Coutinho, quase gritando, diz: “Bom dia!”. ROSA intervém, estende a mão para cumprimentá-lo, faz gesto positivo com polegar e o saúda: “E aí, tudo bem?”. ZÉ DE SOUZA repete o gesto positivo e responde com voz mansa: “Deus te abençoe. Tudo bom”. ROSA está de pé com bolsa a tiracolo e um caderninho na mão.

Coutinho, talvez por não conhecer o grau da surdez do entrevistado, pergunta: “O senhor não ouve bem? E ela trouxe umas coisas...”. Quando ROSA tenta traduzir em gestos as palavras do diretor, ZÉ DE SOUZA, visivelmente incomodado, acena negativamente com as mãos, dizendo: “Ouvindo não tô não, ouvindo nada, não”. A câmera fecha e o enquadra em primeiro plano. Depois de uns instantes de silêncio, aparece em quadro a mão de Rosa entregando um caderninho ao personagem. Ele pega o caderno, vira-se de lado, e lê, quase soletrando: “Estamos fazendo um filme”. A partir daí, o diálogo é finalmente estabelecido e surge mais uma grande lição de vida. Há um corte, e a cena seguinte da imagem de ZÉ DE SOUZA, em primeiro plano, feita com a câmera baixa e o uso de lente grande angular, compõe um belo cenário, tendo ao fundo um contraste entre os galhos verdes da árvore e um céu “azul de brigadeiro” com poucas nuvens. Ele continua a ler as perguntas e depois responde fazendo muitos gestos com a cabeça e as mãos:

Como ficou surdo? Como se sente assim? Homi (sic) é o jeito, o cabra não ouvir... (sic) mas, graças a Deus, minha vista tá ruim, mas eu ainda leio uma besterinha (passa o dedo na caderneta que Rosa lhe deu). Tô sabendo das coisas, né? Fico tão satisfeito (leva a mão ao peito na altura do coração) quando um camarada vem escrever pra mim, que eu sei de uma coisa, que falando, pode dizer aí que eu não estou ouvindo.

ZÉ DE SOUZA segue até o final da sua *performance* de quase quatro minutos lendo e respondendo as perguntas escritas por ROSA. Fala emocionado e agradece a Deus pelo bom casamento que teve: “Hoje, choro, porque tá completando dois anos que a minha (esposa) faleceu”. Depois, comenta a respeito do seu cotidiano solitário, mesmo ali embaixo da árvore onde fica toda a tarde, e lamenta não enxergar bem porque muita gente “passa e eu não sei quem é”. Há um corte, e uma cena de detalhe mostra as mãos de ROSA escrevendo a seguinte pergunta: “quer dizer mais alguma coisa?” A câmera abre, mostra o rosto dela e, no momento da entrega do caderninho, faz um novo movimento, até enquadrar ZÉ DE SOUZA, lendo, e depois respondendo: “Quer dizer mais alguma coisa? Não... sei de poucas também. E mesmo... o cabra que diz tudo que sabe fica besta, não fica? Quer dizer que foi boa a palestra pra mim, né?”.

ZÉ DE SOUZA é uma das poucas personagens desse filme que não reaparece na despedida final, mas sua breve participação é suficiente para marcar uma presença peculiar. Mesmo diante das limitações impostas tanto pela paralisia como pela surdez e a visão curta, mantém o desejo e não se esquia de dialogar com o mundo, sente-se grato quando alguém se dispõe a dar-lhe atenção. Mas também ensina, com uma nítida moral cristã, que uma pessoa não deve dizer tudo o que sabe para não dar margem à vaidade e à arrogância: “o cabra que diz tudo que sabe fica besta, não fica?”. Com sua simplicidade e sabedoria popular, ZÉ DE SOUZA é um professor da vida. E é bastante simbólico que apareça ao ar livre, sob a sombra de uma árvore frondosa, ambiente o qual o educador Paulo Freire considerava adequado para ensinar e aprender.

De outra natureza é a *performance educativa* de VERMELHA. Ela aparece em primeiríssimo plano, quase de perfil. Seu rosto muito enrugado é uma paisagem do tempo. Aos poucos, a câmera abre a lente *zoon* e a enquadra em plano médio sentada numa rede. A composição da cena é sofisticada. Ao fundo, a réstia de luz natural e a fumaça azulada desenham um cenário poético, etéreo, como se fosse uma imagem de sonho, um dos mais belos e sofisticados planos do filme. Coutinho comenta que esteve com um parente dela, a TIA DÔRA, uma senhora de valores rígidos¹¹¹. A resposta vem em forma de surpresa e admiração: “Madrinha Dôra! Tia minha, irmã de mamãe. É tia minha, irmã de mamãe”. O diretor quer saber: “A senhora se dá com ela?”. VERMELHA é ainda mais enfática: “Ave

¹¹¹ A *performance* da TIA DÔRA é analisada mais adiante.

Maria! É a tia que eu tenho. Ave Maria! É tia e comadre”. A repetição da frase não é somente um jeito próprio de falar. A redundância funciona também como uma forma de enfatizar o afeto. A importância e o respeito pela família, aliás, é um valor caro aos nordestinos, sobretudo, do campo.

Logo em seguida, VERMELHA, esfregando o rosto o tempo inteiro com as mãos, fala com orgulho e saudade do tempo em que trabalhava como agricultora:

Eu fui criada na roça trabalhando. Só nunca fiz foi brocar, nem roçar... Mas catava feijão, catava algodão, limpava... Ave Maria! Achava tão bom... Acendia o cachimbo, enchia o cachimbo de fumo e ia trabalhar na enxada. Ave Maria! A vida era outra...

Na memória do presente de VERMELHA, a felicidade, ou mesmo o sentido da vida, está associado à plenitude do vigor físico, à juventude, ainda que, naquele período, isso tenha tido outro sentido, possivelmente de sacrifício, dor, pois a realidade social no campo brasileiro é dura para os trabalhadores, forçados a trabalhar por horas a fio sob um sol escaldante, em troca de uma baixa remuneração. Mas, em sua *performance*, basicamente oral, há um discurso moral e valorativo do trabalho como fator que dignifica o ser humano. E como todas as personagens de *O Fim e o Princípio*, VERMELHA é atravessada também por uma moral cristã, em que as preocupações com a família estão acima de qualquer coisa. Quando ROSA pergunta se não quer ver os filhos casados, ela responde “não”, e afirma: “Quero que, enquanto eu tiver viva, eles fiquem mais eu aqui (sic)”. ROSA insiste: “Se viesse uma moça morar mais a senhora, ajudar a senhora a arrumar a casa, a senhora não queria?” A resposta direta, encerra a conversa: “Minha fia, dizer dos antigos: mais vale só do que mal acompanhado... (sic)”.

NENÉN GRANDE, assim como VERMELHA, também ganhou a vida trabalhando na roça: “Plantava, limpava, catava algodão... Eu fazia todo o serviço. Eu era o mesmo que um homem”. A expressão do rosto é severa, uma marca áspera do tempo e da vida dura no roçado. Quando o diretor pergunta se trabalhou até ficar moça, responde enfática, e com uma linguagem peculiar: “Mocinha, meninota, moçota! E fiquei véia. Aí, quando vim deixar de fazer as coisas, já tava com mais de 80 e tantos...”. Sua *performance educativa* é marcada por um senso religioso arcaico e uma conduta moral rígida, ancorada no Velho Testamento. NENÉN GRANDE dá a entender que é virgem, não casou porque “nunca quis saber de homi (sic)”. Mas é quando começa a falar sobre episódios bíblicos, em diálogo

aberto com o imaginário mítico da comunidade, que sua veia de narradora floresce ainda mais.

Diz que, segundo o povo, a criança morta sem o batismo, o anjo pagão, “todo dia pede que o mundo se acabe”. Em seguida, ao responder a pergunta de Coutinho sobre quem é “exatamente” o anjo Serafim, fala que são “esses meninos que nasce e não come nada do mundo”. O diretor quer saber mais sobre o assunto: “Eu não lembro se foi dona MARIA BORGES ou dona MARIQUINHA que falou que, quando o pagão é enterrado no Cruzeiro, às vezes, ouve o choro deles. É verdade, isso?”. Séria, NENÉN GRANDE, mais uma vez recorre à sabedoria popular para dar a sua resposta: “O povo diz que é. Uns diz (sic) que chora com sete dias, ou com sete meses, ou com sete anos. Diz que chora pra pessoa ir batizar. Conta o povo, eu não, que eu nunca vi...”. Sua *performance* encerra com uma profecia apocalíptica: “Quando o mundo se acabou na outra Era, se acabou com água... São Noé trabalhou cem anos na baiquinha (sic) pra quando o mundo se acabar...” E em seguida, acrescenta: “Nessa Era que nós tamos (sic)... Esse mundo se acaba com fogo. Acho que não fica mais ninguém”.

Mais adiante, no entanto, ao dialogar novamente com o imaginário religioso da comunidade, NENÉN GRANDE entra em contradição com a opinião pessoal e fala em salvação coletiva: “O povo diz: feliz quem crer que o mundo vai se acabar”. Coutinho pergunta: “Todos se salvam?” Ela responde: “Se salva todo mundo, não fica ninguém perdido, não”. É interessante a maneira como relaciona sua experiência de vida particular a da comunidade, às vezes, até confrontando, às vezes se rendendo ao “outro”. As afirmações religiosas estão sempre ancoradas na sabedoria popular (“o povo que diz”), demarcando as diferenças entre o “eu” e o “outro”, mas, ao mesmo tempo, lembrando que o “eu” é também composto de muitos “outros”. NENÉN GRANDE é uma narradora típica, de moral religiosa arcaica como a maioria das personagens desse filme. Sua *performance educativa* traz a experiência de muitas vidas, é um relato atravessado pelo tempo de muitas gerações. E, ainda que não desperte hoje uma identificação, sobretudo, para as camadas urbanas da população, cativa a audiência pela grandeza mítica que carrega.

Outro modo de *performance educativa* em *O Fim e o Princípio*, é o apresentado por LICE. Formada em Letras e Direito, é, por formação e conduta, muito diferente das demais personagens do filme. Seu lugar de fala é outro, possui um português correto e sem sotaque.

E, apesar da expressão simpática, e dos risos comedidos, é pouco performática, suas respostas são quase monossilábicas em cima do que Coutinho pergunta, não foge do script, ou seja, não se constrói como narradora, um sentimento expresso por ela mesma. Quando aparece falando com ROSA, o diretor pergunta se podem conversar e LICE o questiona: “Dizer o quê?” Desconhecendo a particularidade da personagem, Coutinho fala para abordar “como é que foi a infância, a lavoura... essas coisas”. Percebendo a inadequação dos temas, ROSA sugere outros dois: “o trabalho, a vivência com a família” e, naturalmente, acerta.

LICE fala sorrindo da casa onde mora, “mais antiga que o descobrimento do Brasil”. A família era de cinco irmãos, dois morreram, e apenas três, solteiros, vivem no local. Quando jovem, foi noiva, mas “não deu certo”. Fala que sente saudade dos pais e sempre morou com o irmão ZEQUINHA e a irmã LICA. A família é de políticos, o pai foi vereador, um tio foi prefeito, e um irmão vice-prefeito. Já montou escritório e trabalhou como advogada na cidade. Questionada por Coutinho, diz que borda, costura, faz crochê, pinta “fazenda”, mas não para ganhar dinheiro e, a pedido, mostra alguns dos seus trabalhos. Mais adiante, LICE faz intervenções pontuais para esclarecer algumas questões durante a conversa de ROSA e Coutinho com a sua irmã, LICA. O cuidar da família é a verdade moral da *performance educativa* de LICE, pessoa letrada, comedida, uma cidadã urbana, com origem nas camadas médias da população, sem ter, portanto, um perfil adequado para ser narradora.

O casal RITA e ZEQUINHA fecha o núcleo das *performances educativas* com uma lição de vida a dois. Ela aparece primeiro, sozinha. Coutinho pergunta como foi a infância. RITA diz que, desde os cinco anos, trabalhava na roça, hoje não aguenta mais porque está velha e com a vista curta, mas achava bom e, assim como VERMELHA, sente saudade do trabalho. Quando chove, pergunta a Deus porque não é jovem para trabalhar no roçado. Depois, ela fala que casou com um “rapazinho” mais novo: “Eu com 26 e ele com 18”. Dá graças a Deus pelo seu casamento, olha para cima, junta as duas mãos em posição de oração e as eleva para o alto. Mostra-se orgulhosa por nunca ter brigado com o marido Zequinha. “Mas, antes eu quero morrer do que passar meio dia de intriga com ele”, diz, sugerindo harmonia entre o casal.

Coutinho questiona se eles nunca brigaram e quer saber quantos anos têm de casados. Ela responde que são 40 anos de vida comum, e afirma não haver necessidade de brigar. Há um corte, e RITA reaparece em plano de conjunto. Vê-se que está sentada numa cadeira de nylon verde, provavelmente na sala, tendo como fundo a cozinha da casa com geladeira, mesa e armário. Ela observa a saudação de Coutinho e ROSA ao marido ZEQUINHA. A cena é semelhante à encontrada em *Peões*, na qual a esposa do ex-metalúrgico ZÉ DO CHAPÉU, uma testemunha de Jeová que alega não poder aparecer no filme, conversa fora de quadro com Coutinho, enquanto o marido fica paralisado em frente da câmera. RITA também fica silenciosa por alguns segundos e com uma expressão de dúvida. Quando faz menção de se levantar da cadeira, há um novo corte.

Mal se acomoda na cadeira, em primeiro plano, ZEQUINHA é questionado por Coutinho sobre a receita da boa convivência: “E o casamento deu certo, o que é que é isso?”. A resposta dele não tem nada a ver com a pergunta. Fala que a mulher vai completar 70 anos em outubro, mas não sabe a data, e ele, 63. O diretor insiste: “E tudo deu certo, no casamento?” De olhos arregalados, espantado por não entender mais uma vez o jeito de Coutinho falar, ZEQUINHA olha em direção à esposa fora de quadro. RITA ordena: “Fala homi (sic)!”. Ele vira-se para a câmera e questiona: “Como é?” Coutinho repete a pergunta. Antes da resposta, ouve-se um comentário fora de quadro da esposa: “Ele é mouco! Ele não deve saber não...” O marido admite ser “meio mouco”, mas, enfim, responde: o casamento deu certo porque sempre achou que RITA combinava com ele, e a diferença de idade não era problema. Em seguida, conta, com orgulho, que comprou o terreno onde mora ao pai de ROSA, mas nunca passou a escritura para o seu nome: “É só na palavra”. Homem de gestos simples e fala mansa, ZEQUINHA expressa a honestidade como um valor moral de toda uma longa tradição oral, em que não precisava de lei, de contrato, a palavra era tudo. Personifica, portanto, a memória de um tempo em extinção.

Mas a relação de ZEQUINHA e RITA não é feita só de harmonias. Ambos aparecem enquadrados em plano médio, e são questionados por Coutinho sobre a morte: “Me digam uma coisa: vocês tão moços ainda, mas hoje vocês pensam em negócio de velhice, morrer, ou não, nem pensam nisso?”. O casal diverge de opinião. Enquanto RITA declara, resignada, não pensar por ser algo inevitável, ZEQUINHA lança um olhar enviesado para a esposa, dizendo que pensa. Com uma expressão oscilando entre desdém e

recriminação, ela o questiona em voz alta: “No que, menino?”. O marido não altera a voz, responde com tranquilidade, mas expressa temor com o tema: “Em morrer, penso.” A mulher questiona: “E dá jeito?”. Ele responde: “Não, não dá jeito, não”. Ela se vira para Coutinho e diz: “O que eu digo é isso: será feito a hora que Deus quiser”. ZEQUINHA concorda, mas insiste em registrar a sua opinião: “É. Eu sei que é na hora que Deus quiser, mas eu penso em morrer”. A esposa rebate: “Se for pensar, fica pior”. O marido discorda e encerra a conversa afirmando: “Tudo no mundo a gente tem que pensar, a gente tem que pensar um pouco”.

Mais do que uma divergência, o diálogo acima expõe duas personalidades distintas. RITA é mais afirmativa, e não esconde certo autoritarismo no jeito de se expressar. Por outro lado, ZEQUINHA é um homem calmo, não se irrita, mas contesta e fala com tranquilidade as suas opiniões. Tal comportamento, talvez, explique a longevidade da relação do casal. Em todo caso, a *performance educativa* deles se configura como um exemplo de boa convivência, de um casamento tolerante, onde as divergências são assumidas e apresentadas sem provocar brigas, diferente, por exemplo, das personagens CARLOS e MARIA REGINA, em *Edifício Máster*. No relacionamento de ZEQUINHA e RITA, prevalece a moral cristã do casamento como uma aliança eterna, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, presente, de certa maneira, na fala dela, quando diz que prefere morrer a passar meio dia de intriga com o marido.

O núcleo das *performances divertidas* é aberto pela “rezadeira” MARIQUINHA. Ela é a primeira personagem da segunda parte do filme. A sua entrada em cena é marcada por uma reafirmação do “contrato” fílmico, apresentado agora por ROSA, no exercício pleno da função de produtora, fazendo a ponte entre a equipe de produção e a comunidade. Mas o aparecimento de MARIQUINHA é também uma estratégia de revelação e atualização do momento da filmagem (a força expressiva do “ao vivo” da *performance*), e um exemplo prático do processo de transformação de uma pessoa comum em *performer*. Um plano geral enquadra a casa dela de frente, onde está um cachorro abanando o rabo, anunciando a chegada de alguém conhecido. ROSA entra em quadro e para diante da porta de duas partes. A câmera inicia um *travelling* e a acompanha de costas. Após alguns instantes, ela abre a parte de baixo da porta, entra, coloca um caderno sobre a mesa, caminha para dentro da casa, bate palma, chama por “Mariquinha”, e vai até a cozinha.

ROSA então pergunta: “como é que tá?”. A câmera corrige e, finalmente, é possível ver MARIQUINHA, vestida de camisola e com uma aparência abatida.

ROSA pede a bênção, depois pergunta: “A senhora tá doente?”. MARIQUINHA responde: “Tô”. A câmera se aproxima enquadrando as duas em plano médio. “Eu queria conversar com a senhora um pouquinho. A senhora pode conversar?” A resposta reafirma o grande prestígio de ROSA junto à comunidade: “Posso. Ave Maria! Posso demais!”. MARIQUINHA caminha de frente para a câmera, olha para cima e fecha os olhos, ofuscada com a luz artificial. Fora de quadro, Coutinho pergunta: “A senhora tá bem?”. Ela estende a mão para o diretor e fala seco: “Como vai?”. O diretor se inclina como quem faz movimento para abraçá-la, mas não é correspondido, e repete: “A senhora tá boa?”. Nenhum dos dois responde ao outro. ROSA, então, começa a apresentar a equipe, sob o olhar atento e admirado de Coutinho:

Olha Mariquinha, esse aqui é seu Coutinho, o nome dele é seu Eduardo Coutinho. Esse pessoal que trabalha com ele é o Jacques, o Bruno, e tem umas meninas ali, uns rapazes que também trabalham com ele. Ele trabalha com cinema. E daí, eles vieram fazer um filme aqui no Araçás, conhecendo um pouco da história do povo do sertão. E a gente veio na casa da senhora porque a senhora é uma figura importante na comunidade.

Irônica, MARIQUINHA comenta: “É mesmo! Uma obra dessas.... uma velha caduca como eu”. Já aqui deixa clara a natureza da sua *performance*, pautada por um humor ambivalente, de crítica e autocrítica, muito comum ao riso popular, que não se exclui do mundo contraditório em que vive, como observa Mikhail Bakhtin (1987). Em seguida, a senhora vai até a sala da casa, mostra a ROSA onde senta e reafirma que está doente. A produtora local organiza um cenário para a filmagem juntando as cadeiras em torno da entrevistada. Há um corte, MARIQUINHA reaparece em primeiro plano de lenço na cabeça, com outra aparência e disposição, e se apresenta de maneira vigorosa: “Meu nome é Maria Ambrosina Dantas, mas o povo chama eu (sic) Mariquinha”. É interessante observar como esses dois momentos da personagem revelam uma distinção de postura entre *pessoa* e *performer*. ROSA chega com a câmera ligada e encontra uma senhora de aparência cansada, “doente”. Depois, no momento da filmagem com Coutinho, ou seja, quando começa a *performance* propriamente dita para o filme, essa mesma pessoa fala com vigor, fazendo gestos e posturas divertidas.

O diretor quer saber como gosta mais de ser chamada, se pelo nome verdadeiro ou pelo apelido. A resposta é uma direta: “Deus agradece é Maria. Apelido não vale nada”. Em seguida, acrescenta: “Se rezar numa pessoa pelo apelido, não serviu aquela reza”. Coutinho pergunta se ela “reza de tudo”. MARIQUINHA enumera, num linguajar próprio, as diferentes utilidades da sua reza: “Peito aberto, dor de cabeça, dor de dente, oiado (sic), quebranto, ventre caído, triação (sic), mal vermelho, tomar sangue de palavra...”. Como boa narradora, faz muitos gestos com as mãos para explicar uma das rezas: “Espinhela caída é o cabra rezar aqui (coloca as mãos nos ombros), com uma trouxa de cinza, né? E alevantar os braços aqui (levanta os dois braços) três vezes. E puxar aqui nas ureia (puxa as orelhas)”. Depois, MARIQUINHA ajeita o lenço na cabeça, faz careta, bate uma mão na outra e abre os braços, dando a entender que espera a próxima pergunta.

Coutinho quer saber quais são as palavras ditas na reza. Ela se nega a revelar, dizendo: “Ninguém ensina, não, que não serve”. Depois, o diretor questiona se ganha dinheiro. A resposta vem em forma de questionamento: “Nunca recebi nada, que reza não se vende. Vende?”. O cineasta não responde. MARIQUINHA recua o corpo, cruza os braços e fica em silêncio por alguns segundos, talvez esperando a resposta à sua indagação. Corte. ROSA pergunta se ela “gostava de tomar umas quentinhas”. MARIQUINHA responde que ainda toma e só vai deixar de beber quando quiser¹¹². Em seguida, fala sobre a família. É viúva há 45 anos, mas “o casamento foi muito ruim”, porque o marido “era um cachaceiro e judiava de eu (sic)”. Teve 14 filhos, mas só dois se criaram. De olhos fechados, emocionada, diz, contraditoriamente, que considera uma “felicidade” os outros não terem sobrevivido, pois sente “saudades muita” do filho que mora em Porto Velho, Rondônia.

A dor da solidão, no entanto, é passageira. Logo, MARIQUINHA retoma o bom humor quando começa a falar da morte. Primeiro afirma: “Nós, quando nasce, Jesus escreve nossos dias de nós viver (sic), e a hora de nós morrer”. Coutinho pergunta: “Então, a senhora não se preocupa com a morte, se preocupa?”. Ela responde: “Eu tenho muito medo. O senhor não tem não?” O diretor: “Claro que tenho”. Como quem desejasse escapar do fim inevitável, MARIQUINHA exclama: “Ave Maria!”. Depois de alguns segundos em

¹¹²Nesse momento, a questão da bebida é tratada de maneira rápida, e com seriedade, mas, na parte final do filme, será abordada por Mariquinha com senso de humor.

silêncio, coloca uma mão no rosto, tira, sorri, recua o corpo e diz, em tom de cumplicidade: “Nós não temos o que fazer, né, meu filho? Quando chega a hora, é... (bate uma palma) Adeus!” Em seguida, levanta a mão, olha para cima, e fala: “É como essas luzes: tudo alegre, botando isso e aquilo...”. MARIQUINHA para, pensa, bate uma palma forte e completa, novamente, fazendo uso de uma linguagem particular: “Fiquemo (sic) no escuro. Aí, acende esse lampião, não quilareia (sic), não”.

A cena descrita acima é carregada de sentido pela cumplicidade estabelecida entre dois velhos falando sobre a morte. A relação de poder entre o diretor e seu objeto, por um momento fica em suspenso, ambos se equivalem no temor ao inevitável fim da vida, onde “tudo que é vivo se iguala”, para usar uma expressão de Chicó, personagem da peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. E essa “igualdade utópica e provisória da conversa”, como diz Coutinho¹¹³, chega a ser explicitada por MARIQUINHA no final da primeira parte de sua participação. Ela aparece calada, em primeiríssimo plano, tira a mão do rosto e, depois de alguns instantes, diz: “Sim, senhor”. Em seguida, olha fixo para alguém da equipe e comenta, sorrindo: “Esse homem é tão sério, de onde ele é?”. Ouve-se também o riso de algumas pessoas no *set*, rompendo com umas das principais recomendações da direção. Coutinho responde que o tal homem é do Rio de Janeiro, e pergunta: “A senhora gosta de gente séria?”. A resposta traduz uma empatia: “Eu não gosto de gente muito séria, não. Assim como o senhor, é tão bonzinho... é de conversar... fofoqueiro...”. MARIQUINHA sorri e, selando a igualdade entre ambos, dá uma tapa na perna do diretor. Depois, recua o corpo, cobre o rosto com as mãos e completa, sorrindo: “Mas, veio... veio gosta de prosa... Aí, meu Deus”.

MARIQUINHA reaparece no final do filme em primeiro plano, acendendo um cachimbo com um candeeiro pequeno. Puxa o fumo até fazer fogo, e o apaga com o fundo do candeeiro. Repete o procedimento por três vezes, e depois se vira para a câmera. Coutinho pergunta: “Vamos pra sala, dona Mariquinha?”. Ela responde: “Vamos, vamos”. O diretor completa: “Sentar, né?” MARIQUINHA: “É, vamos conversar”. Em seguida, vira-se para a câmera e pisca um olho. A conversa reinicia com Coutinho mostrando uma foto dela fumando cachimbo. A personagem comenta: “Nunca pensei de ver um retrato de um cachimbo”. O cineasta pergunta se nunca tinha se visto num retrato, fumando.

¹¹³ Entrevista concedida pelo diretor em novembro de 2006, já citada.

MARIQUINHA coloca a mão no queixo, e diz: “Tô vendo hoje”. Ele então questiona: “Não tá bonita?”. Resposta: “Tá jóia!”. Essa cena reflexiva é mais uma estratégia de reforço ao sentido de intimidade e espontaneidade presente no *set* de filmagem, e aparece em outros filmes, como *Boca do Lixo*. Além disso, configura uma lembrança e uma prova da passagem da equipe, certamente guardada pela personagem.

Mais adiante, Coutinho retoma a conversa sobre a bebida: “O dia de receber a aposentadoria é um dia bom pra senhora?”. Mais à vontade para falar sobre o assunto, ela leva o dedo polegar até a boca para expressar que bebe. O diretor pede para explicar o significado do gesto. MARIQUINHA olha para a câmera, baixa a cabeça, sorri, depois levanta, e responde: “É, bebo uma lapada. Muito, muito, eu bebo muito. Faço minhas feiras, aí pago a quem eu devo, e venho embora”. Na sequência, Coutinho quer saber se “o pessoal de Araçás” gosta dela. A resposta, “pouca gente”, surpreende, e o motivo, mais ainda: “É porque eu também sou nojenta.” O diretor então questiona: “Que quer dizer nojenta?” Quase gritando, ela diz: “Que eu não gosto de adular!” Coutinho: “Nojento é quem adula, é isso?” MARIQUINHA responde de um jeito peculiar: “É gente aduladora, que é chaleira. Eu não gosto de adular ninguém”.

Finalmente, o diretor comunica que veio se despedir e, ao contrário do compromisso assumido com outras personagens, fala em termos de possibilidade, e não de certeza de retorno: “Eu espero que a senhora tenha boa sorte. Daqui um ano, se a gente voltar, espero encontrar a senhora viva e forte pra mostrar o filme, tá bom?” MARIQUINHA: “Tá bom”. Com o semblante triste, recua um pouco, bota uma das mãos na cabeça, olha pra baixo e diz, contendo o choro: “É isso mesmo. Deus queira que nós (sic) ainda se veja, né não?”. Sua *performance divertida*, de viés educativo, é baseada numa moral cristã bem flexível. MARIQUINHA é um exemplo de sabedoria popular libertária, uma “subversiva” da ordem estabelecida, não gosta das coisas e, principalmente, da gente muito séria. Ri de si, “uma velha caduca”, “nojenta”, dos outros, e com os outros, quando fala da seriedade de um integrante da equipe, ou chama Coutinho de “fofoqueiro”, igual a ela: “veio gosta de prosa”. É das personagens mais performáticas do filme pelos gestos de uma narradora nata: faz careta, levanta os braços, esconde o rosto com as mãos e dá boas gargalhadas.

Com muito bom humor, MARIQUINHA aponta para um devir de um mundo livre, divertido, e deixa como lição moral que o bom da vida é viver sem levar as coisas muito a

sério. A maneira como se recompõe depois de falar de assuntos espinhosos como os maus-tratos sofridos pelo ex-marido, ou a morte dos filhos, é um grande exemplo prático disso. Nesse sentido, sua *performance* ainda expõe dois aspectos lamentáveis da realidade social brasileira, presentes no sertão nordestino, a violência do homem contra a mulher, sobretudo, por causa de bebedeira, e a alta taxa de mortalidade infantil.

O casal VIGÁRIO e ANTONIA apresenta a outra *performance divertida* do filme. A câmera na mão acompanha ROSA, de costas, chegando a uma casa¹¹⁴. Ao se aproximar da porta, ela bate palma e pergunta: “Ô de casa?” Ouve-se uma voz masculina respondendo: “Ôpa!”. ROSA então diz: “Ôpa! À bênção, Vigário”. Ouve-se a resposta dele dentro de casa: “Deus te abençoe”. Ela pergunta: “Tá bom?” A resposta é positiva: “Tá bom, né”. A produtora local abre a porta, entra na casa e anuncia: “Tem umas visitas diferentes, hoje. O senhor gosta de receber visita?”. VIGÁRIO, agora visível, responde: “Gosto sim. Ninguém quer tá só, né?”. O diálogo dessa cena reflexiva, ao mesmo tempo em que traduz o gosto do sertanejo de Araçás por conhecer e receber alguém para uma boa “prosa”, expõe e ratifica o método de produção do filme, chegar sem avisar, reforçando o sentido de espontaneidade, o frescor de “ao vivo” do momento da filmagem. Mas também reafirma a relação de intimidade de ROSA (no papel de produtora) com a comunidade, mais uma vez, revelando como esse laço afetivo estabelecido pela produção é importante para o *documentário de personagem* de Eduardo Coutinho.

Há um corte, e VIGÁRIO reaparece sentado, em plano médio, ocupando o canto direito da tela. Do lado esquerdo, os elementos que compõem o ambiente interno de sua casa, como cela e outros acessórios de montaria, situam o seu modo de vida de homem do campo. Atendendo a uma solicitação de Coutinho, explica a origem do apelido. Diz que a mãe morreu quando tinha cinco anos, e praticamente não a conheceu, mas ela queria ver o filho estudar para ser padre, e só o chamava de VIGÁRIO, então as pessoas da comunidade passaram a chamá-lo assim também: “Quando chamam Geraldo, eu olho se não tem outro pra responder”. No início, a conversa segue um tanto formal como um interrogatório ou uma entrevista do tipo ping-pong. Coutinho pergunta se é de Araçás, se ainda continua trabalhando na lavoura, o que planta e cria. As respostas são secas e objetivas. Nasceu na

¹¹⁴ A câmera no ombro, e em movimento, como já foi dito, é um procedimento estilístico dominante em *O Fim e o Princípio*.

casa onde mora em 1949, planta milho e feijão e tem uma “*criaçãozinha*” de gado. Fala que é o único do local que ainda anda de cavalo, porque a maioria anda de carro, moto e bicicleta.

A chave para transformação da entrevista convencional em diálogo é quando o diretor pergunta sobre namoro e casamento. VIGÁRIO responde como foi que casou por duas vezes, expondo um jeito muito pessoal de afeto, sem o floreio romântico burguês, mais pragmático: “Peitei com uma moça, ela disse que queria e ninguém namorou, não. Foi chegar e casar. Essa outra doida veio do Rio Grande, está com três ou quatro meses (riso). Eu perguntei se ela queria cozinhar um feijão, ela disse: eu fico. Aí, ficou logo”. Coutinho comenta que vai perguntar a versão da esposa depois, e ele diz convicto: “Ela pode não aumentar, mas é possível que conte o mesmo”. É interessante notar nessa última frase da personagem um reconhecimento do sentido de sua fabulação, ao comentar que a mulher talvez não fosse tão criativa na resposta de como eles ficaram juntos.

Questionado se os casamentos foram bons, VIGÁRIO responde ter passado 29 anos com a primeira esposa, e só “foi ruim quando ela morreu”. Não teve filhos e, ao ser abordado se não sentia falta de tê-los, mais uma vez mostra-se pragmático:

Rapaz, eu às veis (sic) imagino... Mas, vejo que quem tem também é desentendido com os filhos. Os filhos não ajuda (sic). Ainda ontem, saiu aí uma boca-quente, ou foi um pai ou foi um filho, que matou um ao outro. Aí, de viver nessas reboladas, é quase melhor sem nada, né?

Com simplicidade de expressão e agudeza de espírito, VIGÁRIO não deixa de se posicionar diante de um dos temas mais discutidos na atualidade por psicólogos e sociólogos, a desintegração da família e a perda da autoridade paterna. Talvez nenhum teórico sobre o assunto tenha a coragem de apontar uma solução tão radical para o problema: não ter filhos. Mais adiante, ao falar dos santos que tem em casa, diz nunca ter tido devoção a nenhum porque acredita em todos, mas ressalva: “Agora, que nem diz Pe. Levi: só vale o da terra se o do céu quiser”. Em seguida, conta uma história dita a ele por outro personagem do filme, Zeca Amador, o ZEQUINHA:

Ele conta um caso que um caba (sic) vinha caindo de um pé de pau, aí fez uma promessa pra São Francisco. E no caminho topou com um São Francisco. Aí disse: “É São Francisco das Chagas ou São Francisco de Assis?” O caba (sic) disse: “É São Francisco das Chagas”. O que falou

com ele foi São Francisco de Assis, aí deixou ele passar. Ele caiu e morreu da queda.

Como todo bom narrador, VIGÁRIO fala por experiência própria ou por ouvir dizer dos outros, ou seja, a partir de toda uma tradição acumulada de sabedoria popular ancorada na religião, na fantasia, nos mitos, na ironia, no lúdico. Um dos momentos mais marcantes da *performance*, no entanto, é o que antecede a chegada de ANTÔNIA, sua esposa. VIGÁRIO aparece em primeiro plano com expressão tensa, e fica calado por cerca de seis segundos, batendo as mãos ou os pés em algum lugar (ouve-se um barulho insistente). Em seguida, Coutinho quebra o gelo perguntando se a mulher dele pode vir falar também. O marido a chama: “Antônia!” Ela quer saber o motivo: “Que foi?”. VIGÁRIO olha para o lado, e diz: “O senhor quer falar com você!”. Há um novo corte, e seu rosto ocupa agora toda a tela, em primeiríssimo plano. Ele está de perfil, pensativo, com uma mão escondendo a boca. Coutinho, sinalizando o longo tempo de espera, comenta: “Mas ela tá se tratando, hein?”.

Sério, VIGÁRIO expressa tensão no rosto. Ouve-se ao longe a voz de ANTÔNIA: “Peraí, que eu já saio”. Ele tosse, e diz: “Não é pra hoje, não?”. Irônica, a esposa grita: “É pra amanhã! É pra amanhã! Tenha paciência que eu saio”. Por cerca de cinco segundos, ele fica cabisbaixo, em silêncio. Há outro corte, VIGÁRIO ainda aparece enquadrado em primeiríssimo plano. Fora de quadro, ANTÔNIA, comenta: “Queria que eu saísse, eu já saí”. A câmera vai abrindo aos poucos até um plano médio e mostra uma cadeira vazia ao lado do marido: “Mas, quase não vem”, diz ele. Coutinho pede para sentar, ela cruza a frente da câmera e senta. Enquanto se ajeita na cadeira, o diretor começa a falar, mas é ignorado. ANTÔNIA comenta algo para o marido. Coutinho insiste, pergunta se ela trocou o vestido e escuta um seco: “foi”. VIGÁRIO, percebendo a desatenção da esposa, fica impaciente, aponta em direção à câmera e fala com firmeza: “Ele tá falando com você, rapaz!”. Finalmente, ela olha em direção ao cineasta e, espantada, diz: “O quê?”.

Há toda uma expectativa criada pelo filme para a chegada de ANTÔNIA, recompondo o sentido de espontaneidade da filmagem e expondo a marca estilística de um método de trabalho. Em geral, os documentaristas deixam esse material de espera por um acontecimento de fora, mas Coutinho assume esse “tempo morto”, uma influência da observação do diretor, como fator essencial para um cinema que aposta na duração, nos

gestos mínimos, que fala no silêncio e revela o inaudito. É daí de onde se extrai a beleza e a poesia dos filmes da terceira fase de Coutinho. Mas a cena expõe ainda o viés exibicionista da *performance divertida* de ANTÔNIA, trajando vestido amarelo estampado, de cabelos bem penteados e maquiagem no rosto. Ao contrário das personagens femininas despojadas de *O Fim e o Princípio*, ela se produz para aparecer diante da câmera, revelando ter a vaidade como um valor pessoal, de maneira semelhante às mulheres de *Edifício Máster*.

Apesar de estar bem arrumada, ANTÔNIA não se sente muito à vontade, olha o tempo todo para VIGÁRIO, dialoga com ele, respira fundo e fala pouco, mas o suficiente para marcar uma presença. Sua expressão é de felicidade ao revelar como conheceu o marido. Diz que veio a um passeio com a cunhada e acabou ficando de vez: “Ele ia pra trás d’eu (sic)”, declara. Coutinho repete a frase dela como pergunta: “Ele ia pra trás da senhora?”. Ela confirma: “Era”. Os dois sorriem em cumplicidade. ANTÔNIA olha para VIGÁRIO, carinhosa, passa a mão nas costas dele, um tanto encabulado com a situação, e então comenta: “Isso é nego (sic) nojento!”. Depois de uns segundos em silêncio, o diretor pergunta: “E a senhora?”. A resposta é simples e direta: “Aí, eu quis, me apaixonei por ele... Me amostraram (sic) muito viúvo aqui, mas não me apaixonei por nenhum, só me apaixonei por ele”. Em seguida, olha para o marido que permanece o tempo todo olhando fixo para a câmera.

A cena de retorno do casal, na parte final do filme, é mais uma prova da vaidade de ANTÔNIA. Quando a equipe chega, ela está de chapéu de palha sentada em uma cadeira no terraço da casa lavando os pés. Depois de cumprimentá-la, ROSA pergunta por VIGÁRIO, e fica sabendo que ele está cuidando do gado. Coutinho quer saber se podem esperar. A resposta dela é desinteressada: “É, espere...”. Em seguida, levanta-se, dá as costas para o diretor e entra na casa. Há um corte e, na imagem seguinte, ANTÔNIA entra em quadro, senta e fica enquadrada em primeiro plano. Está muito arrumada, de cabelo penteado, blusa colorida, brinco nas orelhas e um batom suave na boca. ROSA comenta: “Opa! Foi se arrumar”. Depois, completa: “A senhora gosta de se arrumar, não gosta?”. ANTÔNIA sorri, baixa a cabeça, mexe os dedos da mão, e responde: “Eu gosto”.

VIGÁRIO aparece montado num cavalo, arrastando um burro. Ele cumprimenta a equipe, para, desce, e amarra o animal num tronco de árvore. Em seguida, conta a história do burro: “Nosso Senhor deu 60 ao burro, de idade; ele disse que não, pra pegar peso e

apanhar só bastava 30, o resto dos 30 deixasse pro homem”. Mais adiante, continua: “O cachorro era 30, também. Mas ele disse que pra roer osso e levar pancada, 14 já tava bom demais, só quis 14”. Há um corte e VIGÁRIO reaparece em primeiríssimo plano, tendo ao fundo um olho expressivo do cavalo branco dando a impressão de estar prestando atenção à fala dele. Coutinho pergunta: “É por isso que o homem vive mais?”. Ele responde: “É, tem homem que já dura até cento e tantos”. O diretor quer saber se “foi vantagem pro homem, isso?” VIGÁRIO: “Acredito que não, né? Porque, se for sofrendo, é muito ruim, né?”.

Como um narrador nato, VIGÁRIO sabe contar uma história com sentido moral. Em cada frase dele, há um ensinamento. A fábula dos animais que rejeitam a vida longa por causa do sofrimento pode ser vista como uma metáfora crítica contundente a quem não aceita a velhice e busca o rejuvenescimento a todo custo, nem que tenha de passar por tratamentos, às vezes, dolorosos. Sua *performance divertida* também ensina a ter fé em todos os santos, não privilegiar nenhum para não ficar na mão. Mas o melhor momento da atuação do casal é quando fala de namoro e casamento. VIGÁRIO e ANTÔNIA configuram um jeito peculiar de amar, ancorado, sobretudo, no pragmatismo. Ela ficou na casa dele depois de cozinhar um feijão. Ele foi o único viúvo de Araçás a agradá-la. E ambos se tratam de maneira estranhamente carinhosa e divertida por: “doida” e “nojento”. *O Fim e o Princípio* apresenta, portanto, dois polos ou modos de experimentar o amor e o afeto. Um é romântico, aparentemente mais afetuoso, sensível e espiritual. O outro é pragmático, aparentemente mais físico, lúdico, carnal. O casal RITA e ZEQUINHA é do primeiro polo. No segundo, estão VIGÁRIO e ANTÔNIA. Um não é melhor, nem mais forte que o outro, mas é possível observar a existência de diferentes níveis de intensidade nessas relações, talvez um quente e um frio, uma água e um fogo. Mais do que as palavras, são as imagens e os gestos que revelam esses dois modos de amar.

Os irmãos LICA e ZEQUINHA AMADOR se configuram como personagens misteriosas. De gestos e expressões, às vezes, incompreensíveis, parecem habitar um outro tempo e lugar, são, na aparência e na fabulação, figuras quase míticas, oriundas de um universo do realismo fantástico, realizam, portanto, uma *performance esotérica*. O aparecimento de ZEQUINHA é mais uma cena reflexiva, reafirmando o método e o clima geral de espontaneidade do momento da filmagem. ROSA, em quadro, explica ao personagem o objetivo do filme, sempre, sob o olhar atento e admirado de Coutinho: “É

uma conversa normal, do cotidiano”, diz. Ao final da fala dela, sem encarar a equipe, ZEQUINHA anda de um canto a outro da sala, olhando para o chão e, finalmente, responde: “Eu, pelo menos, não estou em boas condições... Estou adoentado, não posso ficar conversando muito, não”.

Diante da insistência de ROSA, declara: “Aqui tem que ser uma coisa polida, num sabe?... Com uma dor de cabeça, uma enxaqueca danada, aí não dá, sabe? Não dá pra mim (sic) responder a esse senhor”. Demonstrando certo conhecimento sobre cinema, cita o plano como uma questão que deve enfrentar, deixando transparecer uma preocupação de aparecer bem diante da câmera, e questiona: “Filmar é um negócio de cineasta. Vocês são cineastas, são?”. Fora de quadro, Coutinho responde: “É, mais ou menos, a gente trabalha em cinema”. ZEQUINHA sorri das palavras do diretor, sem esconder uma ponta de vaidade por ter sua hipótese confirmada. Corte. Na sequência, aparece a irmã dele, LICE, cuja *performance educativa* já foi analisada e, em seguida, a outra irmã, LICA.

Mais adiante, ZEQUINHA reaparece de costas, em frente a um oratório sobre uma mesa cheia de livros e outros objetos. Retira um saco de dentro da gaveta e o coloca em cima da mesa, mas, logo em seguida, o recoloca para dentro novamente, como quem descobre estar sendo flagrado. LICE passa em frente à câmera. Novo corte. Ele aparece de perfil, em primeiríssimo plano. Coutinho faz pergunta sobre a sua poesia: “O senhor chegou a mostrar? Publicou? Recitou?”. ZEQUINHA, agora com voz compreensível e forte, responde não ter publicado. Sentado numa cadeira, se abaixa, pega um troféu embaixo de um móvel e o exhibe para a câmera, dizendo: “Esse troféu aqui, eu ganhei... no primeiro festival de poesia de São João do Peixe, em 70 e poucos, sabe? Eu tirei o primeiro lugar”. Em seguida, declama a poesia com ótima dicção, primeiro dizendo o título e, no final, creditando sua autoria:

As mulheres, esse é o título do soneto. “Elas são flores do jardim da vida/
Velhas, moças, loiras ou morenas/ Casada, viúva, noiva ou pervertida/ são
aos meus olhos quais gentis falenas/ A idosa é como a flor emurchecida/
As moças, rosas rubras, sempre amenas/ desabrochando a aurora
enrubescida/ perfumadas iguais a açucenas/ Mulher, raio de luz,
felicidade/ Menina, moça, ou no fim da idade/ hei de louvá-la, seja ela
qualquer/ Que elas se lembrem de levar/ no dia da minha morte, à minha
tumba fria/ um cravo, uma saudade, um mal-me-quer”. Autor: José
Amador Ribeiro Dias. Araçás, São João do Rio do Peixe. Paraíba, Brasil.

Por essa declamação, a *performance* de ZEQUINHA poderia ser do modo *exibicionista*, já que faz questão de fazer propaganda do seu feito, chegando até a exhibir, orgulhosamente, o troféu como uma conquista por seu talento. No entanto, há algo mais forte, oculto, impenetrável na aparência magra desse homem de rosto comprido, atravessado por marcas do tempo, um poeta de estilo parnasiano, usando “arcaísmos de linguagem”, possivelmente uma herança ibérica ainda viva em pleno sertão paraibano. E é justo dessa matéria densa que é feita a *performance esotérica* dele. Já a de LICA é marcada por silêncios, expressões vagas e gestos quase congelados. Em primeiríssimo plano, num suave contraluz, ela aparece olhando fixamente para a câmera e fica assim em silêncio por alguns segundos. ROSA, fora de quadro, diz para Coutinho: “Ela é minha madrinha”. O diretor repete, em forma de pergunta, a afirmação, e a produtora local a repassa: “A senhora não é a minha madrinha?”. LICA responde com um monossilábico “Sou”, e repete o mesmo comportamento quando indagada se quer bem à afilhada: “Quero”.

ROSA sorri e, na esperança de obter uma fala engraçada da madrinha, pergunta qual a reação dela ao ver uma pessoa bonita na rua. Séria, LICA responde, “Sei não”, e passa a olhar fixo para fora de quadro. A câmera, num gesto raro, aproxima a lente *zoon* até enquadrá-la em primeiríssimo plano. A própria afilhada dá a resposta, talvez tentando encorajá-la a responder: “Tão bonitinha, parece com eu”. Mas LICA continua impassível, olhando de lado, parece estar longe, absorta em seus pensamentos, sem ouvir ninguém. A irmã LICE, em *off*, é quem confirma a versão. LICA, então, vira a cabeça em direção à ROSA e pergunta: “Cadê Luzia, não veio, não?” A resposta negativa desencadeia uma outra questão: “Mas não sabe onde ela está?”. Ao ouvir, “tá lá em dona Aurília”, olha fixo para a câmera e fica em silêncio por alguns segundos. Em seguida, levanta a mão, como quem faz uma saudação, e fica assim por alguns instantes. Depois, baixa a mão, pergunta por Dedé e fica sabendo que está morando na casa de ROSA.

Fora de quadro, Coutinho conversa com LICE querendo saber se a irmã enxerga bem, e fica sabendo que, apesar da “vista meio turva”, consegue enxergar. Por sua vez, ROSA quer saber se LICA tem saudade de Dedé. Ela diz ter “de muita gente”, olha com expressão vaga para fora de quadro, vira o rosto, fica de perfil, responde ter vivido na casa de Dedé quando jovem e pergunta se a mesma “já costura na máquina”. Ao saber que não, questiona se a afilhada costura. ROSA não entende o questionamento direcionado à sua

pessoa, e LICA, revelando ter boa audição, repete a questão: “Você não costura, não?” e encerra dizendo que a máquina está “novinha”. A *performance* de LICA é muito singular, pois, ao contrário das outras personagens do filme, não se dá pela fabulação, ou seja, não está amparada na tradição oral da comunidade, mas pela ausência da fala, no olhar, no silêncio, nos gestos. Seu rosto cortado é uma visão transcendental do tempo, e o olhar vago, de aparente esvaziamento de tudo, nas poucas palavras ditas, revela-se transbordante de vida, uma expressão da memória de puro afeto com a família, os amigos, e um objeto em particular, a máquina de costura.

Outro modo de marcar presença em *O Fim e o Princípio* é do *exibicionista*, de quem se mostra orgulhoso pelo que fez, faz ou conquistou na vida. Uma delas é MARIA BORGES. Sua entrada é precedida por um plano sequência longo, onde um grupo de pessoas, em sua maioria mulheres jovens e bem vestidas, acompanha a procissão em torno de uma pequena santa, cantando uma ladainha: “Ave, ave, ave Maria...”. A cena completa dura cerca de um minuto, sem a participação de qualquer personagem do filme, e só se justifica como mais uma imagem representativa do imaginário mítico e da verdade moral religiosa, que predomina na comunidade de Araçás. Em seguida, MARIA BORGES já aparece se vangloriando do seu passado de moça cobiçada pelos homens: “Eu era, graças a Deus, eu era muito cobiçada pra negócio de namoro. Não fartava (sic) não. Todo rapaz às vez (sic) chegava e se encostava pra palestrar comigo, dá uma palestrinha, depois saía, eu não queria”. Coutinho quer saber como foi depois que encontrou o marido. Ela responde com muita graça: “Eu tava noiva com um... Aí, chegou outro... Aí, nós pegamos a conversar... e acabei o casamento. Aí, fiquei com o outro. Eu tinha mais amizade ao outro, quando rompi”.

Coutinho pergunta se a escolha foi boa, e MARIA BORGES, com as duas mãos apoiadas no queixo, fala orgulhosa: “Valeu a pena. Ele era pobre, mas era uma pessoa muito bom (sic) pra mim, nunca bateu em mim, nunca nós andemos arengando. Nós era muito bem unido, muito bem casado... Senti muita falta quando ele morreu, viu?”. Em seguida, conta como se tornou parteira por acaso ao ter de socorrer uma mulher cujo filho estava nascendo. Quando o diretor questiona se ganhava bem para fazer os partos, expõe o sentimento cristão da solidariedade, em particular, com os mais pobres: “Tinha uns que pagava bem, recompensava bem. E outros era (sic) pobrezinho, não tinha nem com o que

enrolar a criança. O que que eu ia fazer? Dispensava. Deus é quem me dava”. Mais adiante, MARIA BORGES se denomina como uma mulher vencedora: “Mas tô satisfeita, venci a batalha. Hoje estou bem. Não tenho mais quebra-cabeça com filho, casaram tudo. Vivo assim... tem uns netinhos aqui, pertim (sic)”.

Por fim, corajosa, fala não temer a morte, “é no dia que Deus quiser. No dia que Jesus determinar, disser assim... chegou a minha hora, tô pronta”. O exibicionismo de MARIA BORGES não chega a ser do tipo arrogante. Há, em seus gestos e na sua fala, uma delicadeza de quem sente orgulho dos seus feitos, não só por vaidade ou por desejo de se sentir útil e reconhecido, mas também por uma satisfação de poder ajudar aos outros, a verdade moral cristã de fazer o bem. De modo semelhante é a *performance exibicionista* de TIA DÔRA, uma senhora de corpo franzino e rosto marcado por rugas profundas, mas uma voz grave e firme. Seus dois maiores orgulhos são ter criado os filhos com o fruto do trabalho e não ter aceito um novo pedido de casamento quando ficou viúva.

A inserção de TIA DÔRA é precedida por uma bela sequência da vida cotidiana do sertão. Um longo *travelling* acompanha vaqueiro tangendo uma boiada por entre uma plantação devastada pela seca. O som direto dos galhos sendo pisados por homens e animais, misturado com o aboio do vaqueiro, o mugido e a batida dos sinos no pescoço dos bois colocam o espectador em comunhão com a atmosfera mítica do local, brilhantemente apresentada por uma lente grande angular realçando a beleza do cenário, formado por um céu azul com nuvens esparsas. A boiada, o vaqueiro e a caatinga são três elementos de caracterização do mundo material e fecham o ciclo da vida do sertanejo, iniciado com a dimensão espiritual da procissão na passagem anterior a MARIA BORGES. Logo quando aparece, TIA DÔRA fala da felicidade do casamento e do marido: “Só tive sossego e gosto na minha vida enquanto ele foi vivo, que era muito trabalhador. Era trabalhador e sério, de toda importância”.

Respondendo a um questionamento de Coutinho, TIA DÔRA declara ter tido quatro filhos, mas o primeiro, homem, morreu de “atracação das presas”. O diretor quer saber o significado dessa expressão, e ela explica que o garoto teve uma febre muito alta quando nasceu o último dente, a “presa” e, sem querer mamar ou comer qualquer coisa, acabou morrendo. Ficou desesperada com a perda do filho, mas depois teve três mulheres. O ponto alto da *performance* de TIA DÔRA é quando narra um pedido de casamento em forma de

diálogo com o pretendente. Orgulhosa, primeiro declara: “Casamento não me faltou, eu fui quem nunca quis. Deus me defenda!”. Em seguida, começa a falar da proposta recebida com uma linguagem peculiar: “Um dia chegou um leso, um abestalhado lá no terreiro. Eu tava no terreiro: bom dia, Dorinha! Bom dia... Meu Deus! De tudo no mundo há, de tudo no mundo tem... Um desbandelado!”.

TIA DÔRA fica um momento em silêncio, depois continua a narração, alternando a descrição da situação com os diálogos supostamente ocorridos com o pretendente.

Aí eu fui pra casa... Saí do terreiro, entrei pra casa. “Entra pra cá!”. Ele entrou, sentou-se. “Eu vim aqui Dorinha foi perguntar (sic) você, se você quer casar comigo”. “Eu, meu filho? Quero não”. “Pro quê? Proque a senhora pensa que se eu casar com a senhora eu vou matrar suas fias? Vou dar em suas fias? Vou botar suas fias na roça?”. Eu disse: “né isso, não. Eu não quero casar nem com você, nem com ninguém. Sobre casamento, eu amarrei meu cocó. Só desmancho no dia do Juízo.

A fala original de TIA DÔRA, livre das regras socialmente aceitas para o uso da língua portuguesa reafirma o vigor da tradição oral da comunidade, onde mais importante do que uma regra correta para falar e escrever é saber se comunicar. E isso ela faz muito bem. Ao encarnar também a figura do pretendente, e fazer uso do diálogo, TIA DÔRA não só torna mais atraente a sua história como marca mais fortemente a sua conduta. É notória a rígida moral cristã dela ao negar a possibilidade de um novo casamento após ficar viúva. Na sequência, um outro orgulho e uma outra moral são apresentados pela personagem, quando responde a um questionamento de ROSA sobre a criação das filhas:

Passava o dia todinho na roça, trabaiano (sic). Elas debaixo do pé de pau de Juazeiro, e eu trabaiano (sic) em roda do pé de pau todinho e a panela no fogo cozinando. Quando era hora de armoçar (sic), armoçava (sic), ia trabaio, e elas ali. Quando já tava longo o trabaio, eu mudava pra outro pé de pau, e assim foi que eu criei elas. Não foi (sic) criadas por casa de senhor nenhum e nem de senhora nenhuma. Eu criei elas como eu fui criada. Consta a vocês que eu abandonei elas? Graças a Deus, não.

TIA DÔRA é uma personagem visualmente estranha e forte. Magra e com profundas marcas do tempo na pele, sobretudo do rosto, narra fragmentos de sua vida dura, de maneira vigorosa, alternando momentos mais enfáticos com outros mais suaves. Os gestos são mais contidos, embora, vez por outra, use as mãos para enfatizar algo. Sua *performance exibicionista* se constrói a partir de uma conduta moral rígida, arcaico-religiosa, que valoriza, acima de tudo, a família e o trabalho, e ela tem muito zelo e vaidade

disso. TIA DÔRA parece, portanto, um arquétipo, a imagem-síntese de um tempo que já não existe como totalidade, mas insiste em deixar as suas pegadas, tal como a cena final dela no quarto, que lembra uma pintura expressionista, cheia de claros-escuros. Sua figura miúda, magrela e de cabelo assanhado aparece sentada na cama de pernas cruzadas, e permanece imóvel e em silêncio, olhando fixo em direção à câmera, por cerca de dez segundos.

A outra *performance exibicionista* é a de NATO, um homem extrovertido, muito vaidoso e prático, e também incansável na defesa de suas virtudes. O seu aparecimento, esfuziante de início, causa um estranhamento, pois ocorre logo após uma cena em plano geral de uma paisagem sertaneja do tipo cartão-postal, silenciosa, contemplativa, onde se vê, no lado direito da tela, uma árvore frondosa fincada num solo de barro alaranjado e, ao fundo, uma casa ladeada por outra árvore. Compondo o cenário, o já citado céu azul sem nuvens, típico do nordeste brasileiro. Questionado por Coutinho a respeito do seu faro para descobrir água no solo seco do sertão, NATO aponta o dedo indicador para o diretor e começa a fazer propaganda de si: “Ói, um homem vai prum (sic) banco de colégio, ele aprende muita coisa. Mas as coisa (sic) matuta se aprende no campo, entendeu? Porque vai convivendo, vai vendo, vai ficando prático, vai conhecendo”.

A fala de NATO é vigorosa e professoral. Como personagem mais exibido do filme, fala alto, se mexe muito na cadeira, abre os braços, faz careta e outros gestos marcantes quando se expressa. Enquadrado em primeiro plano com dedo em riste, exhibe um grande anel com pedra na mão direita, talvez para dar um reconhecimento científico à sua sabedoria popular, ou mesmo para se exibir. Como prova da sua sabedoria, ensina: “Uma ave, indica onde tem água. Uma árvore... À noite, seis horas, o senhor passeia em qualquer alto ou baixo o senhor sente onde tem água. Se for inteligente, se prestar atenção, conviver, vindo aqui cavar poço...”. Coutinho pergunta se sente o cheiro. Inesperadamente, NATO fica de pé, a câmera acompanha o seu movimento e o enquadra de baixo para cima, agigantando a figura dele na tela, dizendo: “Não! Sobe aquele calor, sinto aquele calor, aquela atmosfera subir”.

Como NATO se movimenta bastante, a câmera tenta acompanhá-lo. Em uma dessas correções, a imagem mostra a mesa de centro da sala com uma garrafa de uísque da marca *Passaport* e uma bandeja com três copos cheios de algo que parece cerveja. Vê-se ainda

sobre o sofá um chapéu de palha, talvez pertencente à equipe de filmagem. A cena, embora muito rápida para ser percebida na projeção do cinema, ao mesmo tempo em que revela certo *status* da melhor condição social de NATO em relação à média dos moradores de Araçás, expõe o improvisado ou mesmo a ausência de assepsia na construção do *set* de filmagem no documentário de Coutinho, mais preocupado em registrar o encontro e a conversa do que compor uma bela imagem.

No primeiro momento, NATO aparece sem camisa, sentado numa cadeira. Apesar da idade um pouco avançada, tem um corpo forte e, a julgar por sua postura ao longo da atuação, também o exibe como um troféu. Fala ter casado “antes do padre correr os banhos” porque transou com uma moça e fugiu para não casar por não ter condição financeira de fazer uma feira. O pai dele foi quem o mandou buscar no Ceará, alegando “se um filho meu mexer com uma nega, ele casa”. Em seguida, responde orgulhoso porque o casamento foi bom: “Estamos vivos até hoje, trabalhando, formemos (sic) um patrimônio que é riqueza pra gente que não tinha, nem ela tinha nada, nem eu, entendeu?” Com os dois dedos indicadores levantados, em riste, ensina: “Ói, aquela história de herdar e receber pronto é muito ruim. Vou dizer ao senhor por quê. Quer saber por quê? Porque se acostuma em não querer trabalhar e morre sem nada”.

NATO faz muitos gestos com as mãos e se movimenta intensamente, indo de encontro à câmera e voltando várias vezes. Também costuma apontar o dedo para a câmera. Inquieto, falante, vaidoso e destilando certa arrogância, é um tipo que certamente incomoda qualquer interlocutor, inclusive Coutinho. Mostra-se como avarento ao admitir trabalhar para fazer crescer o seu patrimônio, mas, contraditório, lembra do ensinamento bíblico de condenação à avareza: “O ter é uma preocupação grande! E, se tiver ganância, é pior. Porque aí se esquece de rezar. Aí, o santaninho (sic) tá arrodeando, empurrando, só pra ferver”. Mais adiante, orgulhoso, dá “graças a Deus”, e revela como está bem de vida: “Tenho casa na cidade, tenho propriedade, não tenho nada hipotecado, não devo nada a ninguém. Tenho jóia, tenho troço. Como e bebo... Como o que eu quero, uso o que eu gosto. O que é que eu quero mais?”.

Quando Coutinho quer saber em quem NATO confia mais, ele pensa um pouco, tem dificuldade de responder, talvez porque seja desconfiado, salta um “é...” para ganhar tempo, e finalmente fala convicto: “Mamãe! Mamãe porque mamãe me deu de mamar, me deu

papa, me trocava de frada (sic)... e aquele negócio todo... e ainda hoje tem aquela coisa que eu sinto... Eu sinto que minha mãe me quer bem”. O diretor então pergunta: “E sua mulher?”. Pego de surpresa, NATO se atrapalha, gagueja, mas depois encontra uma resposta: “Toda mulher é mulher, mas bom é mãe. Mãe, não trai”. Em seguida, conta a história do filho, “um paraíso divino, cidadão que até casa em Brasília tem”, que levou “chifre” da mulher. Ele passa a mão na testa, reforçando o sentido de traição, e afirma: “... Por isso eu digo, é a razão de eu dizer... só confio em mamãe”.

NATO é o personagem que abre a parte final do filme, onde o diretor se despede e promete voltar no ano seguinte para mostrar o trabalho pronto. E, mais uma vez, não deixa escapar a oportunidade de se elogiar. Quando a equipe chega filmando à sua casa, ele está no quintal em cima de uma carroça falando sobre a qualidade da água que descobriu: “... água de cacimba de areia... água sem ser poluída... água de capricho, tratada”. Coutinho provoca: “Garantida?”. A resposta, em forma de indignação, é também um questionamento: “Garantida! Que é isso?”. O diretor insiste na provocação: “É água de mina?”. A câmera baixa enquadra NATO em plano médio, engrandecendo-o ainda mais e acentuando seus gestos largos, arrogantes, sobretudo, quando levanta os braços, de maneira semelhante à de um jogador comemorando o gol, e diz: “De mina, cavada a braço!”.

Coutinho, sinalizando estar gostando da atuação performática da personagem, favorece ainda mais o auto-elogio, ao perguntar “E quem achou essa água?”. NATO não perde tempo e responde: “Foi eu, em 93, no ano de uma seca, quando o povo corre tudo pra cidade atrás de emergência (sic), pedir esmola, porque o sertanejo se acostuma com esmola”. Mais adiante, pega uma lata, enche de água e a faz escorrer diante da câmera enquanto tece um comentário reflexivo e irônico sobre o comportamento da equipe de filmagem: “Vocês já gostam, né?”. NATO revela que a cena atende a uma demanda de produção, e Coutinho a insere no filme como uma estratégia de montagem para garantir o frescor da espontaneidade e referendar o seu método de trabalho. Há um corte e, em seguida, a personagem reaparece numa área coberta descrevendo as coisas do local. A câmera passeia por vários objetos e para em um baú, onde NATO mostra, entre outras coisas, uma roupa velha da mãe:

Aqui é uma lembrança de minha mãe, uma saia que eu achei na casa dela, que caiu. Guardei. Isso aqui é uma lembrança, como se fosse ouro. Oh, velhinho... Aí eu digo: mamãe, isso aqui é a lembrança da senhora que

vou guardar. Vou guardar... Os ouros eu guardei direitinho que ela me deu, os ourinhos. Mas aqui eu vou guardar como lembrança.

Há um novo corte, e Coutinho finalmente se despede: “Daqui a um ano a gente volta”. NATO desconfia: “Vem mesmo?” O diretor acrescenta: “Com o filme pronto. O senhor vai estar forte aí?”. Pela primeira vez, ouve-se uma resposta com uma dose de humildade: “Se eu não morrer, eu tô vivo e digo a vocês, que eu prometo vocês comer (sic) um carneiro aqui. Digo a você com consciência”. O cineasta faz uma última provocação: “Olha, hein, vou lhe cobrar”. NATO reafirma o compromisso e, ao final, faz um convite para a equipe beber, revelando mais uma vez, simbolicamente, a sua boa condição social: “Pode ficar certo, se eu tiver vivo. E, se morrer, reze um padre-nosso, porque diz que merece rezar quem morre. Vai tomar uísque, agora?”.

NATO é o exemplo mais completo da *performance exibicionista*, pautada por uma vaidade nata e um orgulho quase desmedido de alguém se expor. E ainda que o exagero, a gesticulação excessiva pareça ser algo característico também à sua pessoa, a presença da câmera certamente aguçou ou serviu como estímulo para que exagerasse ainda mais na construção da personagem. A linha divisória entre o corpo cotidiano e o corpo cerimonial dele é praticamente imperceptível. NATO parece entender muito bem a condução do diálogo por Coutinho, em particular, as repetições em forma de pergunta das suas afirmações, sinalizando o caminho que deve seguir para garantir a presença no filme. Sua *performance* é uma das maiores, ocupa mais de sete minutos.

Apesar de aparentar um jeitão alegre e um tanto permissivo de ser, NATO deixa inscrito, em sua fala, uma verdade moral cristã, assim como os demais personagens do filme. No entanto, mesmo sendo católico, o seu pragmatismo se afina mais com a “ética protestante” do capitalismo, de que fala o sociólogo Max Weber. Embora manifeste uma crença, quando diz que reza, e reconhece que o problema do mundo é o “ter”, não faz um discurso condenatório do dinheiro. Longe de advogar o pecado capital, reconhece o desejo pessoal de ter mais do que tem, mas, contraditoriamente, ressalva a necessidade de não ter ganância. A *performance exibicionista* de NATO também toca em outras questões presentes no mundo da vida ordinária como a ganância, a desconfiança, a traição, que parecem ausentes do universo mítico e harmonioso da comunidade de Araçás. Além disso, a citação da mãe em duas ocasiões, mais do que a expressão de um Complexo de Édipo,

talvez, seja um resquício da presença do matriarcado no sertão nordestino. No geral, em *O Fim e o Princípio*, a presença da figura feminina é muito forte não só porque a maioria das personagens são mulheres, mas também por força da citação do protagonismo materno, a exemplo de NATO.

O outro modo de marcar presença em *O Fim e o Princípio* é o da *performance provocadora*, realizada por LEOCÁDIO e CHICO MOISÉS, possivelmente os personagens que mais agradam a Coutinho porque são inteligentes, simpáticos e questionadores, jogam o jogo proposto de fazer um filme ancorado na palavra, e utilizam as mesmas “regras” do diretor para colocá-lo em questão. Por um momento subvertem os papéis e criam uma igualdade utópica na relação entre o realizador e seu objeto, expondo, de maneira evidente, que Coutinho é também personagem dos seus filmes. Além disso, a figura do “provocador”, com sua verve problematizadora, acaba por referendar a noção de que, no documentário da terceira fase, o cineasta cede a palavra ao seu interlocutor como quem, num gesto ontológico humanista, dá a expressão a uma voz sufocada¹¹⁵.

LEOCÁDIO aparece primeiro, mas depois de toda uma situação de suspense. Um plano geral enquadra de frente uma casa simples e envelhecida. ROSA, de costas, bate na porta, chamando por duas vezes: “Leocádio, Leocádio”. A câmera se aproxima, ela vira-se e comenta: “Não está. Acho que a janela tá aberta”, e sai de quadro. Corte. ROSA reaparece abrindo um portão de arame farpado: “Se ele não tiver aqui, pode ser que ele esteja lá em Vermelha”. A câmera segue acompanhando os seus movimentos. Ela vê uma janela aberta, diz que a personagem está no local e faz um gesto com o braço, talvez indicando para Coutinho e a equipe irem à frente da casa. ROSA então chama: “Leocádio”, e bate palma. Nada. Coutinho pergunta se ela não pode ir até à janela. Ao se aproximar, a produtora local diz: “tá deitado”. Coutinho: “Se tiver dormindo, deixa”. Olhando pela janela, ROSA pergunta: “Leocádio? O senhor quer conversar com a gente, hoje? Aquele pessoal tá aqui”.

Há outro corte, e o enquadramento da cena agora é um duplo enquadramento, um quadro dentro do quadro, uma espécie de montagem vertical dentro do próprio plano, e não se encaixa dentro do esquema de planificação convencional do cinema. Em primeiro plano,

¹¹⁵ Cabe ressaltar que, assim como o próprio Eduardo Coutinho, esta tese não concorda com o ponto de vista de uma visão essencialmente “humanista” do seu trabalho. O que se defende aqui é o inverso, ou seja, a pessoa é quem aceita participar das filmagens, na maioria das vezes, de maneira generosa, para a felicidade de Coutinho, um cineasta em busca de personagens para fazer um filme.

de costas, num canto da tela está ROSA, no outro, Coutinho com um chapéu cobrindo quase toda sua cabeça. Os dois recebem diretamente a luz do sol, estão claros. Entre ambos, ao fundo, recortado na moldura da janela da casa, a figura magra de LEOCÁDIO aparece com o cotovelo do braço direito apoiado no parapeito da janela e a mão esquerda levantada como que protegendo um dos olhos da claridade. Por estar no centro da moldura, LEOCÁDIO se destaca como um facho de luz que brota de dentro da escuridão da casa. Ele então responde se quer conversar com a equipe: “Tô sem pontuação pra nada”. Coutinho pergunta se podem voltar outro dia, a resposta é positiva: “O senhor me dispense pra outro dia”.

Após um novo corte, LEOCÁDIO reaparece em primeiríssimo plano. Sua figura está recortada num fundo preto, semelhante ao da cena anterior. É curioso perceber o quanto a sua voz, antes um tanto gutural do corpo cotidiano, cansado, negando-se a filmar, agora adquire certo vigor e clareza ao se transformar no corpo cerimonial da *performance*. E, enquanto fala, gesticula as mãos calejadas em frente ao rosto, uma atitude típica do narrador nato, como diz Walter Benjamin (1993, p.221), cujos movimentos de mão “aprendidos na experiência do trabalho”, interferem decisivamente na condução do que é narrado. Ele começa a falar associando a sua casa, e por extensão a si mesmo, com uma passagem bíblica: “Aqui é um armazém, um depósito, quase uma cova dos leões. Ouviu falar a cova dos leões? A cova dos leões, eram (sic) ...”

LEOCÁDIO para, fecha um dos olhos, pigarreja, talvez tentando lembrar de algo ou alguém. Coutinho percebe, e completa: “Daniel”. A personagem então retoma do ponto onde havia parado: “... aonde botaram o profeta Daniel, mas ele foi desperdiçado (sic) pelos leões. Aí, o rei Dario disse: Daniel, que é que foi? Que é que houve que os leões não te engoliram? Ele disse: meu rei, meu senhor, a minha vida é eterna. Será assim?”. Em seguida, cruza as duas mãos, cobrindo o rosto do nariz para baixo, e arregala os olhos enfatizando o questionamento feito ao diretor. Sua referência a Daniel, um dos profetas do Antigo Testamento, considerado uma pessoa de muita sabedoria, coragem e fé inabalável, é sintomática, uma maneira explícita de registrar a sua própria inteligência, pois é também considerado o sábio da comunidade, como diz ROSA no momento em que desenha o mapa de Araçás, expondo um breve perfil de cada morador. De fato, a figura magra de voz rouca e vida reclusa, como um solitário eremita mergulhado em livros e revistas, faz de

LEOCÁDIO uma personagem prototípica de toda uma mitologia que ainda hoje habita o sertão nordestino.

Conhecedor da sabedoria de LEOCÁDIO, Coutinho passa a escavar a sua formação: “O senhor estudou, então?” Ele responde: “A Bíblia, eu lia. Era o que eu gostava de ler... eram os jornais, no tempo das guerras, na época das guerras, e a Bíblia Sagrada. Mas outra coisa, não. Sim! Um romance bonito”. Na última frase, abre as duas mãos e esconde o rosto como se estivesse envergonhado de quase esquecer de falar dos romances. O diretor quer saber se é romance de folheto de cordel. A resposta positiva vem com a citação do nome de um cordelista: “Leandro Gomes de Barros¹¹⁶”. Entusiasmado, Coutinho cita o nome de personagens do universo dos cordéis num clima geral de cumplicidade: “O senhor conhece Cancão de Fogo?” Resposta: “Conheço”. Pergunta: “João Grilo? Camões?”. LEOCÁDIO balança afirmativamente com a cabeça e diz: “Conheci Camões. Eu tinha até um livro... O sonho de Camões, e O soldado de chumbo. Só era poesia”. Numa entonação suave, completa: “Um livro tão bonito, mas...”. Bate palma e abre as duas mãos, em gesto de lamentação.

Em seguida, Coutinho pergunta se LEOCÁDIO casou. Ele responde “não”, porque “gostava de ser solto, livre e solto. E pra onde eu quisesse ir ninguém dizia, não”. Depois, aparece com uma pasta amarela na mão e a manipula com certa dificuldade de coordenação motora nas mãos. A câmera continua o enquadrando de baixo para cima, engrandecendo a sua figura magra iluminada em destaque contra um fundo escuro. Após alguns segundos, olha para o lado, e só então percebe os outros integrantes da equipe de filmagem. Espantado, leva a mão à testa, e comenta: “Vixe, que é gente! Quantas pessoas são que trabalham?” Coutinho responde: “Umas sete, cinco, tudo do Rio de Janeiro”. A inversão dos papéis continua com ironia: “Quer dizer que o senhor é o chefe das caravelas, né?” O diretor disfarça, dizendo: “É... alguns dizem, mas não sei, não sei”. LEOCÁDIO comenta, sorrindo: “O senhor é como Pedro Álvares Cabral, quando descobriu o Brasil”. A analogia é poderosa, pois sugere ironicamente que o cineasta, tal como o navegador português, é um forasteiro desbravador e estaria redescobrimo um outro país, arcaico, no sertão nordestino.

¹¹⁶ O folheto de cordel é um tipo de literatura popular ancorada na tradição oral e na retórica da voz, feita para ser declamada. Ainda hoje, é muito difundida por todo o nordeste brasileiro. Leandro Gomes de Barros é um dos mais renomados cordelistas. Trechos de algumas de suas obras, como os folhetos *O dinheiro* e *História do cavalo que defecava dinheiro*, foram incorporados à peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (VASSALO, 2000).

Na sequência, LEOCÁDIO abre a pasta amarela e mostra a Coutinho algumas páginas de uma revista chamada Almanaque, que comprava anualmente para obter “umas boas informações”. Foi nessa publicação onde soube, por exemplo, a distância da Terra em relação à Lua: “87 mil léguas”. Questionado da veracidade da informação, diz, sorrindo: “Isso daí eu não sei, não”. Depois, lamenta: “Ah, é tanta palavra escrita em vão”. O diretor quer saber por quê: “O senhor acha que tem palavra comum e palavra certa?” LEOCÁDIO se abraça com a pasta e, expressando um olhar terno e atento, explica: “Porque a palavra certa é aquela certa mesmo, e palavra em vão é aquela palavra sem futuro”. Coutinho questiona se a palavra certa está no dicionário, e ao ouvir a confirmação, pergunta se ele “gosta mais de falar palavra certa ou comum?” A resposta expõe a distância da formação letrada de LEOCÁDIO em relação à comunidade de Araçás: “Homi (sic), a gente não pode falar a palavra certa porque a gente não conversa pra todo mundo ouvir que sabe o que é palavra certa”. O diretor questiona: “Aqui ninguém sabe, não?” Ele responde: “Não é todo mundo, que o senhor sabe que se alguns conhecem, outros não conhecem, né?”.

É quando aparece pela segunda vez, na parte final do filme, que a *performance* de LEOCÁDIO revela-se propriamente *provocadora*. O encontro parece ter sido por acaso. A câmera, em plano geral, se aproxima dele no meio da rua. Ouve-se a voz de Coutinho, gritando: “Seu Leocádio!”. Ele para, bate continência, fazendo reverência ao “chefe da caravela”, e estende a mão, dizendo: “Pronto senhor!”. O diretor pergunta: “Como é que vai o senhor, tá bom?” Ambos usam chapéu, estão muito próximos e enquadrados em primeiríssimo plano. LEOCÁDIO, percebendo a intenção da conversa do interlocutor, diz: “Pode falar”. Coutinho pergunta: “Aonde é que o senhor mora mesmo? É ali?”. Ele olha para o lado, vira-se em direção ao cineasta e responde em forma de parábola: “Eu sou que nem o vento, uma folha seca, o vento me leva...” Sem querer, bate com a cabeça na câmera, toma um susto leve e pede desculpas ao operador.

Mais adiante, em primeiríssimo plano, LEOCÁDIO aparece olhando para a câmera com olhos quase fechados e em silêncio. Depois de alguns instantes, vira-se para o diretor e diz: “Ai, meu Jesus do céu! O senhor crê em Deus?” Pego de surpresa, Coutinho não sabe o que dizer: “Eu... é complicado isso, né?”. Na tentativa de justificar o vacilo do interlocutor, LEOCÁDIO acrescenta: “Crê na natureza, né? Quem crê na natureza, crê em Deus”. O cineasta não está seguro: “É... mais ou menos”. Como a resposta continua incerta, é

oferecida outra justificativa: “Ou o senhor acha que crer em Deus é ilusão?” O diretor discorda, e a personagem, sem entender o posicionamento dele, arregala os olhos e insiste: “Existirá Deus no céu?” A princípio, Coutinho se faz de desentendido e, em seguida, repassa a pergunta a LEOCÁDIO que não titubeia: “Existe”. O “chefe da caravela” então comenta: “Acho que seria bom, mas não sei, queria saber”.

Como dito antes, a *performance provocadora* de LEOCÁDIO quebra simbolicamente a hierarquia no *set*, acentuando a atuação do diretor também como personagem, marcando aqui uma presença de *performance indecisa*. Durante todos os questionamentos de cunho religioso, em particular, da vida após a morte, Coutinho se mantém incrédulo, mas aposta na indecisão. A provocação segue: “O senhor acha que vai alguém pro céu?”. A resposta, mais uma vez, é: “Também queria saber”. LEOCÁDIO então explica: “O reino de Deus é pra Jesus e os apóstolos e alguns (sic) santos, alguns (sic) santos, e mais ninguém... e aquele que não ganhar a vida eterna vai dormir eternamente”. No final, com muita habilidade, Coutinho acaba retomando a condução da entrevista: “Purgatório existe?” O entrevistado responde: “Existe. Purgatório é qualquer um canto”.

O rosto agudo, o olhar penetrante e o corpo magro de LEOCÁDIO fazem lembrar a figura mítica de um messiânico sebastianista. Mas há algo de irônico e questionador em sua fala-pregação. Mais do que oferecer respostas, é uma personagem de perguntas. Sua *performance provocadora*, ancorada numa verdade moral cristã cheia de arcaísmos, polemiza, sobretudo, a dimensão da vida pós-morte, com referências explícitas a passagens bíblicas do Antigo Testamento. Mas não se furta a colocar suas opiniões e conhecimentos adquiridos na leitura dos Almanques ou transmitidos pela tradição oral da comunidade, e cobra o posicionamento do diretor que, sabidamente, escapa. LEOCÁDIO também é um provocador divertido, chama o cineasta de “chefe da caravela”, insinuando que o mesmo é uma nova espécie de explorador do Brasil. E, como todo bom narrador, sua *performance* tem uma dimensão *educativa*, marcadamente religiosa, mas também contempla outros conhecimentos, a exemplo quando fala da distância entre a Terra e a Lua. Sem dúvida, um dos mais fascinantes e performáticos personagens da terceira fase de Coutinho.

A outra *performance provocadora*, de CHICO MOISÉS é ainda mais contundente do que a de LEOCÁDIO. Ele aparece depois de uma cena esquisita. Um carro de som passa tocando uma música com nomes de remédios. Há um corte, e o som retorna anunciando um

comício político em Araçás. Depois, a música dos remédios continua até o carro sair de quadro. Aparentemente deslocada, essa imagem fala muito de um estilo velho de fazer política de maneira assistencialista, via a distribuição de medicamentos, mas através de novo instrumento de persuasão, o carro de som. Um outro lado do sertão nordestino, até então ausente do próprio filme. Coincidência ou não, quando CHICO MOISÉS aparece, usa um boné de propaganda política. As duas imagens se completam como representação do período eleitoral das filmagens.

A entrevista começa burocrática. Coutinho pergunta a idade, se trabalhou na lavoura e como foi a infância. Sério, CHICO MOISÉS responde, de maneira quase monossilábica, ter 57 anos, trabalhou a vida toda na lavoura e não teve infância, nem condições de estudar: “Estudei um pouco. Mas também, depois, meu pai não quis mais que eu fosse estudar, só para trabalhar na roça, eu também tive raiva e não quis mais estudar”. Coça a barba, apoia a mão no queixo, olha pra frente e para Coutinho com desconfiança. É perceptível um clima de tensão na entrevista, como se o diretor ainda não o tivesse convencido a entrar no jogo da auto-encenação para o filme. É somente quando é questionado sobre “quantos filhos teve?” que CHICO MOISÉS relaxa, e sorri pela primeira vez, questionando, irônico: “A mulher?”.

Coutinho não entende a brincadeira, repete a mesma pergunta, escuta uma gargalhada como resposta e insiste: “Porque o senhor falou a mulher?”. Irônico, CHICO MOISÉS diz: “Porque foi ela que teve”. O diretor parece não ter gostado, e fala sério: “O senhor não tem nada com isso?”. Ouve um “tenho”, seguido de outro sorriso, e insiste em saber quantos filhos a personagem tem. Finalmente, obtém a resposta desejada: “Cinco”. A partir daí, a conversa começa a fluir. Coutinho indaga se tem algum sonho, mas é questionado sobre o “significado” da palavra, e comenta: “Boa pergunta. Uma coisa que o senhor deseja ainda na vida, pra o senhor, a família”. CHICO MOISÉS declara não acreditar mais em sonho, porque já pediu muita coisa, rezou muito desde pequeno e não conseguiu nada e afirma: “É que eu já fiz a minha parte a quem eu pedi, venha, se faz, venha de uma vez”. Sorri e indaga: “Ou não é assim?”. O diretor responde “capaz de ser, né?” e ouve outra indagação: “Ou pode não ser, né?”. Toda a conversa é marcada por um jogo de vai-e-vem. Como um provocador nato, CHICO sempre põe em suspeição ou problematiza as coisas que afirma.

Em seguida, Coutinho quer saber de alguma coisa pedida, mas não atendida pela reza e, ao ouvir que “o principal de tudo” era a saúde, pergunta qual era a doença. Depois de balançar a cabeça em silêncio por alguns instantes, CHICO MOISÉS afirma ser “quente e frio”, explicando: “Uma hora tá bem, outra hora tá mal. Outra hora tá agitado, outra hora tá quieto. É isso aí que se chama quente e frio”. Mais adiante, há um corte, e ele reaparece em primeiríssimo plano falando do santo que só acreditava nas coisas que via: “Aí, aprendi com Tomé, foi aí onde eu fiquei...”. Para de falar por um instante e gira o dedo indicador em frente ao ouvido, insinuando ser louco, e segue comentando um “erro” de São Tomé: “Ele errou por uma parte porque andou mais Deus, comeu com Deus, depois negou, né?”. O diretor repete a afirmação em forma de pergunta: “São Tomé negou Deus?”. CHICO responde: “Sim, mas dele dizer assim: só acredito se ver com os olhos e pegar com a mão”. E afirma: “Se todos nós fosse (sic) assim, não existia pecado, ninguém matava ninguém, nem existiria maldade nenhuma”.

Na sequência, CHICO MOISÉS inicia outra série de provocações. Diz que o mundo “tá coberto de mentira” e pergunta se a equipe não tem alguma notícia para lhe contar. O diretor responde: “O senhor sabe do mundo como a gente, o que o senhor acha?”, mas é questionado: “Quem é o mundo?”. Ao responder “não sei”, recebe outro questionamento: “Não somos nós? Parece, né?”. Coutinho recupera o comando da entrevista, perguntando: “O senhor se interessa pelo mundo, assim?”. A resposta é semelhante à de NATO quando indagado sobre a descoberta da água: “Óia, a sabedoria não vem só pela escrita, só por escrever, isso já vem da mente”. Aponta o dedo para a cabeça, e completa: “É dom”. Depois, acrescenta: “É gênio. É porque o gênio... gênio é uma coisa interessante, porque não tendo gênio, como é que é? Cadê a força do olho, cadê aquele relóginho pra funcionar...”. Coutinho aprova e estimula a continuidade do assunto, dizendo simplesmente: “Sem gênio...”. CHICO MOISÉS começa a responder empolgado, mas depois se contém: “É, tem que ter. Porque é que nem... Eu não vou dizer mais não, se não eu vou longe...”, e dá um sorriso alegre.

Coutinho sente a disposição de CHICO MOISÉS de entrar para valer no jogo e o convida: “Vai mais longe, vai!”. A resposta é animadora: “Vou! A pessoa sabe, mas, às vezes, não quer dar uma palavra que sabe de nada. Eu faço isso. Às vezes, perguntam... Não, nunca vi, não, não sei, não. E ler, sabe? Sei nada... conversa... Tudo o que se sabe não

pode se dizer”, declara repetindo frase dita anteriormente por ZÉ DE SOUZA. Em seguida, diz ter ido ao inferno duas vezes, “mas em sonho”, e passa a descrevê-lo: “... Era por dentro de pau, pedra, toco... era espinho... Chego lá, penso que não... chegava lá, quando entrava, fervia o chão que nem esse cimento assim, mas sendo cor de cinza. Você quando pisa, a terra vinha até o joelho, é fogo puro”. Ao longo da fala, olha para baixo e para cima, balança a cabeça, faz uso de toda uma gestualidade performática para recriar a tensão dramática do sonho. Diz, sorrindo, que viu o diabo sem chifre, “esse devia ser o chefe, né?”, mas só chegou até a entrada do inferno, porque foi expulso de lá. Questionado sobre quem o teria expulsado, responde fazendo o sinal da cruz: “Só foi isso aqui, óia... E chamar por Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. E quem quiser, livra do inferno”.

Ao final da primeira parte da participação de CHICO MOISÉS, Coutinho pergunta se a conversa foi boa, e a própria personagem lembra que, de início, não queria falar, confessando qual era o seu temor: “seu eu chegasse, e eu começasse a conversar, ia rolar o dia e a noite, e pronto”. Em seguida, interrompendo a fala do diretor, acrescenta, apontando o dedo indicador: “Mais uma coisa que eu digo também: só disse o que aconteceu, o que não aconteceu não disse, não. Agora, entenda se quiser, leve em conta se quiser, aqui foi do mesmo jeito da palavra de Tomé. Pegou com a mão... viu com os olhos e pegou com a mão. Pronto! E o resto não importa”. Curva o corpo para frente e bate na perna de diretor, dizendo: “Felicidade pra você”. A fala de CHICO MOISÉS, em termos de conteúdo, lembra a de ALESSANDRA, a garota de programa assumida de *Edifício Máster*, que declara ser “uma mentirosa verdadeira”. Ambos convergem na característica comum a todo bom narrador, como fala Benjamin (1993), a crença na palavra e a defesa e capacidade de convencimento sobre o que dizem.

O diretor agradece pela entrevista. CHICO MOISÉS levanta os olhos, faz uma expressão de ironia e comenta: “Fiquei feliz, agora, de falar com uma pessoa sabida, ó, humm...”. Entendendo a provocação, Coutinho também o provoca: “O senhor é que falou mais, o senhor é que é sabido”. Quando eles se reencontram, mais adiante, o “desafio” continua. CHICO MOISÉS é a personagem que fecha o filme com chave de ouro. A imagem mostra parte da sala da sua casa. Penduradas na parede de tijolo aparente, estão reproduções de Cristo, Maria e José. A personagem aparece vindo em direção à câmera. Coutinho grita: “Chico!”. Ainda caminhando, ele responde seco: “Eu tô aqui”, e ao parar,

pergunta: “Apareceu alguma coisa mais de estranha?” O diretor não entende: “Por quê? Viemos nos despedir”, e em seguida repete: “gostei muito da conversa”. Animado, CHICO comenta: “E todo tempo, se achou que gostou, a donde (sic) tiver, pode me chamar que eu tô pronto também pra dizer a mesma coisa”.

Coutinho agradece de novo, e afirma o compromisso do retorno, “daqui a um ano, quando o filme tiver pronto...”, mas é interrompido por uma lamentação: “Eu não garanto que eu tô vivo”. O diretor questiona o motivo e, sem obter uma resposta, pergunta se é “pela saúde”. Em seguida, ouve um seco: “É”, e declara: “Tem que ter fé e se tratar”. CHICO MOISÉS, até então sério, olhando para os lados e para a câmera, arregala os olhos e fala indignado: “Fé? Fé? Se fosse por fé, eu já tava no caminho do céu”. Corte. Sua imagem reaparece em primeiríssimo plano. Ele muda de posição em frente da câmera, e diz: “Agora. Desse lado é melhor pra gente conversar, né?” O diretor quer saber o motivo dele ter virado a posição do rosto, e ao ouvir “porque eu dou uma mudança”, comenta: “O senhor preparou uma mudança, hein?” E em seguida, completa: “O senhor podia ser ator de cinema”. Sorrindo, a personagem, questiona: “Mas, mesmo que eu fosse... mas eu nunca trabalhei, eu nunca fiz isso... Pra quê? Ora! O senhor é quem tá dizendo”. Os dois ficam por uns instantes num vai-e-vem de perguntas e respostas curtas sobre a mudança de perfil, até que CHICO, fazendo referência às provocações recíprocas, declara: “Mas rapaz, será possível! Peleja pra me pegar e nunca pega, e sempre eu vou continuando, sempre na mesma linha!”.

O desafio entre eles segue de maneira parecida ao dos cantadores nordestinos, e o mote da sabedoria reaparece. O diretor questiona: “Por que será?”. Ele responde: “Eu sei. Que o sabido é o senhor”. Questionado duas vezes “por quê?” CHICO é evasivo na primeira resposta: “porque é”, mas não resiste e fala o motivo na segunda, em forma de provocação: “Ora, se eu fosse sabido... andava filmando e procurando as pessoas, né? Errei?”. Resposta: “Não. Mas eu vim procurar o senhor duas vezes porque o senhor é sabido também”. A personagem rebate com um “só porque eu tô sendo filmado...”, e Coutinho acrescenta: “Mesmo sem filmar, se eu conversasse com o senhor eu via que o senhor tinha umas idéias interessantes, o senhor pensava, o senhor...”. CHICO MOISÉS o interrompe, dizendo: “Que pena, né? E eu, que sei, não disse. Só fiz conversar”.

A partir daí, como quem deseja recuperar o tempo perdido, CHICO MOISÉS solta a voz, primeiro elogiando Coutinho, mas não sem uma ponta de ironia: “... é bom falar com uma pessoa sabida, hein?... Ele fica só aí... e se fosse um... se fosse, não, é mais do que um investigador, locutor, sabedoria, cientista e tudo o senhor é”. Há um corte e, em seguida, ele passa falar de si: “Aí, pegou esse matuto veio, aqui, conversando esse tipo de coisa. Mas, eu não sei se eu sei, penso que sei, será que sei?”. O diretor então questiona: “Certeza não tem mais, né?”. CHICO MOISÉS: “Não, a certeza é a que eu disse: ver com os olhos e pegar com a mão. E aqui eu tô vendo, só não pego com a mão porque eu não quero tocar, mas tô vendo”. Coutinho faz a última provocação: “Pode tocar”. CHICO gargalha e provoca também: “Mas não é Deus”.

Juntamente com LEOCÁDIO, CHICO MOISÉS é um dos mais interessantes personagens não apenas de *O Fim e o Princípio*, mas do *documentário de personagem* de Coutinho, em particular, pela maneira como a sua *performance* evolui. No início, a entrevista é burocrática, da parte de Coutinho, e desconfiada por parte de CHICO. Talvez seja a personagem que o diretor tenha tido mais dificuldade em “desdobrar”, ou seja, fazê-la entrar no jogo da conversa, tanto que o assunto é abordado no final da primeira parte da entrevista. No entanto, a partir de uma brincadeira despretensiosa do próprio CHICO MOISÉS, quando Coutinho lhe pergunta sobre a quantidade de filhos que teve, aos poucos, a frieza vai sendo desfeita e se construindo uma relação de empatia, até a entrada definitiva dele no jogo, no momento em que passa a falar do sonho com o diabo.

Pessoa visivelmente de difícil relacionamento, com sintomas de quem é bipolar, e consciente de sua condição de “quente e frio”, em sua *performance* CHICO MOISÉS revela-se como uma personagem inteligente, questionadora, mas também irônica, bem-humorada e de grande expressividade gestual. Como um questionador nato, põe, na berlinda, o próprio Coutinho e a si mesmo, a sua verdade moral cristã, ao dizer não ter mais fé, referendando, parcialmente, as ideias de São Tomé, o santo que acredita só naquilo que vê. Assim como LEOCÁDIO, e todos os grandes narradores, a *performance provocadora* de CHICO MOISÉS tem um recorte educativo, pois está ancorada na sua história de vida e em todo um saber de tradição oral acumulado por gerações de grandes narradores.

Com um jeito próprio de narrar como verdadeiros artesãos da palavra e do gesto, atravessados por uma moral cristã arcaica, os personagens de *O Fim e o Princípio* ou

contradizem, por completo, a anunciada morte do narrador feita por Walter Benjamin, ou, no mínimo, revelam que, em determinadas regiões do Brasil, essa figura longeva ainda resiste, a despeito da narrativa jornalística e de todo o aparato tecnológico da comunicação trabalhando em favor da homogeneização do discurso. Mas é possível que sejam também uns remanescentes a anunciar a agonia de todo um povo de tradição oral, uma espécie em extinção a comprovar a regra da homogeneização¹¹⁷.

De todo modo, como diz Luiz Zanin Oricchio (2005), *O Fim e o Princípio* é uma obra de indagação filosófica, mas de uma filosofia “áspera e aguda”, forjada na vida dura do campo, feita de pequenas alegrias, esperanças e de uma inquietação final sobre o sentido de tudo, inclusive daquilo que nos espera, após a morte. Todas as personagens “apresentam um vocabulário e uma elaboração mental, que já não se encontram nas camadas médias urbanas, entorpecidas pela brutalidade do dia a dia, pela televisão, pela poluição sonora e audiovisual” (ORICCHIO, 2005, p.D2).

¹¹⁷ Cabe lembrar que foi nesse mesmo solo nordestino, e camponês, onde surgiram outras grandes personagens performáticas de Coutinho, como Elizabeth Teixeira, João Virgínio e João José, de *Cabra Marcado para Morrer*, e Theodorico Bezerra, de *Theodorico, Imperador do Sertão*.

4.3 – JOGO DE CENA (2007)

Filme-síntese, de adensamento das características da terceira fase do documentário de Coutinho, onde o teatro da entrevista é inteiramente desvelado, expondo, como diz Luigi Pirandello (1977, p.13), que “o drama é a razão de ser da personagem. É sua função vital, necessária para que ela possa existir”. Pode-se dizer que *Jogo de Cena* é o ápice dessa fase e, talvez, o prenúncio de uma transição para outro momento na carreira do cineasta. Como disse o crítico Jean-Claude Bernardet, trata-se de um documentário que “solapa todo o cinema de entrevista, inclusive os filmes recentes de Eduardo Coutinho. Este filme revela uma coragem extraordinária por questionar a obra do próprio cineasta”.¹¹⁸

A surpresa causada por *Jogo de Cena* se deu porque, em geral, a crítica olha para o documentário da segunda e da terceira fase de Coutinho, quase de maneira unânime, numa perspectiva humanista de dar voz ao “outro”, viabilizando através de um método peculiar de entrevista “dialógica” a possibilidade de eclosão de subjetividades por vezes singulares. Como observam as pesquisadoras Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2008, p.80), adjetivos como verdadeiro, autêntico, espontâneo, “sempre acompanharam a recepção dos documentários do diretor” mesmo à sua revelia, e em *Jogo de Cena* “são estilizados um a um” porque a incerteza é o princípio que se espalha por todo o filme.

No entanto *Jogo de Cena* não surpreende, ao menos, em relação a esse quesito. Sem desmerecer, nem negar a dimensão representativa da obra documentária do cineasta, o propósito dessa tese tem sido o de lançar uma visão mais artística sobre o trabalho dele, analisando a dimensão autoral dos seus filmes, e o papel da personagem dentro deles. Por isso tenho reiterado que a *performance* tanto estrutura como tem sido o modo da personagem marcar presença na terceira fase de Coutinho. Nesse sentido, *Jogo de Cena* expõe, de maneira mais clara, umas das questões fundamentais abordadas aqui, a distinção entre *performer* e personagem, demarcando as passagens entre o corpo cotidiano e o corpo cerimonial, e desnudando o jogo das relações entre o documentarista e as suas personagens.

Assim como *O Fim e o Princípio e Edifício Máster*, *Jogo de Cena* não tem um tema específico, expõe relatos pessoais, fragmentos de vida supostamente vivenciados por

¹¹⁸ O comentário foi feito à época do lançamento do filme no blog do crítico, e pode ser conferido no seguinte endereço eletrônico: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2008-01-13_2008-01-19.html

aqueles que falam se avolumam do começo ao fim do filme, sem delinear um percurso narrativo articulado de maneira lógica, complementar. Mas, ao contrário dos dois trabalhos anteriores, as personagens são todas do sexo feminino¹¹⁹, e entre elas, estão atrizes famosas, como Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão, e outras desconhecidas, todas interpretando gente que existe em carne e osso. Dito em outras palavras, o filme se estrutura a partir de uma combinação aparentemente simples: as falas das mulheres comuns, pessoas reais, reaparecem interpretadas por atrizes que, posteriormente, falam sobre a experiência de compor uma personagem real, viva.

Tudo vai bem enquanto é possível perceber claramente as passagens do documentário à ficção e vice-versa, graças à aparição das atrizes conhecidas. As coisas se complicam quando duas pessoas desconhecidas aparecem falando a mesma coisa. As fronteiras entre o real e o fictício são borradas, e o espectador é lançado no terreno pantanoso da incerteza. O procedimento não é inédito. Outros cineastas já fizeram algo parecido. O iraniano Abbas Kiarostami, por exemplo, em *Dez* (2002), mistura atores desconhecidos e personagens reais, também mulheres, para falar de sentimentos e impasses que rondam o universo feminino do seu país. Aqui no Brasil, são bastantes conhecidas às experiências cinematográficas realizadas por Jorge Bodanzky com atores profissionais, amadores e habitantes da região onde filma, em particular, *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), feito em parceria com Orlando Senna.

Mais recentemente, o roteirista Jorge Furtado criou um quadro para o programa Fantástico, da TV Globo, chamado *I dos 3*, onde três pessoas desconhecidas contam uma mesma história¹²⁰, às vezes, repetindo, outras vezes complementando o que a anterior diz, no intuito de conclamar os telespectadores a adivinhar quem estava falando a verdade, ou seja, qual era o dono da história. Ora, ainda que a tentação de identificar o ator e o não ator seja uma possibilidade legítima de fruição de *Jogo de Cena*, certamente a intenção de Coutinho não foi a de fazer do seu filme um jogo de adivinhação. Também não foi a de

¹¹⁹ Filmar só com mulheres era um desejo alimentado por Coutinho há certo tempo. Como foi dito no capítulo anterior, o cineasta considera a mulher a personagem ideal para o tipo de documentário que faz, porque ela não tem vergonha de expor seus sentimentos e contar suas histórias, inclusive as derrotas. Além disso, as mulheres representam o “outro” de gênero, ou seja, elas são o que o cineasta não é e tem interesse em conhecer, uma espécie de regra geral ou ponto de partida para Coutinho fazer um filme.

¹²⁰ Dos vinte episódios que foram ao ar, de 2005 a 2006, apenas um contou com a participação de três atores conhecidos, Pedro Cardoso, Lúcio Mauro Filho e Lázaro Ramos. Os demais foram feitos com gente comum e atores desconhecidos do grande público.

trazer, para o universo filmico, mais vitalidade expressiva, as vicissitudes da “vida de improviso” como fazem Kiarostami e Bodanzky em seus filmes de ficção. Em *Jogo de Cena*, Coutinho discute, sobretudo, a representação. Como disse o diretor no Festival de Gramado de 2007, ao receber o Kikito de Cristal pelo conjunto de sua obra, “estava interessado em saber como uma pessoa comum vira personagem e se torna pública e como uma atriz volta a ser uma pessoa comum¹²¹”.

Ainda que existam outras possíveis camadas para a análise e o entendimento do filme, o ato de representar é o que lhe dá estruturação e razão de ser, portanto interessa mais de perto a essa tese. Como um espectador “interatuante” sou convidado a compartilhar e interagir tanto com as angústias e dificuldades das atrizes em interpretar personagens reais como também com os modos performáticos de marcar presença dos *performers*-personagens do documentário. E, tanto num caso como no outro, é o drama que serve de matéria-prima para a encenação, algumas vezes, em conotação melodramática e/ou tragicômica. Cabe ressaltar, no entanto, que aqui não interessa medir, em termos valorativos (bom, ruim, melhor, pior, etc.), a eficácia das estratégias interpretativas dos atores em relação à atuação das personagens reais, mas discutir as aproximações e diferenças de postura, atitude e gestualidade entre o ator e o *performer*, a partir das questões conceituais já abordadas no capítulo 2.

A primeira imagem de *Jogo de Cena* é um plano de detalhe de um anúncio impresso com a seguinte mensagem:

CONVITE – Se você é mulher com mais de 18 anos, mora no Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. VAGAS LIMITADAS. Ligue a partir de 17/04 (10h às 18h) para: 3094-0838 ou 3094-0840.

Como na maioria dos filmes da terceira fase¹²², Coutinho inicia expondo reflexivamente o método de trabalho do documentário. Mas diferente de *Babilônia 2000*, *Edifício Máster* e *O Fim e o Princípio*, não é a locução que revela o processo de realização. Nem tampouco o recurso do letreiro da contextualização histórica de *Peões*. *Jogo de Cena* é mais sutil e indireto, utiliza como recurso de metalinguagem o texto publicado,

¹²¹ Conferir matéria de Silvana Arantes, intitulada Coutinho conquista público de Gramado, disponibilizada no endereço eletrônico, http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2007-08-12_2007-08-18.html

¹²² A única exceção é *Santo Forte*. Como filme de transição da segunda para terceira fase, ainda não apresenta certos elementos dominantes no *documentário de personagem*.

simultaneamente, em um jornal popular e uma revista de grande circulação da cidade do Rio de Janeiro, convocando mulheres de 18 anos a participar de um “teste” para fazer um documentário. Esse procedimento de selecionar gente para participar de um filme é bastante corriqueiro, mas a expressão “teste” é usual no campo da ficção, não do documentário, cujo termo “pesquisa” é amplamente utilizado, inclusive por Coutinho, para o cumprimento dessa etapa de pré-produção¹²³. Talvez seja por isso que algumas das 83 mulheres que atenderam ao convite tenham ficado “meio receosas, achando que podia ser um filme pornô”, como declarou Coutinho à revista Carta Capital¹²⁴.

A inclusão do anúncio no contexto do documentário, em termos discursivos, adquire novos sentidos além da já citada reflexividade. De certa maneira, traduz o jogo e a cena dos dois polos que alimentam o filme, a atuação e a interpretação, a realidade e a ficção e suas imbricações. E a entrada da primeira “candidata” subindo uma escada, no escuro, até chegar ao palco de um teatro vazio, onde há um *set* de filmagem montado, inclusive com a presença do diretor, dá a impressão inicial de que, de fato, iremos assistir ao “teste” referido no anúncio. Uma impressão reforçada ainda mais pela recepção não muito gentil de Coutinho: “vai sentando”. A mulher, uma negra, mesmo aparentando certa timidez, responde irônica e obediente: “tô sentando, já sentei”.

Corte. Ao retornar, a mulher aparece enquadrada em plano médio, no canto direito da tela. No canto esquerdo, compondo o cenário da *performance*, parte da plateia vazia. Chama a atenção o trabalho sofisticado de luz, iluminando apenas a personagem e as primeiras filas das poltronas vermelhas. A mulher fica em silêncio por alguns instantes, se mexe na cadeira e, só então, começa a falar com uma voz grave, fazendo uso de muita gíria e gesticulação com os braços e as mãos. Diz que acontecem coisas na sua vida do “tipo muito louco”. Mesmo sendo negra, pobre e sem estudo, resolveu ser atriz. Franze a testa, abre os braços e exclama: “Que doideira é essa! Peraí! Nem a quarta série!”. Ela mesma articula uma justificativa para a suposta loucura: “... é a embriaguez do sistema, né, meio que vê na televisão... eu queria ser paqueta do Show da Xuxa”.

¹²³ Cabe aqui uma ressalva. O termo “teste” é passível de ser utilizado para a seleção de atores, profissionais ou não, em documentários estruturados a partir de encenação, a exemplo dos realizados pelas televisões a cabo. Mas não é o caso do *documentário de personagem* de Coutinho.

¹²⁴ Conferir em **Carta Capital**. São Paulo, nº 469, 7 de nov. 2007, p.60-61.

A citação da televisão tem um efeito de sentido importante em *Jogo de Cena* porque se trata do principal referencial artístico da população brasileira, está presente de outras maneiras no filme, a exemplo das famosas atrizes da TV Globo¹²⁵, e se constitui como a grande fonte de inspiração das *performances* de recorte essencialmente *melodramáticas* das personagens reais do documentário. Mais adiante, a mulher diz que não tinha noção do que era ser atriz, ligou o aparelho de TV no programa *Video Show* e soube da existência do grupo de teatro da favela do Vidigal, no Rio de Janeiro, chamado Nós no Morro, e decidi entrar nele. Coutinho pergunta o que marcou a entrada no grupo. Ela franze a testa, olha para baixo e diz: “Lá eu aprendi muitas coisas. Lá eu aprendi a ser gente, aprendi a ser mulher, aprendi a ler, a ler um texto, interpretar... a interpretar... isso me marcou bastante”. Em seguida, baixa a cabeça, leva uma das mãos aos olhos e enxuga as lágrimas.

O diretor pergunta qual o trabalho atual dela no grupo Nós no Morro. Fica sabendo que é o de Joana, a Medeia da peça *Gota D'água*¹²⁶, e pede a atriz para dizer o texto final da personagem, antes de matar os filhos, por envenenamento. A mulher fica com semblante sério, franze a testa, inclina o corpo para frente aproximando-se da câmera e com uma expressão grave, mas uma voz suave passa a interpretar trecho da peça:

Meus filhos... mamãe queria dizer uma coisa pra vocês... fiquem pertinho de mim que nós três juntinhos vamos prum lugar assim que parece um campo macio. Lá tem jogo de bola todo dia, tem confeitaria, tem aniversário todo dia... Lá ninguém fica triste, lá não dói, lá ninguém fica só. Há Crionte e há Jasão.

Em seguida, a mulher muda o tom de voz, e enfática, diz: “Pra vocês, eu deixo esse funeral. Porque morrer com a desgraça de um sofrimento é melhor morrer por morte de envenenamento”. Estende o braço direito como se estivesse oferecendo alguma coisa, e completa: “Põe na boca... Isso...”. Recua lentamente o corpo para o encosto da cadeira, e agora, sem supostamente interpretar, fala: “Aí, eu saio e volto morta”, ficando paralisada e em silêncio por uns instantes, até o corte. O pedido de Coutinho para que represente o texto

¹²⁵ Marília Pêra, Andréa Beltrão e Fernanda Torres são também atrizes de teatro, mas são conhecidas para o grande público por causa da televisão.

¹²⁶ *Gota D'Água* (1975) foi escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes. A peça é uma adaptação livre do texto trágico de Eurípedes, *Medéia*, e conta a história dos moradores de um conjunto habitacional de subúrbio, no Rio de Janeiro, que lutam contra a ganância de um empresário poderoso, Creonte. A personagem principal, Joana, se apaixona por um compositor popular, Jasão, que cede às tentações de Creonte e sua filha, Alma. Traída, Joana mata os filhos e se suicida para vingar-se do ex-amante.

da peça de Chico Buarque reforça ainda mais a impressão de um “teste”. O que se vê é uma atriz, um diretor, um palco, um aparato filmico e uma interpretação provocada. Mas esse é apenas um dos exemplos de reversão de expectativas que *Jogo de Cena* opera.

Um pouco depois da metade do filme, outra mulher negra, de cabelo *rastafari*, voz grave, atriz do grupo Nós no Morro e cantora de rap, fala, com muitas gírias, sobre a situação de “muita dificuldade” vivida por sua família, vez por outra se mexendo na cadeira. Atendendo a pedido de Coutinho, ela canta um *rap* de sua autoria, fazendo expressão e gestos típicos dos cantores desse gênero de música:

Jackqueline Ferreira Gonçalves, neguinha pequeninha do cabelo de *canecalon*, e tinha o sonho de ser paqueta do Show da Xuxa, mas que ilusão! Não tinha pele clara, olho azul e nem cabelo bom, e mesmo assim continuei seguindo a minha luta. Rua Arnaldo Quintela, 42, Cabeça de Porco, a minha infância eu passei brincando de casinha e médico, e já pulando o muro do colégio pensando em arte, vendendo algo no cemitério São João Batista... era a gastação. Eu, Jackie Brow, tinha um estilo muito louco: era *funkeira*, usava sainha de corda, tinha o cabelo *black*, mesmo assim na minha época eu era discriminada. Agora, em 2006, eu tô na moda, tô no Nós no Morro, cresci, venci, sobrevivi, tenho 27, tenho o *dread*, me chamam de Jackie.

O espectador mais atento e familiarizado com o universo do *hip hop* vai demorar, mas irá perceber que JACKIE BROWN é a verdadeira “dona” da história contada pela primeira atriz a aparecer no filme, a desconhecida MARLY SHEYLA. E o reconhecimento não se dá apenas por uma identificação da cantora, mas também pela presença de outra operação textual no filme, a intratextualidade, ou seja, a repetição ou a reelaboração de um texto/fala já ouvida. Aliás, as operações intertextuais são procedimentos frequentes, visíveis, reconhecíveis e demarcáveis em *Jogo de Cena*, e se apresentam sob duas maneiras: a *intertextualidade*, citação de texto alheio ao filme, a exemplo do anúncio impresso exibido na abertura ou a interpretação do texto da peça *Gota D’água*, e a *intratextualidade*, retomada de um enunciado. Se, como diz Mikhail Bakhtin, toda linguagem é essencialmente intertextual, *Jogo de Cena* pode ser visto como uma expressão radical de que a fala não tem um único “dono”.

A todo instante, o espectador “interatante” – e, nesse filme em particular, a atenção e a participação dele precisam ser redobradas, é lançado ao terreno das incertezas. Veja-se o caso de JACKIE BROWN e MARLY SHEYLA. Há momentos na encenação das duas que

desestabilizam a certeza de quem está interpretando profissionalmente ou fazendo uma *performance*. Primeiro porque ambas tem a mesma origem social, passaram pelas mesmas dificuldades na vida, encontraram, na arte, uma maneira de escapar da marginalidade e fazem parte de um mesmo grupo teatral. Assim, quando MARLY SHEYLA responde a Coutinho o que marcou a sua entrada no Nós no Morro, e chora, ela pode estar interpretando, mas também falando de si mesma, pois também é negra, pobre e discriminada, e aprendeu muita coisa ao entrar para o teatro. Segundo, como atriz e cantora, JACKIE BROWN não interpreta também um papel? Já não é uma personagem criada por Jacqueline Ferreira Gonçalves? Um tipo construído segundo determinadas características formais para ser uma representação do universo *hip hop*?

Cabe lembrar, mais uma vez, a distinção trabalhada no capítulo 2. A personagem de ficção é encarnada pelo ator através de um movimento de *introjeção* onde ele “se identifica com seu personagem tanto quanto se identifica consigo próprio” (ROUBINE, 2002, p.76), como defendido, entre outros, por Constantin Stanislavski (1992). A “personagem” do *performer*, aquela extraída por um movimento de *extrojeção*, tira e expõe camadas sucessivas de quem pratica uma *performance* (COHEN, 2002), a exemplo das encenações no documentário, como tem sido defendido aqui na tese. Pois bem, onde termina o trabalho da atriz e começa a da *performer* MARLY SHEYLA? Onde acaba a *performance* de JACKIE BROWN e passa a trabalhar a atriz? É possível mesmo separar uma da outra? São questões levantadas por *Jogo de Cena* e difíceis de responder, pois estão em cena duas atrizes.

MARLY SHEYLA já antecipa muitas das questões que vão ser apresentadas ao longo do documentário. Como diz o crítico Carlos Alberto Mattos, nos extras do DVD de *Jogo de Cena*, essa primeira personagem/atriz “é a síntese de tudo que vai ser discutido no filme, em termos de linguagem, de tema”. E quais são os assuntos abordados pelas mulheres? Perdas, relações familiares deterioradas, sonhos, projetos de vida, morte, traição, ingredientes típicos de um melodrama, gênero marcado por excessos e dicotomias moralizantes e regeneradoras do tipo bem e mal, bom e ruim, popularizado no Brasil pelas telenovelas, e que, no contexto do filme, irão cristalizar um modo geral de as personagens marcarem uma presença, mesmo havendo modulações, variações de tons entre uma e outra *performance*.

O próprio Coutinho aposta nesse caminho ao escolher MARLY SHEYLA para abrir *Jogo de Cena* porque ela interpreta o papel de Medeia na situação de uma mulher traída e abandonada pelo marido, “o macho predador” que, segundo o diretor, está na memória das mulheres reais do filme¹²⁷. A primeira personagem real, GISELE ALVES, já é um exemplo eloquente. Ela aparece logo em seguida à interpretação do texto da peça *Gota D’Água* por MARLY SHEYLA, cuja frase final diz: “Pra vocês, eu deixo esse funeral porque morrer com a desgraça de um sofrimento é melhor morrer por morte de envenenamento”. Após o corte seco, aparece a cadeira preta onde sentam os entrevistados vazia. Ao fundo, vê-se a plateia de poltronas vermelhas, também vazia. E ouve-se apenas o som de passos se aproximando. É interessante notar como esse “vazio” de entrevistado, entrevistador e de público, que dura uns poucos segundos, está cheio.

A imagem da platéia vazia sugere um efeito de sentido de *presença*, ou de muitas presenças, e cria uma expectativa para a chegada de alguém, do próximo personagem que vai atuar. Quem está presente ali simbolicamente somos nós, o espectador. Como se sabe, o cinema herda a ordem espacial do teatro burguês, onde o palco é um espaço para a encenação, e a plateia, em posição frontal, o lugar de quem observa. E, entre observador e observado, a consciência de que algo os separa, realidade e representação, emoldurando o espetáculo “como uma janela que se abre para o mundo imaginário da cena” (XAVIER, 1996, p. 250). Há, portanto, na composição cenográfica de *Jogo de Cena*, todo um acasalamento de olhares porque me vejo como espectador através dos olhos do diretor (a posição da câmera) e, ao mesmo tempo, o vejo, sinto a sua presença, e olho o que ele, como um dos protagonistas do espetáculo, também vê. Essa superposição de olhares carece de um estudo mais aprofundado, que foge aos propósitos deste trabalho.

Interessa aqui ressaltar o efeito de presença através da ausência que a imagem sugere, ainda mais aguçado pelo barulho crescente do salto de um sapato em contato com o assoalho do palco, anunciando a aproximação de alguém. Pouco depois, ouve-se, em *off*, a voz de Coutinho: “Pode sentar, Gisele.” Nesse instante, um corpo de mulher entra em quadro e senta delicadamente na cadeira. GISELE ALVES é uma mulher jovem e muito bonita, tem feições típicas de uma atriz de telenovela. Está de vestido tipo “tubinho” marrom estampado e com um casaquinho preto por cima. Tem cabelos castanhos estirados

¹²⁷ Coutinho faz esse comentário nos extras do DVD de *Jogo de Cena*.

por sobre os ombros, usa maquiagem suave, gargantilha e brincos, e tem unhas pintadas de cor escura. Ela olha para o lado direito da tela, olha para frente, põe a mão no peito, e diz: “tô ofegante”. Vira-se para a esquerda como fitasse alguém ou alguma coisa, levanta os olhos, balança as mãos, alisa o cabelo, e fala: “a escada”. Coutinho então pergunta: “Que é que você falou?” Ela responde: “Tô ofegante, a escada, eu vim subindo, subindo...”. O diretor questiona: “Por quê? Você fuma?” GISELE coloca a mão no peito novamente e responde calmamente, balançando a cabeça: “Não”.

Há um corte, e quando retorna, GISELE aparece enquadrada em primeiríssimo plano, falando:

Meus planos era morar fora, morar em outro país, estudar fora. Eu tava esperando... eu queria esperar fazer 18 anos pra poder tentar uma chance fora do Brasil. Minha ideia seria fazer esses cursos, né, que são de quatro, seis meses, vim com experiência, vim com inglês, só que acabou que eu engravidei, aí deixei de lado, né? Não ia ter coragem de ter uma filha fora, ia ser mais complicado, né?

Outro corte, mas agora quase imperceptível na imagem. GISELE continua a falar: “Namorei ele dois anos e fiquei casada com ele seis.” Coutinho quer saber por que acabou o relacionamento, e a resposta é direta: “Porque eu sentia que eu já não estava presa ao casamento. Eu queria mais, eu queria estudar, começar a Faculdade, e...”. GISELE muda de expressão, com brilho nos olhos e voz enfática, completa: “eu já tinha interesse em outras pessoas, eu saí um pouco do foco do casamento”. Quando o espectador começa a interagir com a história dela, eis que um novo corte insere a imagem conhecida da atriz ANDRÉA BELTRÃO em primeiro plano com um olhar vago, lateral, mas uma expressão tensa, carregada de densidade dramática. O espanto é ainda maior porque ela começa a falar repetindo a última frase dita há poucos instantes por GISELE:

Então, eu saí um pouco do foco do casamento. Eu achei que não seria legal porque tanto ele quanto eu, na época, a gente era muito jovem. Aí, eu já tava com aquela sensação, assim... eu achava interessante sair na rua e alguém me paquerar... aí, achei que não seria legal, poderia de repente trair... em pensamentos ou... de repente poderia realmente acontecer.

ANDRÉ BELTRÃO coloca o cabelo por trás da orelha, repetindo gesto feito por GISELE, e morde os lábios. Há um corte, e ela aparece em primeiríssimo plano. Coutinho pergunta: “Você se casou de novo?”. Agora com expressão mais natural, sem a tensão dramática de antes, ANDRÉA BELTRÃO fala:

Não, não me casei de novo, não. Eu não casei, eu tive um relacionamento, mas, depois desse rapaz, apareceram outros rapazes, relacionamentos curtos de três meses, de seis meses, até que eu iniciei um relacionamento muito sério, que mexeu muito comigo. E foi uma pessoa que... eu fiquei com ele quatro anos. E, essa pessoa... é, marcou! Acho que é o antes dele e o depois dele. E... a gente não chegou a morar junto, não, nós casamos no papel. Nós casamos no civil porque no decorrer desse relacionamento eu engravidei. Eu engravidei do Vitor, meu bebê.

O estranhamento inicial provocado na passagem de GISELE para ANDRÉA BELTRÃO logo se desfaz pela camada mais superficial e visível do filme. A fala de alguém desconhecido para a câmera é interrompida e aparece uma atriz conhecida que retoma a frase final de quem a antecede, numa operação intratextual, e faz avançar a narrativa. Os papéis estão bem delimitados: a primeira, uma *performer*-personagem, extraíndo de si fragmentos de uma experiência de vida; a segunda, uma atriz famosa, encarnando o papel de uma personagem real. E há diferenças de posturas. GISELE começa a sua *performance* ofegante porque subiu uma escada para chegar até o palco, mas depois fala com muita naturalidade. Seus gestos e a entonação da voz são muito suaves. Chama a atenção apenas certa constância de um olhar vago para um dos lados da tela, sem se deter muito na direção do diretor, como se estivesse tentando enxergar as lembranças do passado.

ANDRÉA BELTRÃO, de início, aparece tensa, exagera um pouco na composição da personagem, faz muitas pausas, entrecortando a fala, e recorre a cacoetes como morder os lábios, que só mais adiante o espectador saberá de quem é, mas, aos poucos, controla a carga dramática e chega ao equilíbrio de gestos, expressões e entonação da fala. É impressionante a evolução dela na interpretação de GISELE, e como conseguiu compor bem essa personagem. Nesse primeiro momento, Coutinho é quem opera as passagens mais interessantes, alternando ou reduplicando suas funções. Na interlocução com GISELE, o diretor é um *performer* questionador e interatuante. Mas com ANDRÉA BELTRÃO, torna-se um ator interpretando o papel de um entrevistador-diretor-interatuante. Mudam-se os papéis e as funções e, mais adiante, elas vão aparecer imbricadas, à medida que o filme vai se tornando mais complexo.

GISELE reaparece num primeiríssimo plano, que destaca sua beleza. Coutinho pergunta como foi que ficou grávida. Ela morde os lábios e, em seguida, passa parte do cabelo para trás da orelha, cacoete que irá repetir por várias vezes. Com semblante sério,

mas sem extravasar densidade dramática, diz que a gravidez não foi programada e, mesmo assim, ficou muito feliz, teve uma “ótima” relação com o bebê. No entanto, o relacionamento com o companheiro “foi muito desesperador, uma insegurança constante”, pois não conseguiam planejar nada para o futuro. Corte. Ainda em primeiríssimo plano, GISELE fica em silêncio por alguns instantes. Depois, fala ter sido criada na Igreja Batista, mas, com o tempo, tornou-se “espiritualista”, passando a “ficar atenta aos sinais”, como o da chegada do filho: “Vitor sinalizou, mesmo que eu só soubesse depois da ida, da despedida dele. Mas ele sinalizou pra vir. E foi através de um sonho que eu tive”. A descrição do sonho, embora não seja muito precisa, aparece como elemento depurador, de conciliação ou sublimação, capaz de regenerar a vida, e irá reaparecer em outros momentos do filme na boca de GISELE e de outras personagens.

No primeiro sonho de GISELE, um homem vestido de Frei a chama pelo nome e se aproxima pedindo ajuda: “eu preciso muito da sua ajuda, e só você pode me ajudar”. Ela fecha os olhos por alguns instantes e diz ter consentido, em silêncio, a ajuda, mesmo sentido “uma dor no peito, um aperto, uma sensação que eu nunca tinha sentido antes”. Corte. Mais uma vez a passagem da personagem real para a atriz se dá na frase final da fala de GISELE, e ANDRÉA BELTRÃO, também enquadrada em primeiríssimo plano, faz a história avançar: “dois meses depois, eu descobri que eu tava grávida, então eu acredito, pela minha interpretação, que o meu consentimento foi como se eu tivesse permitido a vinda dele por mim”. Em seguida, diz que a gravidez foi muito boa e prazerosa, tendo durado o tempo máximo de 42 semanas. Com entonação alegre na voz e expressão de felicidade no rosto, ANDRÉA BELTRÃO fala da expectativa pela chegada da criança quando teve início o trabalho de parto, chegando a sorrir. A atriz revela aqui um autodomínio do corpo, gerando na composição da personagem ações e expressões simbólicas espontâneas e críveis, “mesmo que o objetivo do trabalho seja a mais completa artificialidade” (AZEVEDO, 2004, p.149).

Em seguida, enquadrada em um plano médio, mais adequado para registrar os seus gestos, GISELE conta como foi o trabalho de parto “de seis horas, mais ou menos”. Com as mãos em concha, faz movimento como quem embala um bebê e diz que o pegou nos braços, “estive com ele acordadinho comigo”. Sua fisionomia muda ao falar do problema de saúde do menino. Passa a língua entre os lábios, coloca a mão na nuca e depois tira,

franze a testa, mexe com as mãos para dizer que os médicos descobriram que o pulmão esquerdo dele não havia dilatado e, portanto, tinha uma insuficiência respiratória grave. Há um corte e ao retornar, GISELE, um pouco nervosa, passa a mão nos cabelos duas vezes seguida e desabafa com um riso nervoso nos lábios:

Eu me senti um pouco traída, né, porque pôxa, tudo tão certinho, tudo tão planejado, tudo tão bonito, né. E de repente dá tudo errado... ele apresenta esse problema fisiológico e desencarna, sem que eu pudesse estar um pouco mais com ele, quer dizer, é como se tivesse me roubado ele, né? Eu me senti iludida porque tava tudo perfeito; festa de um ano dele eu já tinha programado, já sabia o tema que seria.

Esse é o momento de maior tensão da fala de GISELE e é curioso perceber como a montagem ganha um novo ritmo, diminuindo o tempo das passagens da personagem *real-performer* para a personagem encarnada pela atriz e vice-versa. É sintomático que ANDRÉA BELTRÃO apareça aqui em primeiríssimo plano. Como se sabe, desde os primórdios da narrativa cinematográfica, um enquadramento metafísico, que destaca o rosto humano para revelar um estado de alma (BALÁZS, 1958; AUMONT, 1998). Ela passa a língua entre os lábios e, de maneira dramática, lança uma série de questionamentos acerca do acontecimento trágico:

Meu Deus, por quê? Por quê? Por que que não descobriram isso antes? Por que não fizeram os exames? Por que não me pediram os exames? Por que que teve que ser assim, né? Por quê? Por quê? Por quê? ... Num momento de muita dor, eu pedi a Deus que mostrasse porque que tinha que ser assim, pra que eu continuasse... pra que eu pudesse entender, pra que eu continuasse vivendo.

Em seguida, ANDRÉA BELTRÃO introduz a história de um outro sonho da personagem. Coutinho pergunta: “quanto tempo depois da morte você teve o sonho?”. A atriz declara que foi no mesmo dia do enterro. Sonhou que era mãe de um menino de 11 anos com muitos problemas, “muito doente, atrofiada”. Ia buscar essa criança numa clínica, e a médica o entregava dizendo: “mãe, pode ir, seu filho tá liberado”. Corte. GISELE, ainda em plano médio, continua o relato do sonho gesticulando muito com as mãos: “Não houve conversa, nem nada, só mesmo sentimento, e foi aí que eu entendi que...”. Ela para de falar, balança a cabeça em silêncio, levanta uma das mãos e continua: “foi muito melhor a despedida dele, a ida dele, por que... ele seria uma criança que sofreria uma vida, o quanto

ele vivesse, e eu sem um apoio de um companheiro porque, na semana seguinte que ele desencarnou, ele disse pra mim que não dava mais”.

Por solicitação de Coutinho, GISELE fala um pouco mais de como o “pai da criança” acabou o relacionamento, mas não lamenta, chega a afirmar que Deus olhou por ela e o filho morto porque não teria condições financeiras de mantê-lo “com paralisia cerebral”, sozinha. ANDRÉA BELTRÃO retorna a partir da questão da separação e comenta o aprendizado que ficou de toda aquela situação: “Eu acho que eu aprendi alguma coisa porque hoje eu consigo lidar com o amor de uma maneira bem diferente. Nós dois nos ajudamos muito”. Coutinho pergunta: “Que dois?”. Ela responde: “Nós dois. Nós dois, eu falo eu e o meu filho, porque, pra mim, ele ainda tá vivo. Ele tá em algum lugar...”. A partir daí, ANDRÉA BELTRÃO começa a ficar visivelmente emocionada e, num processo simbiótico de introjeção da personagem, tenta conter as lágrimas. Baixa a cabeça, fica em silêncio por alguns instantes, funga e enxuga uma lágrima no nariz, pede desculpa, tenta retomar a fala, para, enxuga outra lágrima.

ANDRÉA BELTRÃO encarna de tal maneira a sua personagem, a ponto de identificá-la consigo mesma e pode estar sentindo, na pele, a dor daquele *ser* que interpreta. Como observa Diderot (apud ROUBINE, 2002, p.76), sendo intensamente um outro, o ator é, de modo contraditório, intensamente ele mesmo. O espectador não sabe se o “desculpe” dito por ela é parte do texto interpretado ou se é um gesto para o diretor do filme em reconhecimento de uma falha de interpretação. O fato é que, sendo uma boa atriz, ANDRÉA BELTRÃO não deixa a peteca cair e acaba por fornecer uma carga dramática adicional à personagem, como se estivesse chegado ao *clímax* da sua história. Mesmo de olhos marejados e enxugando o tempo inteiro as lágrimas que não param de verter, fala do namorado atual com entusiasmo e encerra comentando o desejo deles de ter filhos: “Eu vou tentar porque eu receberia outro filho com muito prazer, se eu estivesse preparada, eu receberia com muita alegria”.

Ao completar o relato da possibilidade de ter outro filho, GISELE aparece com expressão de muita tranquilidade e equilíbrio, em franca oposição à postura emocionada da personagem interpretada por ANDRÉA BELTRÃO, demarcando, assim, os campos e a intensidade das encenações da atriz e da *performer*. Aliás, a serenidade de GISELE

desequilibra a quem assiste ao filme por causa da segurança como fala de uma experiência de vida tão trágica:

Então, o Vitor não me marcou negativamente, assim, com dor: “ai, meu Deus, se eu tiver outro filho vai ser a mesma coisa, eu vou perder ele e vai dar tudo errado”. Não! A minha história com Vitor foi nossa e foi vivida como tinha que ser, pra mim e pra ele. E os outros serão outras histórias.

Há um corte. Em seguida, ANDRÉA BELTRÃO aparece em primeiríssimo plano. Ela fica em silêncio por alguns instantes olhando em direção a Coutinho, com olhos ainda marejados, mas uma expressão serena e simpática. O diretor então passa a questioná-la sobre o sentimento dela ao interpretar o papel de GISELE, iniciando uma outra camada reflexiva do filme: a atriz passa a falar de si mesma e não mais como encarnação de uma personagem. O cineasta também deixa de ser um “ator” para reassumir a função de *performer*-entrevistador. O jogo entre ficção e realidade, visível nas articulações da montagem, não só é assumido como se torna fator de discussão no interior do próprio filme em mais uma operação intratextual. Coutinho, se referindo à cena do choro, pergunta: “O que é que você sentiu? Você preparou o que você fez agora?”. ANDRÉA BELTRÃO funga o nariz e responde: “Eu não preparei choro nenhum porque eu não queria chorar. Até porque eu queria imitá-la, mas é porque eu não aguento”.

Mais adiante, ANDRÉA BELTRÃO comenta que, se tivesse planejado chorar como atriz, “não teria ficado tão incomodada” com a situação vivida pela personagem, e confessa: “... chegou uma hora no texto que eu falei: gente, eu não vou conseguir falar”. Entusiasmado, Coutinho pergunta: “Aqui? Agora?”. Ela arregala os olhos e diz enfática: “É! Teve uma hora que eu dei uma parada assim que eu falei: será que eu paro, peço pra fazer de novo? Porque eu achei que eu já tava muito emocionada. Demais! Achei: Ah, vai ficar chato, vai ficar meloso, isso”. Um pouco depois, a atriz, enquadrada na altura da cintura, vira-se para a plateia vazia e diz: “Eu teria que ensaiar muitas vezes num teatro pra conseguir falar isso friamente... não que ela diga isso friamente, ela não fala isso friamente, mas estoicamente, olímpicamente. Dessa maneira, eu teria que me preparar demais!”.

Em seguida, a atriz tenta explicar a “serenidade” de GISELE ao falar do filho morto em função da religiosidade dela e, como se estivesse tentando justificar o desequilíbrio emocional que teve ao interpretar a personagem, estabelece uma comparação consigo. É interessante perceber o quanto ANDRÉA BELTRÃO gesticula com os braços, arregala os

olhos, espantada, e até repete certos cacoetes de GISELE como passar o cabelo para trás da orelha ou a língua entre os lábios, quando fala de si.

“Morreu pra mim, acabou. Morreu, acabou. Agora, eu acho que quando a pessoa tem uma religião ajuda né? Eu acho que ter fé ajuda porque ela acredita que o filho tá vivo, em algum lugar. Eu queria tanto acreditar. Eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estivessem vivas em algum lugar... tantas...”.

A fala de ANDRÉA BELTRÃO como atriz é muito rica para uma discussão em torno da representação. Expõe os dilemas enfrentados por um ator antes e durante a interpretação, sobretudo quando se trata de uma personagem real. E revela, em particular, as dificuldades de compor esse papel sem resvalar para o melodrama, o choro “meloso” para usar uma expressão da própria atriz. De maneira sintomática, ANDRÉA BELTRÃO declara que teria de ensaiar muitas vezes no palco para interpretar o texto de GISELE sem se emocionar. O ensaio em casa não teria sido suficiente para incorporar certa leveza e equilíbrio da *performance* da personagem. A referência ao espaço cênico é interessante porque marca as fronteiras da casa (real) e do teatro (espaço ficcional, do sonho), onde tudo é possível, inclusive suprimir a emoção de um acontecimento trágico da vida real.

Do ponto de vista desta tese, interessa ressaltar as diferenças e semelhanças de posturas que marcam a encenação de um *performer* (personagem real) e um ator interpretando um papel. Nesse sentido, a *performance* de GISELE, ou a maneira como marca uma presença no filme, e no mundo, é essencialmente *melodramática*. O relato da situação trágica da perda de um filho muito esperado, e a consequente separação do “marido”, é o que baliza a sua atuação atravessada por um paradigma pedagógico de moral cristã, típica do melodrama canônico, baseado na renúncia e no sacrifício redentor (XAVIER, 2003). É isso que efetivamente marca os gestos, as expressões comedidas e a surpreendente serenidade da *performance* de GISELE, uma mulher religiosa, que fala do filho Vitor como se estivesse vivo e presente, como mais um ente de sua família.

No outro polo, ao encarnar o papel de GISELE, a atriz ANDRÉA BELTRÃO tentou ser fiel à postura equilibrada dessa personagem real, mas não conteve, de maneira suficiente, a emoção e, ao chorar, acabou por adicionar uma dose a mais de dramaticidade ao texto interpretado, embora não tenha resvalado para o excesso propriamente dito. Ao verter lágrimas e embargar um pouco a voz, acrescentou uma dimensão psicológica ao *ser*

representado, reforçada pelo enquadramento fechado, em primeiríssimo plano, e assim construiu, involuntariamente ou não, um “outro”, a sua GISELE. Já no momento em que a artista fala de si, transforma-se, portanto, em *performer*, ocorre certo adensamento de gestos e expressões, alguns deles, inclusive, característicos da verdadeira GISELE. Falando como atriz, ANDRÉA BELTRÃO também não deixa de apresentar uma *performance melodramática*, pois também relata um drama pessoal, a dificuldade de encarnar uma personagem real. E, ao misturar gestos próprios com os gestos do *ser* representado, acaba por instaurar um clima geral de indiscernimento, cujo rebatimento se dá até mesmo no momento em que a atriz reaparece próximo ao final do filme, lembrando de Alcedina, a empregada doméstica da casa de sua mãe de quem não esquece. A história que ANDRÉA BELTRÃO conta é dela mesma ou da personagem que interpreta? Fica a dúvida.

Outra história dramática é apresentada logo em seguida pela próxima mulher a aparecer em *Jogo de Cena*. Um *travelling* feito com a câmera no ombro acompanha a sua chegada até o *set* de filmagem, no palco. Ela veste uma minissaia jeans e uma pequena blusa branca, deixando à mostra as costas e a barriga. Anda um pouco apressada e senta na cadeira em frente ao diretor. Há um corte, e a mulher reaparece enquadrada em primeiríssimo plano. Chama a atenção o batom vermelho carmim na sua boca e os brincos de argolas grandes e prateadas nas orelhas. Coutinho, pergunta: “Nilza, me diga uma coisa, você veio de que lugar, de que família, era pobre, como é que era?”. Essa é a primeira vez no filme que o diretor se refere especificamente ao nome de uma personagem.

Fazendo muitos gestos largos com as mãos, ora arregalando os olhos, ora mexendo os lábios, e flexionando constantemente a voz para enfatizar alguma palavra, “Nilza” conta uma história insólita: veio do interior de Minas para São Paulo, perdeu-se na cidade, levou uma “cantada” de um fiscal de transportes urbanos, “deu uma trepadinha de galo” com o homem “dentro de uma guarita de ônibus”, engravidou, foi atrás, mas não encontrou o pai da criança, e resolveu criá-la sozinha. Mesmo esquisita, a história é parecida com a de muitas outras mulheres brasileiras, negras e pobres, seduzidas e depois abandonadas à própria sorte com uma criança na barriga. Portanto, é bastante plausível supor que o relato pertença mesmo àquela personagem negra. Mas as aparências enganam. Na verdade, ela não é “Nilza”, e sim DÉBORA ALMEIDA, a segunda atriz desconhecida a aparecer em *Jogo de Cena*. E a personagem interpretada por ela está longe de ser uma “coitadinha”.

Orgulhosa, deu a volta por cima, criou bem a filha trabalhando como babá, e não depende de homem para nada: “Eu só sei que eu me amo tanto, eu me adoro tanto, que eu já nem esquento mais com essa coisa de amor. Eu sei que eu me adoro tanto que, antes de qualquer coisa, eu vou me ver”.

DÉBORA ALMEIDA apresenta outra camada do filme, pois interpreta o papel de alguém que não aparece em momento algum, Maria Nilza. A não inclusão dessa personagem real no contexto fílmico impede a delimitação das fronteiras entre ficção e realidade¹²⁸, ou, como está sendo abordada na tese, a distinção entre a personagem encarnada por uma atriz e a *performer*-personagem. Ao mesmo tempo, é um procedimento que reforça a “veracidade” da interpretação da atriz desconhecida. A maneira como DÉBORA ALMEIDA se entrega, fazendo o papel de Maria Nilza, com muita convicção e capacidade de convencimento, é quase inevitável não acreditar nela. Há um alinhamento plausível entre o conteúdo e a forma do que diz – os gestos largos com as mãos e os braços, as expressões faciais, os muxoxos, caras e bocas, as variações na entonação da voz, enfim, a postura desinibida, a maneira extrovertida de falar e o auto-elogio do tipo “eu me amo”. Todos os excessos parecem plausíveis.

Mas DÉBORA ALMEIDA, a exemplo das atrizes conhecidas ANDRÉA BELTRÃO, FERNANDA TORRES E MARÍLIA PÊRA, também tem uma dupla presença no filme, como atriz e ela mesma. Ao final da interpretação, ela diz: “foi isso que ela disse”. A frase curta é uma pista reflexiva, pois denuncia a ficção e, ao mesmo tempo, evoca a presença de um “outro”. Mas que “outro”? Até o final de *Jogo de Cena*, o espectador não irá saber, a não ser que assista aos extras do DVD do filme, onde a verdadeira Maria Nilza narra a sua história. Para Coutinho, a ausência da personagem real foi uma solução de montagem para quebrar a repetição “mecânica” das duplas (falso e verdadeiro; atriz e personagem). Mas a retirada dela de cena e a expropriação de sua história (e também do seu nome, pois o diretor chama, textualmente, a atriz de Nilza) pode suscitar uma discussão ética até então inédita na obra do cineasta, ainda que seja um “roubo” consentido e aprovado pela dona da história. Também nos extras do DVD, o

¹²⁸ Cabe ressaltar que, mesmo ausente pela imagem e pela fala, há um nível de presença de Maria Nilza, ou seja, a sua história contada por uma atriz. E aqui reaparece a implicação do extra-fílmico no interior do filme, de maneira semelhante à presença do espectador evocada na imagem da plateia vazia, cenário único da *performance* de todas as personagens, comentada anteriormente.

diretor diz que temeu a reação de Maria Nilza, quando comunicou a ausência dela no filme. No entanto, a personagem não se importou, assistiu à estreia e gostou.

De qualquer maneira, permanece a questão da “farsa” não revelada no contexto do próprio filme. Em outras palavras, a presença “mecânica” das duplas, mesmo que alternadas ou embaralhadas nos diferentes momentos do documentário, em algum momento, e de alguma forma, revela a “farsa”. Mas, não no caso de DÉBORA ALMEIDA, pois a única pista reflexiva, ou seja, a frase final em terceira pessoa é subsumida pela ausência de Maria Nilza. No mínimo, perde muito de sua carga reflexiva, a não ser que o espectador assista, muitas vezes, ao filme. Mas, a rigor, se há uma mentira, ou uma falta de ética em *Jogo de Cena*, a meu ver, não seria em função da expropriação propriamente dita, mas, talvez, em burlar o próprio método criado para o filme, ou seja, a articulação das duplas ou, mais especificamente, a reflexividade de revelar que a história de alguém estava sendo interpretada por uma atriz.

A atriz FERNANDA TORRES traz novas questões para a discussão acerca da encenação em *Jogo de Cena*. A sua entrada é diferente das demais atrizes porque começa contando, de maneira fragmentada, uma história estranha, sem muita conexão. De maneira dramática, com expressão tensa, um riso nervoso e passando, vez por outra, a mão no queixo, relata que queria ter um filho, engravidou, mas perdeu a criança, ficou assustada e “muito mal”. Foi quando procurou o terreiro de uma tia, mãe de santo, e participou de um ritual de cura. O relato do processo ritualístico também envolve uma gestualidade excessiva de olhos arregalados, respiração profunda, mão no queixo, movimentação do corpo na cadeira, mãos na cabeça e inflexão da voz para exprimir sentimentos e/ou encarnar outra *persona*, no caso, a tia. No final do rito, depois de passar a noite dormindo num lugar chamado “camarinha” junto com as oferendas e ratos, faz o seguinte relato, em forma de diálogo:

Eu falei: “tia, é horrível tia”. Ela disse: “Pois é, Nanda, aquilo é a morte. É dali que você tem que sair”. E ela falou: “Agora, vem cá”. Pegou a pomba, aí eu fui com ela pro lado de fora, assim... aí ela pegou aquela pomba, eu falei: “Ah, tia, tu não vai matar essa pomba, né?” Ela virou pra mim e falou assim: “Eu? Essa pomba é você! Eu vou é te soltar! Vrumm!

FERNANDA TORRES olha para o canto esquerdo da tela, joga rapidamente as mãos para cima e, depois, abre os braços, como se estivesse soltando algo no ar. Em

seguida, bate palma, e acrescenta: “aí eu entendi o que é que era candomblé, que era Freud na prática... e ela curou a minha melancolia, com aquilo. Ela curou a minha morbidez...”. Esse primeiro aparecimento da atriz é estranho, não apenas pelo que é contado, algo quase sem pé, nem cabeça, mas também porque não dá para saber se a história lhe pertence ou é da personagem interpretada. A coisa se complica mais porque, mesmo sendo sua, fica a dúvida em torno da veracidade da situação, ou seja, se, de fato, aquilo ocorreu ou é uma invenção. Além disso, na hipótese de ser dela, a forma de narrar, fragmentada e com determinados cacoetes (mão no queixo e nos cabelos, riso nervoso, etc.), é semelhante à da personagem real, ALETA GOMES, como será visto mais adiante. De qualquer maneira, essa fala inicial de FERNANDA TORRES já levanta uma outra discussão presente no filme, certa simbiose ou, no mínimo, contaminação entre atriz e personagem. Até que ponto é possível separar o ator da composição de um papel? Ou ainda: há momentos em que ambos se contaminam por afinidades (vocabulário, gestos, expressões, modo de falar)? Duas questões que, por si sós, já dariam outra tese.

ALETA GOMES vai aparecer quase quarenta minutos após a primeira participação de FERNANDA TORRES, ou seja, uma distância considerável para quem assiste ao filme fazer de imediato uma ligação entre as duas. Mas, logo será estabelecida por força da montagem alternada. A personagem real surge subindo a escada no escuro, e comenta: “gente, não acaba isso”. A câmera acompanha a sua chegada até o palco. Ela acena com a mão e faz outro comentário: “Quanta gente! Oi!”. Há um corte. A imagem seguinte é aberta e mostra uma cadeira vazia, tendo a plateia também vazia como fundo. Ouve-se a voz de Coutinho: “Tudo bem?” e uma resposta feminina: “Muita gente... Tudo”. ALETA GOMES entra finalmente em quadro, pega a saia com as duas mãos e senta na cadeira, meio deslocada. O diretor comenta: “Muita gente... ninguém disse essa frase ainda”. A mulher dá um sorriso.

Novo corte. Mesmo cenário da cadeira vazia no palco. Ouve-se ruído de passos apressados e uma voz feminina, em *off*, dizendo: “Nossa, quanta gente!”. Um corpo de mulher entra em quadro e senta na cadeira. Coutinho estende a mão, FERNANDA TORRES, já sentada, a aperta selando o cumprimento. O diretor então comenta: “Você fez igualzinho”. Essa cena é muito interessante porque FERNANDA TORRES entra interpretando o papel de ALETA GOMES de maneira mimética, inclusive repetindo a

mesma expressão de espanto na chegada: “Quanta gente!”. Seria esse o seu entendimento de composição da personagem, ou seja, se aproximar da pessoa real? O cineasta repete o comentário, agora chamando a atriz com intimidade pelo apelido: “Nanda, você fez igualzinho a ela... do começo...”. Com expressão de espanto por ter sido pega de surpresa, FERNANDA TORRES passa a falar por si, cruzando os dedos das mãos por cima do joelho: “Ué, não é isso!” Coutinho não entende, e ela repete: “Não é isso?” O diretor responde meio sem convicção: “Pode ser.” A atriz então tenta explicar a sua postura: “É que eu senti uma surpresa nela, assim, de ter tanta gente, né”.

Volta para ALETA GOMES, em plano médio. Ela começa falando da sua dificuldade em narrar de maneira articulada: “Contar não é problema, o meu problema é seguir uma corrente”. O diretor quer saber se, ao fazer as perguntas, não irá facilitar as coisas. A personagem gira as duas mãos em frente ao corpo, e se referindo a alguém da produção, no *set*, diz: “Não sei, porque ela me perguntou, eu fui me embolando... Eu saí, assim... caramba! No final, eu não contei nada, fracionei um monte de histórias, mas... tu achou que teve continuidade?” Coutinho: “Eu achei que tinha”. Corte para FERNANDA TORRES, em primeiríssimo plano. De início, ela também discorre sobre a maneira “não assertiva” de falar. Logo depois, utilizando-se de muitos cacoetes (passa a língua entre os lábios, joga a cabeça para trás, pega no nariz, bota a mão no queixo, etc), passa a falar, de maneira entrecortada, de outro assunto, a separação dos pais por causa de uma crise nervosa da mãe, que, internada, precisou tomar remédios muito fortes:

Esses remédios que a pessoa que toma... dez minutos depois que toma, fica assim... num estado assim... sem expressão, né, com cuspe, assim, no canto da boca, né... uff... Era horrível, né? Eu tinha 11 anos quando isso aconteceu... 11 anos... foi horrível, assim... doido isso, né... tão engraçado, gente...

FERNANDA TORRES passa as duas mãos no cabelo expressando certo incômodo, e interrompe a interpretação: “Vâmo (sic) dá início de novo. Queria uma água, gente. É tão engraçado... nossa!”. E dirigindo-se a Coutinho, diz: “Parece que estou mentindo pra você”. O diretor: “Por que você acha?”. Enquanto abre o copo de água mineral, a atriz fala: “Eu não tinha essa sensação sozinha, engraçado. Engraçado, né?”. A partir daí, tem início uma rica discussão acerca do ato de representar, composição de personagem, verdade e ficção, em que é apresentada uma nova camada do filme, a alternância entre depoimento da própria

atriz e a sua interpretação da personagem. O diretor questiona: “Você acha que tá próxima demais da Aleta real, ou você acha que tá mentindo?”. FERNANDA TORRES diz não saber. Olha para baixo, fica em silêncio por alguns instantes, e em seguida, revela a dificuldade de separar a personagem do conteúdo da fala dela: “Porque ela tem umas coisas assim tão misteriosas, assim, de... fala uma coisa terrível e ri pra você”. Coutinho comenta: “É um riso nervoso, também”. A atriz completa: “Mas é um riso também... é a própria essência dela, e que, às vezes, é difícil, assim... e eu fiquei com vergonha de tá diante de você”. Surpreso, o diretor questiona: “Você, atriz?”. Ela responde: “É, porque dá vergonha representar... Engraçado, aqui tem um ar de teste, assim, sabe”.

De maneira surpreendente, FERNANDA TORRES, atriz versátil de teatro, cinema e televisão, reconhecida por seu talento para interpretar personagens cômicas e dramáticas, escancara a angústia e a insegurança de compor uma personagem real, e confessa estar intimidada na presença do cineasta. Curiosamente, a atriz compara o método do documentário como uma espécie de teste para seleção de atores, como, de fato, parece, e não se sente à vontade nessa condição¹²⁹. A montagem do filme parece reforçar a sensação de teste, pois há um corte e, logo depois, FERNANDA TORRES aparece em primeiríssimo plano, interpretando novamente o papel de ALETA. Mas a interpretação agora está diferente, com uma fala mais vigorosa e articulada, sem as pausas excessivas de antes.

Eu não tomei pílula. Falei: ah, não, pílula não, não vou tomar pílula todo dia, à mesma hora, não, tenho cabeça pra isso, não. Vou tomar logo uma injeção, né, que me pareceu uma coisa mais potente. Daí que não funcionou, não funcionou, que eu tô com a minha filha aí, né. Mas foi assim super ignorância mesmo, super! Simplesmente... porque a injeção tinha um mês, esperar um mês pra ter validade, entendeu? Um mês, entendeu?

Mais adiante, no entanto, a atriz retoma a narração fragmentada e pausada da personagem real e, como que percebendo o retorno à imitação, leva as duas mãos aos cabelos, inclina a cabeça para frente e para trás, desce as duas mãos pelo rosto e diz: “... que loucura... Nossa Senhora, que dificuldade que eu tô passando”. Fica um instante em silêncio, olha para cima, sorri e repete, sussurrando: “que loucura... que loucura, Coutinho”.

¹²⁹ Em artigo publicado na revista *Piauí*, intitulado “No dorso instável de um tigre”, Fernanda Torres comenta a respeito do mal-estar que passou durante as filmagens, comparando-o aos testes do início de sua carreira. Conferir em http://www.revistapiaui.com.br/edicao_3/artigo_313/No_dorso_instavel_de_um_tigre.aspx. Acessado em 08/01/09.

Depois, ela baixa a cabeça e fica em silêncio por alguns instantes. Corte. Em primeiríssimo plano, FERNANDA TORRES continua calada, olhando para baixo. Em seguida, levanta a cabeça, olha para o diretor com uma expressão de quem não sabe o que fazer, sorri, coloca e tira a mão do pescoço. Ouve-se então a seguinte expressão fática de Coutinho: “Diz!”, numa tentativa de restabelecer a comunicação entre ambos. Novo corte, e a atriz, em primeiro plano, volta a interpretar contando a origem do nome ALETA.

Chama a atenção, nesse trecho do filme, as passagens alternadas entre depoimento e interpretação da atriz, em particular, no momento em que há uma espécie de cruzamento simbiótico dessa dupla participação. Ao contar a história da injeção para evitar filho, FERNANDA TORRES está falando por ALETA, mas, de repente, faz referência à sua dificuldade de compor a personagem, e o curioso é que a frase dramática dita por ela serve para os dois casos: “Nossa Senhora, que dificuldade que eu tô passando”. Em relação à ALETA GOMES, por ter tido uma filha inesperada com o primeiro namorado graças ao uso incorreto de um método de prevenção, e em relação à atriz, em função dos problemas enfrentados para compor e interpretar um papel “real”. Tem-se aqui, portanto, um exemplo de uma narrativa indireta livre, tal como defendida por Gilles Deleuze (1990), onde a enunciação de um enunciado remete a outro enunciadador.

Depois que FERNANDA TORRES interpreta a personagem, explicando a origem do nome ALETA, como sendo o da princesa que namorava o Príncipe Valente¹³⁰, a verdadeira ALETA GOMES entra em cena. Com seu jeito fragmentado e um tanto ansioso de falar, relata a influência do pai no seu gosto por literatura e mitologia, que gostava de se divertir à noite, engravidou aos 18 anos de uma pessoa muito diferente dela: “... pior coisa que inventaram essa coisa de que, partes, coisas diferentes se completam, uma mentira do caralho”. Mais adiante, toca novamente no assunto do internamento da mãe, e Coutinho pergunta qual era a doença dela. ALETA GOMES fala de “transtorno bipolar”, do tipo “maníaco-depressivo”, revelando haver um histórico familiar, pois a avó também tinha sido internada. Mais uma vez, fala emocionada do “estado latente” provocado pelos remédios psiquiátricos na mãe. E, questionada sobre a idade que tinha na época, chora e diz,

¹³⁰ Príncipe Valente é uma história em quadrinhos criada pelo canadense Hal Foster, em 1937, e narra as aventuras de um jovem cavaleiro do Rei Arthur.

ofegante: “Onze anos... horrível... horrível. Mas, assim, eu não via saída, sabe, não via saída”.

Há um corte, e FERNANDA TORRES reaparece interpretando um texto que havia interpretado antes, a respeito da injeção como método de prevenção. Eis aqui outra camada do filme. Mas, ao contrário da vez anterior, agora sua interpretação é vigorosa, arrebatadora, com exclamações, caretas, riso nervoso, gestos com os dedos e as mãos, ao ponto de ela chegar a bater a mão com força na própria perna, para enfatizar o vacilo de optar pela injeção: “Que coisa idiota, né?!”. É interessante observar aqui o quanto essa repetição revela do processo de composição de um papel por um artista, que envolve estudo, ensaio, tentativa, erro e acerto, revisão e recomeço. Na primeira vez, FERNANDA TORRES tentou fazer uma ALETA mais articulada, mas não conseguiu, e agora ressurgiu interpretando o mesmo texto de maneira mais segura. Ora, essa nova chance é algo que não se coloca, ou ao menos não se espera do *performer*-personagem do documentário da terceira fase de Coutinho, para não quebrar a força expressiva espontânea gerada pelo encontro do cineasta com alguém¹³¹.

Voltando ao filme. Logo depois, a alternância entre FERNANDA TORRES e ALETA GOMES passa a ocorrer de maneira mais rápida, e por complementação, ou seja, uma dá sequência ao assunto abordado pela outra. Em suas falas, ALETA muda de tom, consegue escapar um pouco do melodrama puro e diz frases contundentes, como “meu pai vai descobrir isso quando vê a porra do documentário”, no momento em que relata como se virou para fazer o exame de sangue de confirmação da gravidez, “catando” as moedas do pai sem a autorização dele, deixando-o pensar que a empregada as roubava. Além de reflexiva, a frase é aguda, no sentido de tocar em uma questão problemática do documentário confessional, inclusive do *estilo*-Coutinho, a de revelar certos acontecimentos, às vezes, constrangedores tanto para quem fala como para quem assiste. Ainda que o compromisso ético e a sensibilidade do cineasta possam reduzir esse grau de exposição de alguém, a reação do público a determinadas questões é sempre uma incógnita.

¹³¹ Como foi visto antes sobre os procedimentos de filmagem de Coutinho, no capítulo 3, há situações de repetição de cenas, ou seja, ao personagem é dada outra chance para atuar, é o caso das *performances musicais*. No entanto, em geral, o diretor aposta na exclusividade do acontecimento fílmico único e irrepetível, ainda que, eventualmente, uma personagem possa pedir para marcar outra presença no filme e retornar, tal como faz SARITA, em *Jogo de Cena*. Nesse caso, o próprio retorno é reflexivamente abordado no contexto fílmico.

Além disso, o arrependimento da participação de uma personagem quando o documentário está pronto é também uma possibilidade a ser levada em consideração, nesse tipo de filme.

Em outro momento, ALETA levanta uma questão de comportamento social importante, as consequências de um casamento precipitado na vida de uma jovem:

Quando eu casei, eu conto no dedo, na mão do Lula, quantas vezes eu saía... pra me divertir. Sair de casa eu saía muito: pra ir a médico, pra casa de tia... minha vida social virou casa de tia e aniversário de criança, entendeu? Eu tava virando uma velha.

No último trecho da sua participação, ALETA GOMES aparece muito emocionada, fazendo um arremate em torno do dilema de ser mãe, trabalhadora e preocupada com o futuro da filha, e uma jovem ansiosa por viver a vida. Enquadrada em primeiríssimo plano, e com lágrimas rolando pelo rosto, numa cena tipicamente melodramática, diz que, à noite, fica pensando: “se eu fosse livre, sabe, com o bom emprego agora que eu tô, eu podia tá morando sozinha, curtindo, viajando... mas, aí, eu paro, penso: Porra! Isso é um problema que eu tô agora, um pequeno problema dentro de um monte de coisa boa, entendeu?”. Mais adiante, encerra dizendo uma frase com forte conotação moral cristã, onde a família está acima de tudo: “eu quero fazer tudo que eu quero fazer, ainda quero fazer, mas eu quero fazer com ela, entendeu?”. Nesse ponto, a *performance melodramática* de ALETA se parece com a de GISELE. No entanto, enquanto esta última apresenta uma postura serena e expressões comedidas, a primeira esbanja ansiedade, tensão e certo nível de excesso, marcando uma presença mais “melosa”, embora, em determinado momento, oscile para uma postura *provocadora*, ao dizer que o pai vai descobrir um segredo dela ao assistir a “porra do documentário”.

Em sua última participação, FERNANDA TORRES volta a falar sobre a composição da personagem. Mas agora está tranquila, sentada de pernas cruzadas e com as mãos nos joelhos. Coutinho aparece em quadro, de perfil, no canto esquerdo da tela, e pergunta se ela pensou em incluir na interpretação alguma coisa do material bruto filmado que não estava na versão montada do filme. A atriz responde que preferiu não ver o depoimento montado porque o bruto era muito sugestivo: “o material bruto era a minha memória”. Em seguida, há um corte e, ao retornar, em primeiríssimo plano, FERNANDA TORRES sintetiza a distinção do ato de interpretar personagens fictícias e personagens reais, com a seguinte frase:

“A diferença é que, com o personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, assim, você pode até ficar ali, nele, porque ele é da sua medida. Com um personagem real, a realidade um pouco esfrega (passa a mão na frente da câmera) na sua cara onde você poderia estar e você não chegou (sorri). É... tem alguém acabado na sua frente. O outro é em processo”.

FERNANDA TORRES, assim como fez ANDRÉA BELTRÃO ao interpretar GISELE ALVES, tentou compor uma personagem próxima da real. Seu ímpeto mimético, no entanto, foi um pouco mais radical. Ela repetiu as mesmas palavras da verdadeira ALETA GOMES já no momento da sua chegada ao *set* de filmagem. Um breve comentário do diretor a respeito dessa imitação a deixou insegura, e com muitas dificuldades para continuar interpretando. A atriz viveu um drama pessoal e, por duas vezes, interrompeu a interpretação usando uma expressão típica da personagem representada: “que loucura...”. Foi questionada e falou abertamente das suas dificuldades em interpretar para o diretor por achar que estava mentindo. Mas, demonstrando muito talento e autocontrole, acabou por adicionar uma pegada vigorosa à personagem real. No desempenho das suas funções como atriz, FERNANDA TORRES compôs uma ALETA mais forte e articulada, sem choro meloso. Já como *performer*, vive e marca uma presença melodramática ao externar suas angústias para a composição da personagem.

Jogo de Cena apresenta ainda mais duas duplas de mulheres, personagem real e personagem representada, levantando outras questões a respeito da representação no contexto do filme. São elas: SARITA HOULI e MARÍLIA PÊRA, e CLAUDILÉA DE LEMOS e LANA GUELERO. A personagem SARITA HOULI surge na escuridão. Ouve-se, primeiro, ruído de passos e uma voz reclamando: “luz! Luz!”. Em seguida, um vulto e, finalmente, dá para ver, na penumbra, o corpo de uma mulher de cabelos loiros cacheados, e de roupa preta, subindo uma escada. Ao chegar no palco, ela para e observa o ambiente do *set* por uns instantes. Depois, continua a caminhada, passa pela operadora de som direto, pelos equipamentos de filmagem e vai até onde está Coutinho. Quando se prepara para sentar, há um corte. SARITA reaparece enquadrada em plano médio, sentando na cadeira. Coutinho a recebe com uma saudação personalizada: “Bom-dia. Tudo bem, Sarita?” Ela responde: “tudo bem”. O diretor insiste: “Tá boa?” A resposta dela é seguida de uma pergunta: “Tô. Você tá bem?” Coutinho responde: “Tô”. SARITA comenta: “Que bom”.

Esse diálogo de comunicação fática não diz muita coisa, mas parece uma estratégia eficaz para “quebrar o gelo”, e iniciar uma boa conversa.

Depois de um corte, a personagem aparece em primeiro plano, no canto direito da tela. Do lado esquerdo, estão as cadeiras vazias da plateia. SARITA tem cabelos loiros e brancos, despenteados, e um rosto limpo, sem maquiagem. Veste uma camisa de manga preta, aberta nos dois primeiros botões, usa brincos de aros grandes, mas muito finos e, no geral, sua aparência é a de uma pessoa estrangeira ou descendente. Ela começa falando sobre a sua origem: “O meu nome, no original, é grego: Houli, quer dizer, bili preta, é vernacular, grego vernacular, meu sobrenome”. Coutinho pergunta: “E grego vernacular quer dizer alguma coisa?” SARITA: “Quer dizer que do vernáculo é grego: Houli. Houli quer dizer bile preta, bile, essa bile que anda aqui (aponta com a mão) na vesícula biliar”. Com uma voz grave, e em tom firme, fala também que o avô por parte de pai, era um judeu, e veio morar no Brasil para escapar das guerras entre turcos e gregos. O avô materno era diplomata, serviu na Europa e na Argentina.

Logo no início de sua fala, SARITA já se mostra uma personagem e tanto. A começar pelo visual um tanto “largado” de mulher com pouca ou nenhuma vaidade, usa apenas uma sobancelha bem feita e um batom rosa clarinho nos lábios, aparentando vigor físico e muita inteligência. Fala firme, alto, mas deixa transparecer certa ironia na comunicação, seja no conteúdo da fala, na entonação da voz ou na expressão facial. É uma personagem carnavalesca no sentido bakhtiniano, por ri de si mesma, em particular, quando brinca com sua origem familiar, dizendo que o avô judeu teve azar ao vir morar no Brasil e ver o filho (pai de SARITA) casar com uma católica: “minha mãe, que é Pederneiras, Pessoa Pederneiras, de uma família barra pesada também”.

MARÍLIA PERA aparece trajando camisa de manga longa preta, tal como a personagem que interpreta. O enquadramento da cena também é o mesmo. A atriz fica em silêncio por alguns instantes, e depois fala com voz mansa, interpretando o papel de SARITA HOULI: “Eu tenho pavio curto, mas eu também sou legal”. Coutinho pergunta: “Chora fácil?” Ela responde: “Choro! Choro fácil”. Fazendo referência ao teste de seleção de personagens para o documentário, o diretor lembra da referência feita por SARITA ao filme *Procurando Nemo*. MARÍLIA PERA interrompe a fala dele, dizendo: “... é um filme que eu... choro, choro muito quando penso nele. O senhor não gosta desse filme?”

Coutinho: “Não, eu não vi, mas... por caso”. A atriz balança a cabeça negativamente, e diz: “O senhor não gosta de coisas americanas, né? O senhor é... meio comunista, não?” O cineasta responde de maneira esquisita: “Não. É que eu fumo demais”. Depois, pergunta como é o filme, e fica sabendo que é a história de uma relação de amor entre pai e filho.

A interpretação de SARITA HOULI pela atriz MARÍLIA PERA segue uma linha diferente à das outras atrizes, ou seja, ela não imita a SARITA verdadeira, faz um contraponto. Nos extras do DVD de *Jogo de Cena*, Coutinho afirma ter dado uma orientação geral às atrizes: “não imite, não critique”. Apenas, no caso de MARÍLIA PERA, disse que a SARITA era “explosiva”, e pediu para fazê-la “pra dentro”. Temos aqui outra camada do filme: a mesma história contada por duas personagens distintas de temperamento, uma introspectiva e de gestos comedidos, outra extrovertida e de gestos largos. Mas é interessante notar que a SARITA interpretada por MARÍLIA PERA traz também a ironia da personagem real quando provoca Coutinho: “o senhor é meio comunista, não?”.

Corte. A verdadeira SARITA aparece em primeiro plano, falando sobre os assuntos introduzidos pela atriz. Diz que é generosa, chora fácil e também fica brava fácil. Em seguida, a pedido do diretor, passa a falar de *Procurando Nemo*, não sem antes gozar do desconhecimento dele sobre o filme. Leva as duas mãos à cabeça e fica alisando o cabelo, enquanto diz: “Você tem preconceito, tá vendo, você não gosta de americano, ahhhhh... máximo!”. Depois, segue falando da história do peixinho que se perde em alto mar, na Costa dos Estados Unidos, é pescado e levado a um aquário na Austrália, para desespero do pai, que tentará reencontrá-lo. SARITA fica emocionada, joga a cabeça para trás, enxuga os olhos com as mãos, respira fundo, chora e ri de si mesma, interrompendo a narrativa por alguns instantes. Coutinho tenta consolá-la: “Não liga, não. Ri e chorar é normal”. SARITA diz não ligar, e com as duas mãos joga novamente o cabelo para trás, falando: “Eu chorar e o senhor rir é que fica esquisito”, e sorri. Coutinho pergunta se a história termina bem e ela responde favoravelmente, citando uma frase de arrependimento do filho quando é encontrado pelo pai: “O filho dá a mão a palmatória: é, meu pai, eu não devia ter feito isso, e tal”.

MARÍLIA PERA retorna, e Coutinho a questiona sobre a razão de o filme tocá-la tanto. A atriz suspira, olha para fora de campo, franze a testa, faz expressão de angústia,

olha em direção a Coutinho, e diz em tom de suspense: “Porque... porque eu tenho um problema com a minha filha”. Levanta e baixa a mão, fica em silêncio por alguns instantes, e continua adicionando um pouco mais de tensão dramática: “Eu tenho um problema de relacionamento com a minha filha, que é uma coisa que me... derruba! Assim, porque... Ah, eu acho que ela rompeu, um... um elo que ela não, não podia ter rompido”. Fica em silêncio novamente por alguns instantes, respira fundo, e segue: “E eu quero... na verdade, eu acho que eu tô aqui porque... eu quero... eu gostaria de reatar esse elo, nem que seja a última coisa que eu faça na minha vida”.

A atriz antecipa aqui um assunto que a personagem só vai falar no final do filme, quando declara o motivo pelo qual decidiu atender ao anúncio e participar do documentário. Mas isso não significa uma quebra total com a continuidade de conteúdo das passagens da personagem real para a interpretada e vice-versa. Logo em seguida, SARITA reaparece de olhos marejados, vertendo lágrimas, mas dizendo com firmeza: “a minha filha é uma brasileirinha maravilhosa, linda, chiquerézima (sic)”, embora depois siga falando do seu marido, um advogado norte-americano e professor de inglês, que, no Brasil, não deu certo profissionalmente. Fala ainda ter pedido divórcio e criado sua filha sozinha na mesma época em que seu pai estava doente de cama até morrer. A partir desse momento, a alternância entre a personagem real e a atriz torna-se um ping-pong, com cortes rápidos de em média 1 minuto, e constrói um efeito de sentido interessante, como se as distintas personalidades delas (extrovertida e introvertida) narrando à mesma história em continuidade, fossem dois lados de uma só SARITA (o amor e a cólera, a emoção e a razão).

MARÍLIA PERA, no papel de SARITA HOULI, diz que o pai era um turco alegre, gostava de cantar marchinhas de carnaval quando chegava do trabalho, tinha uma grande paixão pela família: “o meu pai foi muito apaixonado, muito apaixonado pelos filhos, pelos irmãos... pelos sobrinhos...”. A personagem real volta e continua a falar da importância do pai em sua vida: “Quando eu fico braba, eu digo: não, mas eu tive meu pai, eu enterrei meu pai, eu cuidei do meu pai, minha vida foi maravilhosa”. Coutinho tenta puxar uma conversa sobre a ruptura com a filha, mas ela nega: “Ah, essa história eu não conto, não, senão eu morro”, e sorri, jogando a cabeça para trás. Mais uma vez, é MARÍLIA PERA quem antecipa as informações. Enquadrada em primeiríssimo plano, fica em silêncio por alguns

instantes e depois começa a falar detalhes da difícil relação entre mãe e filha. Diz que a moça vive muito bem nos Estados Unidos, gostaria de viver lá, mas, da última vez que esteve naquele país, meteu a mão na cara da filha, porque ela não quis emprestar o carro. Não achou nada de mais em sua atitude, pois foi criada levando tapa do pai, e nem por isso deixou de gostar dele. Mas, quando “eu meti a mão na minha filha, ela chamou a polícia pra mim”. MARÍLIA PERA cruza os braços e repete: “Chamou a polícia pra mim”.

SARITA HOULI reaparece em primeiríssimo plano, está visivelmente emocionada e, pela primeira vez, fala sobre o inesperado rompimento com a filha: “Então, tem uma coisa de amor ali, um anel que eu achava que não romperia jamais porque é o anel filial, né? Aí... quebrou”. Ela leva as duas mãos aos olhos vermelhos, enxuga as lágrimas, e com a voz embargada, diz, um tanto transtornada: “O único objetivo que eu tenho na vida é resgatar isso. Nem que seja a última coisa que eu faça”. Coutinho pergunta com conhecimento de causa: “Sim, mas você se aproximou pessoalmente dela, não?”. SARITA, já restabelecida emocionalmente, declara que fica “ciclicamente, tentando contato”, mas não entende por que a filha ora a trata bem, ora a trata mal:

Eu quando me encontro com ela é muito afetuoso. É isso que me choca! Ah, é demais! Eu fui agora com minha irmã... não tem mais aquele negócio de agarrar, não, mas ela encosta em mim, assim, como se estivesse no sofá, entendeu, como quando ela era criança.

Na sequência final da montagem, em ping-pong, da personagem real para a interpretada, MARÍLIA PERA recorda momentos de afeto entre mãe e filha e, questionada por Coutinho, diz que, até os 16-17 anos, a garota dormia na sua cama: “Eu até falava pra ela: pô, você fica me batendo com o seu pé, parece seu pai, não é?”. Quando SARITA retorna responde que é reumatóloga, mas praticamente deixou de exercer a profissão porque toma muito corticoide para combater uma “hepatite auto-imune”. O diretor pergunta se precisa mesmo tomar sempre o remédio, e ela responde com ironia, rindo de si mesma: “Sim! Senão eu ia pro cemitério. O que é que o senhor prefere?”. Em seguida, confessa, diante das “tragédias” que passou na vida: “eu não acredito em Deus”. Coutinho provoca perguntando se ela não reza, e ouve a seguinte resposta: “Não, não rezo. Eu tinha essas superstições da minha mãe, mas, assim, fazendo análise, fica esquisito fazer superstição. É melhor a gente olhar pra dentro e buscar forças, enfim...”.

Essa não é a última participação de SARITA. Na sequência final de *Jogo de Cena*, ela reaparece tentando marcar uma outra presença no filme. A cadeira vazia diante da plateia vazia cria uma expectativa em torno da próxima mulher a se apresentar. Depois de alguns instantes, entra o corpo conhecido de SARITA e senta na cadeira. Ela está enquadrada na altura da cintura e veste moletom azul marinho. Os cabelos, como da vez anterior, estão despenteados, mas sua expressão agora é séria. Ela se ajeita na cadeira enquanto Coutinho fala: “Mas, Sarita... quer dizer, você, então, de todas que vieram até agora, umas 18 pessoas, sei lá, você é a única que pediu pra voltar porque você queria acrescentar alguma coisa, ou cantar... não sei exatamente, me explica isso”. SARITA olha pra cima, baixa a cabeça e diz: “É que eu não queria cantar só... e nem o motivo principal... É que eu achei que o negócio ficou muito barra pesada”. O diretor pergunta: “Em que sentido?”. Ela remexe os olhos, e responde: “Ah, trágico! Mais pra trágico do que pra cômico. E aí, eu achei que ia ficar uma coisa muito triste, e eu não queria ficar muito triste, entendeu? Então, a música sempre quebra um pouco, né?”.

Em seguida, SARITA HOULI fala novamente emocionada do pai “figuraça”, que adorava cantar marchinhas de carnaval, e a mãe, “uma mulher extremamente musical”. Mais adiante, questionada por Coutinho, diz que gostaria de cantar uma música do mundo dela, mas reluta se terá condições emocionais: “Eu vou começar a chorar. Isso não vai ser brincadeira”, bate com as duas mãos nos braços da cadeira, e sorri. O diretor gosta e provoca ainda mais: “Mas, aí é que são boas... as que teu pai ninava...”. SARITA vira a cabeça para trás, coloca a mão nos olhos marejados, e diz, com a voz trêmula: “Meu pai ninava, minha mãe ninava, minha avó ninava, e eu ninava a minha filha...”. Coutinho insiste: “Com que música?”. Ela funga o nariz, e pergunta: “Como é que eu vou cantar, chorando?”.

Corte. SARITA retorna em primeiro plano, enxuga os olhos, baixa as mãos e começa a cantar de olhos fechados: “Se essa rua, se essa rua, fosse minha... não vou conseguir... eu mandava, eu mandava ladrilhar... com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes, para o meu, para o meu amor passar. Nessa rua, nessa rua tem um bosque...”. SARITA abre os olhos e fecha novamente, sem parar de cantar: “que se chama, que se chama solidão, dentro dele, dentro dele mora um anjo...”. Em segunda voz, muito suave, MARÍLIA PERA começa a cantar: “nessa rua, nessa rua tem um bosque...” instaurando um

belo dueto musical. Num determinado momento, SARITA para de cantar, respira fundo, enxuga os olhos, enquanto a voz de MARÍLIA prossegue ecoando como um som fantasmagórico de evocação do passado. Na sequência, SARITA baixa as mãos, e ainda de olhos fechados, retoma a letra da música: “que roubou, que roubou meu coração. Se eu roubei, se eu roubei teu coração... é porque, é porque te quero bem. Se eu roubei, se eu roubei teu coração... é porque tu roubastes o meu também...”.

SARITA HOULI é a grande personagem de *Jogo de Cena*, um filme de histórias tristes, dramáticas, melodramáticas, de perda, abandono, desestruturação familiar. Ela é dona de uma força expressiva e criativa extraordinária e, embora resvale para o *exibicionismo*, em determinados momentos, consegue sair ilesa com senso de humor e autocritica diante da sua própria tragédia. Personagem inteligente, tem consciência dos excessos “melosos” da sua *performance melodramática*, e pede para ser filmada novamente, porque deseja marcar outra *presença* no filme: “eu não queria ficar muito triste”, diz. E ao escolher cantar uma música de ninar atravessada por muitas gerações, SARITA não só adiciona um toque de leveza à atuação dela, como recompõe os laços humanos da sua história de vida, anunciando a possibilidade de devires para si e as outras mulheres.

O dueto final de SARITA cantando com MARÍLIA PERA, construído pela montagem, sem dúvida, é o ponto alto do seu retorno, e também do próprio filme. A cena inteira é de uma poesia quase indescritível. O casamento do som com a imagem é de uma sensibilidade e delicadeza emocionante, sem ser piegas. A voz “fantasmagórica” de MARÍLIA PERA cantando sob os olhos fechados de SARITA com as lágrimas vertendo pelo rosto, e suas pausas pontuais para enxugá-las, ganham um sentido muito mais poético do que de melodrama. Uma “imagem-cristal pura”, ontológica, no sentido deleuzeano, lugar de fluxo da memória com muitas coexistências virtuais de passado e presente. Não são apenas as lembranças de SARITA ou de MARÍLIA PERA que estão ali, mas as de todos nós e as de quem há de vir.

Quanto a MARÍLIA PERA, na sua última aparição, Coutinho quer saber como foi a interpretação dela, se foi toda contida ou se teve um momento de maior tensão. A atriz responde que houve um momento mais tenso, quando começou a falar da filha de SARITA e lembrou da própria filha: “eu dei uma marejada, como tô dando agora, porque... é... vem a

filha, a tua filha, a tua continuidade, vem da memória emotiva, vem a carinha da filhinha, não é?”. Em seguida, MARÍLIA faz um comentário interessante a respeito do choro da pessoa comum e do artista. Segundo ela, diante de uma câmera, “quando o choro é verdadeiro”, a pessoa tenta esconder a lágrima, mas o ator, “principalmente o ator, hoje, tenta mostrar a lágrima”. O diretor questiona: “você fala hoje porque você fala da televisão ou porque você fala do teatro em geral?” MARÍLIA: “Eu acho que é o ator mais da tela e, principalmente, o ator de televisão. As lágrimas são sempre muito bem-vindas, todos desejam as lágrimas, então, os atores mais modernos sempre estão mostrando as lágrimas”.

Mais adiante, MARÍLIA PERA mostra um pequeno frasco de vidro e diz que é cristal japonês para fazer chorar: “é só você passar um pouquinho e chora-se muito”. Depois de fazer uma demonstração de como se usa o produto tocando com o dedo indicador da mão direita nos dois olhos, a atriz explica porque o trouxe: “Se você pedisse muito, e eu não conseguisse chorar... não que você exigisse, mas que você quisesse muito... Aí, eu ia fazer assim...”. Ela baixa a cabeça, bota uma mão na frente dos dois olhos e os toca com o dedo indicador. Em seguida, tira as mãos, levanta a cabeça e sorri. MARÍLIA PÊRA é a única atriz que não imita, tenta construir uma outra personagem. Sua expressão facial um pouco tensa, e a voz pausada, são a antítese da extrovertida SARITA, mas conservam certo nível sutil de humor, requerido pelo conteúdo do texto interpretado.

Mas, como espectador “interatante”, eu sinto que, em alguns momentos, MARÍLIA PERA parece trazer SARITA para dentro dela, ou seja, a atriz assume como seu o texto da personagem, pois os gestos e a narrativa pausada, no momento da interpretação, são muito parecidos com os gestos e a narrativa pausada da própria MARÍLIA, quando fala por ela mesma, fazendo uma autocrítica de sua interpretação e revelando como faz para chorar copiosamente. Aliás, esse é outro momento reflexivo muito interessante do filme, porque desvela um outro artifício para o choro ficcional. Antes, a atriz ANDRÉA BELTRÃO já havia revelado uma técnica, a de se colocar no lugar da personagem, se identificar com ela, lembrando de algo ou alguém querido, e aí não conter as lágrimas. O “cristal japonês”, no entanto, não passa pela emoção (o incorporar a dor dos outros), mas por um disfarce, uma frieza calculada de gestos para fazer de conta.

Além de apontar novos procedimentos técnicos para o choro artístico, o depoimento pessoal de MARÍLIA PERA também dimensiona o peso que é dado às lágrimas pelo ator

contemporâneo, principalmente na televisão. Ora, se as lágrimas expressam o excesso do melodrama, e são “muito bem-vindas” no contexto artístico atual, explica-se, portanto, o quanto o imaginário melodramático está presente e contamina os modos de ser do brasileiro, para quem a TV aberta continua sendo o principal referencial de construção identitária. A meu ver, esse é um aspecto que fica patente na atuação da maioria das personagens reais de *Jogo de Cena*, cujas performances são inteiramente atravessadas pelo excesso lacrimoso. E, talvez, seja mesmo o aspecto mais relevante trabalhado no filme, ou seja, o de mostrar como o drama, originário dos palcos e das telas, passou a ocupar cada vez mais espaço no mundo da vida cotidiana (WILLIAMS, 2002).

A outra articulação personagem real/personagem interpretada, de *Jogo de Cena*, apresenta mais uma camada do filme, e talvez seja a mais surpreendente não só por envolver uma atriz desconhecida desempenhando um ótimo papel, mas em função da montagem. As duas aparecem em momentos distintos, não são intercaladas e apresentam características físicas e posturas diferentes. LANA GUELERO, a atriz, surge primeiro próximo à metade do filme. Está sentada na cadeira, enquadrada na altura da cintura. Ela veste um conjunto tipo paletó, preto, com uma camisa branca por dentro. Tem os cabelos presos para trás e parece um pouco tensa. Coutinho, inicialmente, faz umas perguntas provocadoras: “A gente nunca tinha se visto, tinha?” LANA: “Não”. O diretor insiste: “Quer dizer que eu te conheço mais que você, né isso?”. A atriz aperta as duas mãos, se mexe inquieta, deixando transparecer nervosismo, respira fundo, olha para baixo e responde: “Me conhece”. Coutinho: “Mas, você vai ficar calma, né?”. Ainda inquieta, ela responde: “Não, já tô calma”, dando um riso nervoso.

As perguntas, pouco habituais para quem pretende estabelecer um diálogo, parecem ter claramente o propósito de intimidar a atriz e saber qual seria a sua reação. Há um corte, e, quando LANA GUELERO começa a falar, “meu casamento durou 24 anos”, o diretor interrompe: “você quis separar, ou...”. A atriz não o deixa concluir a pergunta e, a partir daí, fala por cerca de oito minutos, sem intervenção de Coutinho. Com gestos comedidos e uma expressão serena, diz que o marido a abandonou porque queria “curtir a vida dele” sozinho, sem a família. Ela e os filhos começaram a “viver de novo”. Enquanto o filho e a filha saíam para trabalhar, a mãe cuidava da casa, e se divertiam muito nas festas que

planejavam: “A gente gostava tanto de comemorar que a gente tinha dois aniversários por ano, cada um tinha duas datas pra poder a gente fazer bastante (sis) festas”.

Novo corte. LANA GUELERO reaparece com semblante tenso, em primeiro plano. Relata que, em um determinado dia, estava no hospital tomando conta da madrinha do filho internada, “esperando chegar alguém pra me render”, quando chegou o ex-marido acompanhado da nova família. Ela franze a testa, respira fundo e diz que estranhou a movimentação porque os filhos não estavam presentes: “Então, eu fiquei cismada, eu comecei a ficar nervosa. Aí, foi quando eles falaram que o meu filho tinha sofrido um acidente e... que ele tava internado...”. Sem entender mais nada, insistiu em saber notícias do filho e ficou sabendo que ele tinha reagido a um assalto e o mataram. A voz da atriz embarga, a expressão do rosto muda, ela engole a seco, funga o nariz, e diz: “Aí, foi a pior parte da minha vida. Eu fiquei desesperada. Eu falava: por que Deus fez isso? Eu perguntava a Deus: por que fez isso comigo?”.

Outro corte. LANA GUELERO permanece enquadrada em primeiro plano. Fica em silêncio por alguns instantes e, depois, recomeça a falar sobre como ficou depois da morte do filho, “um período de muita tristeza”, porque “eu não dormia, eu tomava remédio pra dormir”. Lembra que não teve coragem de voltar para casa e alugou um apartamento por oito meses, e a filha foi quem cuidou dela o tempo inteiro, “me dava remédio, minha filha me dava banho”. Por várias vezes, a atriz engole a seco e respira fundo, expressando tensão, deixando escorrer, e enxugando, apenas uma lágrima, quando se refere aos cuidados da filha com ela. Mais adiante, conta como foi o retorno para a casa: “Aí, quando a gente abriu a geladeira, a geladeira parecia um jardim com verduras brotadas. A gente foi limpando, mudando as coisas de lugar, mas, no quarto do meu filho, eu não conseguia entrar”.

Após mais um corte, LANA GUELERO fala do sonho que teve cinco anos depois, quando o filho apareceu com um “manto azul”, correndo e dizendo: “mãe, mãe, hoje eu me formei, eu virei um anjo...”. Ao se aproximar do filho, perguntou por que não voltava e ele respondeu: “Eu não posso voltar, mas eu tô bem, não fica mais triste por minha causa não, mãe”. Corte. Em seguida, a atriz muda de expressão e, com um semblante feliz, diz que, ao acordar, contou tudo para a filha e começaram a viver de novo. O quarto do filho foi desmontado, a moça voltou a namorar depois de cinco anos e agora está noiva e

trabalhando: “agora é a minha vez de cuidar dela, de fazer tudo por ela. Eu, hoje, faço tudo pela minha filha”. No último corte, Coutinho faz o seguinte comentário: “Me diz uma coisa, você disse, no teste, alguma coisa como Deus é bom, mas não comigo...” LANA GUELERO responde: “É, porque ele fez maldade comigo... porque ele tá me recompensado com a minha filha. Mas ele não chega a me convencer ainda, por que... não me respondeu até hoje porque ele retirou meu filho”. Depois, a atriz fica em silêncio, olhando para o diretor por alguns instantes.

A verdadeira “dona” dessa história só vai aparecer próximo ao final do filme. CLAUDILEA DE LEMOS é negra, tem cabelos pretos na altura do ombro, está levemente maquiada, usa batom cor de rosa nos lábios, e umas argolas de tamanho médio nas orelhas. Em primeiríssimo plano, e de olhos marejados, começa a falar que o casamento durou 24 anos, destacando a data de nascimento da filha e do filho, ambos esperados e queridos. Em seguida, fungando muito o nariz, fala do fim do casamento. Coutinho questiona quem quis se separar, e ela afirma: o marido “queria viver longe de mim e das crianças”. Depois, relata como era a convivência alegre com os dois filhos após a separação, quando realizavam muitas festas em casa: “cada um tinha duas datas pra fazer aniversário, até os vizinhos lá eu fiz uma agenda que todo mundo ia fazer dois aniversários pra gente poder fazer bastante festa”.

Na sequência, CLAUDILEA DE LEMOS cita que estava com a madrinha do filho no hospital esperando alguém para rendê-la, quando chegou o ex-marido com a nova família. A partir daí, muda o seu semblante, as lágrimas começam a verter incessantemente, e a voz vai ficando trêmula enquanto narra como foi a sua reação diante da notícia da morte do filho:

Aí, foi uma coisa assim muito louca, muito. Foi a pior parte da minha vida. Foi uma coisa doida... Meu filho tinha 19 anos, ele era lindo, a gente tava num momento tão feliz, tão bom, tão... Eu agradecia a Deus todo dia da gente tá feliz, e Deus fez isso... Eu me desesperei, foi uma coisa louca... Eu ficava perguntando a Deus, por que Deus fez isso?

CLAUDILEA fala dos cuidados da filha e dos oito meses que levou para voltar ao apartamento. Coutinho pergunta se manteve o quarto do filho do mesmo jeito. Ela responde sim, “durante cinco anos”. E ainda com olhos marejados conta o sonho em que o filho aparece coberto por um manto “azul piscina”, dizendo: “hoje eu fui coroado, hoje eu virei

um anjo, hoje eu me formei, não fica triste”. Em seguida, relata que contou tudo para a filha e elas começaram uma nova fase na vida. O diretor então comenta: “Você disse no teste, alguma coisa: Deus é bom, mas não comigo...”. CLAUDILEA abre um sorriso, e diz: “É. Ele fez maldade comigo”. Fica em silêncio por alguns instantes, e depois continua: “Mas, hoje ele tá me recompensando com a minha filha. Não chega a me convencer totalmente, não, porque ele não me respondeu até hoje porque que é que ele tirou meu filho, mas...”.

CLAUDILEA DE LEMOS é uma das maiores surpresas do filme. Aparece, no final, contando a mesma história em sequência cronológica – praticamente com as mesmas palavras – contada pela atriz desconhecida, LANA GUELERO. De maneira semelhante à dupla MARLY SHEYLA (atriz) e JECKIE BROWN (personagem), parece plausível supor que ambas sejam “donas” da história relatada. Mas, enquanto estas últimas possuem muitas semelhanças desde a origem social à cor da pele, passando pela opção profissional no campo da arte, as primeiras só têm diferenças. LANA GUELERO é branca e aparenta ter mais de cinquenta anos. CLAUDILEA DE LEMOS é negra e parece ter menos idade. O que então as aproxima? Ora, tanto uma como a outra são convincentes na maneira de se expressar. Ambas expõem o quanto é difícil, muitas vezes, separar o que há de encenação espontânea ou programada, na atuação da personagem documentária.

LANA GUELERO, atriz desconhecida, interpreta uma CLAUDILEA DE LEMOS com uma dramaticidade bem dosada, escondendo o choro, sem resvalar para o melodrama meloso, e acaba por convencer que a história do filho, morto por reagir a um assalto, é sua. Sua interpretação é marcada por uma expressividade da respiração, ora ofegante, ora profunda, o engolir a seco e, mais raro, o enxugamento de uma ou outra lágrima. A maneira como Coutinho a insere, contando toda a história em pouco mais de oito minutos, quase sem interpelação, reforça a impressão de ela estar narrando uma história pessoal na forma de depoimento. Além disso, duas intervenções do cineasta reforçam ainda mais essa sensação. Logo no início, quando pede para LANA GUELERO ficar calma e, no final, a referência reflexiva, quando se reporta a uma declaração dela no teste, momento em que a personagem questiona a bondade Deus para consigo.

Já CLAUDILEA DE LEMOS marca uma presença mais intensa. As lágrimas abundantes e o tremor da voz em sua *performance melodramática* expõem a carga dolorosa de uma experiência limite que, infelizmente, tem marcado a vida de muitas mães

brasileiras, a perda de um filho em circunstância banal, por reagir a um assalto. A dor pessoal dela tem uma dimensão social profunda, pois é a dor de uma nação que agoniza com a banalização da morte entre os mais jovens, conforme as estatísticas apontadas por órgãos como a Unesco. Chama a atenção, também na *performance* de CLAUDILEA, um certo viés metafísico ou *xamanístico*. Assim como a personagem GISELE ALVES, o sonho exerce um papel regenerador, de cura, reconciliando vida e morte, marcando o renascer de um novo tempo de devir.

Jogo de Cena apresenta, ainda, duas personagens reais, que não tiveram suas histórias interpretadas por uma atriz. Uma delas é MARIA DE FÁTIMA, que aparece pouco mais da metade do filme, logo após outra personagem real, JACKIE BROWN. A cadeira está vazia no palco. Ouvem-se passos de alguém se aproximando e, em seguida, uma voz feminina, dizendo: “Oi! É aqui?”. O corpo de uma mulher entra em quadro. Ela senta na cadeira com um sorriso nos lábios e usando óculos. Coutinho faz a saudação: “Tudo bem?”. Resposta: “Tudo bem”. Depois, pergunta o nome dela: “Maria de Fátima?” e ouve a confirmação: “Isso!”. Corte. A personagem reaparece enquadrada em plano médio, e sem os óculos. Tem cabelos lisos pretos, usa uma maquiagem leve com sombras nos olhos e batom rosa na boca, e veste uma blusa florida. Começa falando sobre a família. São quatro irmãos, e ela é a única mulher. O pai trabalhava, e a mãe costurava apenas para os vizinhos.

Logo depois, MARIA DE FÁTIMA revela que o pai abandonou a família para ficar com uma garota de 18 anos, mas só ficou um ano fora, “porque descobriu que a menina de 18 anos traía ele (sic) com meia dúzia de vizinhos. Aí, ele pediu a minha mãe arrêgo, minha mãe deixou ele voltar”. O diretor, percebendo o gancho para uma boa história, pergunta: “Seu pai foi e voltou?”. Fazendo sinal positivo com a cabeça, a personagem responde de maneira bem engraçada: “Foi e voltou e, quando voltou, fez um filho, né?”. Irônica, levanta a sobrancelha e continua: “Incrível, mas fizeram um filho! Fizeram as pazes numa ótima!”. Coutinho comenta: “Você não se chocou com a saída e a volta, né, você era criança...”. MARIA DE FÁTIMA fala que se chocou e, ao encontrá-lo na casa da avó com a outra mulher, prometeu nunca mais pedir a bênção: “E, desde aquele dia, eu nunca mais pedi a bênção ao meu pai”. Arregala os olhos, levanta a mão para o alto, e prossegue: “Ele

morreu, ele morreu com a mão pro alto, a mão dele tava dura no caixão, como se ele quisesse que eu pedisse a bênção, mas eu não pedi”.

Mais adiante, Coutinho pergunta como foram os dois casamentos. MARIA DE FÁTIMA levanta a sobancelha bem feita, arregala os olhos e, olhando para o lado esquerdo da tela, diz, enfática: ”Horível!”. O diretor questiona “por quê?”. Sem esconder um sorriso com a sua própria situação, lamenta: “Puxa! Foi tudo de ruim, olha, ele... logo no começo, ele me deixava sozinha em casa”. A sogra a orientava para sair atrás do marido, mas, nas vezes em que tentou acompanhá-lo, foi agredida: “Me agrediu de me empurrar, de puxar a blusa, e rasgou a minha roupa uma vez”. Mas o que motivou a separação do casal foi “o relacionamento dele com outra pessoa”, descoberto por seu pai: “ele gostava... tinha tido um caso com um homem”. Séria e cabisbaixa, MARIA DE FÁTIMA diz que foi “embora no mesmo dia”. Com uma expressão ainda pesada no rosto, responde a idade dos filhos, o mais velho tem 26 anos, e a mais nova, 24, além de um neto “lindo”, de 7 anos.

Quando fala sobre gestação e parto, MARIA DE FÁTIMA recupera o bom humor e interage de maneira bem divertida com o diretor. Primeiro, melodramática, arregala os olhos e bota a mão no peito para falar da dor do parto: “Ah, é horrível! Só é bom depois que sai, né, um alívio, a gente vê aquele bebê lindo, nem imagina que você confeccionou aquilo ali dentro. Acho que o homem deve ter a maior inveja disso”, sorri, irônica. Ao ouvir o comentário de Coutinho: “O homem parir não dá, né”, MARIA DE FÁTIMA aponta o dedo para frente, e fala de maneira original:

“Mas eu gostaria que os homens parissem, tivessem varizes, o leite, sabe, vazando no peito, ficassem com aquele barrigão na fila do posto pra fazer pré-Natal... deveria... deveria ter um dia, o homem ser pai, ser mãe... pãe, não é? Tinha que ser pãe, pra ficar legal”.

Depois, Coutinho retoma a discussão sobre a separação, querendo saber se MARIA DE FÁTIMA teve depressão. Ela responde: “Eu tive depressão, fui pro psicólogo, foi ele que me tirou da quarentena, que eu não queria mais saber de sexo. E tinha um fogo tremendo no casamento, adorava fazer sexo, gostava disso como arroz e feijão”. De olhos arregalados, conta mais detalhes sobre o tratamento: “Eu saí com o meu psicólogo. Ele se apaixonou por mim, não sei se apaixonou, acho que ele queria ser meu psicólogo em vias de fato até o fim, não só no papo”. Mais adiante, o diretor pergunta se continua tendo interesse pelos homens. MARIA DE FÁTIMA diz que hoje está difícil, “homem tá escasso

no mercado”, mas sai junto com umas amigas, dizendo: “Homens, corram! Porque a mulherada tá chegando desesperada!”, sorri. Coutinho insiste: “Tá difícil?”. Sorrindo, ela encerra a questão com uma frase síntese: “A gente tem que pegar homem que nem papel na ventania, segurar firme, não deixar ninguém nem vê”.

MARIA DE FÁTIMA é a mais simpática e divertida personagem de *Jogo de Cena*. Tão interessante quanto ela, somente SARITA HOULI, ambas têm uma dose de humor autocrítico, regenerador e contagiante, no sentido carnavalesco bakhtiniano, mas também apresentam características e *performances* diferenciadas. Se SARITA, em determinados momentos, vai de um polo a outro, do melodrama ao humor, e vice-versa, é, portanto, tragicômica, MARIA DE FÁTIMA mantém uma admirável leveza, mesmo quando relata o momento mais difícil de sua vida, ao descobrir a traição do marido com outro homem. Sua expressão facial muda, de simpática fica tensa, mas, logo em seguida, recupera o brilho e o frescor para falar da superação, a saída da “quarentena” sexual com o psicólogo. Ao contrário das demais personagens reais do filme, sua *performance* marca uma presença predominantemente *divertida*. Ela faz gestos, expressões, e diz coisas engraçadas com o propósito deliberado de fazer rir¹³².

A outra personagem real, sem dupla, é MARINA D’ELIA. Ela aparece em primeiríssimo plano olhando fixamente, sem pestanejar, em direção ao diretor. Parece uma imagem congelada. É uma mulher jovem e de olhos muito expressivos, e parece estar sem maquiagem. Depois de alguns segundos de expressão congelada, em silêncio, sorri discretamente, ao estilo da *Monalisa*, famoso quadro de Leonardo Da Vinci. Coutinho faz referência a um comentário dela no teste: “Eu tenho certeza que sou uma atriz nata”. MARINA cai na risada, e diz: “Pretensiosa né?”. O diretor: “Não, é uma autoconfiança”. Ela passa a mão no cabelo, e admite: “Eu acho que eu sou, mas eu tenho muito que aprender ainda, sabe? Eu pretendo estudar o resto da minha vida, mas eu sei que tem gente... é aquele negócio: dá pra coisa, tem jeito”.

Coutinho pergunta sobre os pais dela. Séria, MARINA responde: “Minha mãe é química, meu pai é biólogo” e fica paralisada novamente, olhando fixo em direção à câmera. Após alguns instantes, pisca os olhos. O diretor questiona se eles são separados e a

¹³² Nos extras do DVD de *Jogo de Cena*, Coutinho diz que a personagem MARIA DE FÁTIMA entrou muito por causa de sua leveza, já que o filme “é pesado”.

jovem mulher revela que o pai morreu, mas não sabe ao certo há quanto tempo. Em seguida, começa a falar sobre um desentendimento que tiveram:

Eu era muito pequena, devia ter uns 11, 12 anos, não lembro direito. Daí, a gente tava numa festa, ele acabou brigando comigo, e ele teve um enfarto. Nesse dia, ele foi pro hospital passando mal, e... De algum jeito, eu achei que aquilo tinha sido minha culpa... Não entendia, na época, e nunca mais falei com ele, até ele morrer. Ele morreu, eu tinha 18 anos.

Esse assunto ocupa a maior parte da fala de MARINA. Coutinho questiona como os dois conseguiram conviver sob o mesmo teto sem se comunicar. A moça diz que, com o tempo, o pai foi desistindo dela: “Ele tentou um dia, foi a única vez que eu vi ele chorar, assim, veio falar pra eu voltar... que é que ele tinha feito... daí ele veio, me abraçou... eu fiquei com dó dele, sabe? Mesmo assim, eu não consegui voltar a falar com ele”. O diretor pergunta se tentou fazer uma terapia, ela responde que tentou por pouco tempo, mas não conseguiu: “Foi alguma coisa que mudou de verdade em mim, eu não sei... Sei lá, coisa de louco mesmo, por que...”. Para de falar e, novamente, congela a expressão por alguns instantes, depois continua: “Parei de gostar do meu pai, não sei por quê. Hoje, eu me arrependo”. Coutinho então comenta: “E depois da morte, você teve uma depressão...”. MARINA: “Tive uma depressão profunda. Daí só ficava em casa, não atendia telefone, ficava dormindo o dia inteiro... Daí, eu decidi que eu queria ser atriz”.

Mais adiante, MARINA aparece em primeiríssimo plano com a mão no queixo e novamente fica com uma expressão congelada, depois sorri, no estilo *Monalisa*. Coutinho fala: “Você parece que se reconciliou com esse pai, com sua culpa. Conta”. Feliz, ela sorri e começa a falar de uma visão que teve da figura paterna:

“Ah, em sonho, ele já apareceu... Um dia, eu acordei à noite, no meio da noite, já era de madrugada, assim, daí eu só abri o olho, como se um pessoa tivesse te chamado, assim... Daí eu olhei pela janela, era uma janela grandona, assim... Daí eu vi meu pai lá. Ele ficou me olhando... Daí, eu não tava acreditando. Achei que eu tivesse sonhando, mas eu não estava sonhando... a gente sabe quando a gente tá sonhando”.

Coutinho pergunta: “E o que é que o olhar dele te passou que ele te pacificou?” MARINA fica com o olhar paralisado por alguns segundos, o diretor então complementa: “Perdão?”. Ela permanece imóvel mais um instante, depois balança a cabeça positivamente e, emocionada, diz: “Já, né? Se ele veio pra mim, se ele apareceu pra mim, assim... É... em sonho também já pedi desculpa, sempre peço... quando eu sonho com ele, eu sempre

aproveito e peço desculpas... quero ter certeza de que ele me perdoou”. MARINA D’ELIA é uma personagem real curiosa. Por ser atriz, assim como JACKIE BROWN, fica difícil saber quando atua como *performer* ou interpreta. É possível que a fala, as expressões, os gestos e as posturas dela estejam atravessadas por essa verve de “atriz nata”, como ela mesma diz.

Seu olhar tem uma expressividade enigmática, misteriosa, porque congela o tempo, o coloca em suspensão em várias ocasiões, como se estivesse descolado dela mesma no momento da filmagem para se imiscuir a outros tempos pretéritos, presentes e futuros. Mais uma imagem cristalina pura, para usar a expressão de Deleuze, cheia de devires. Assim como GISELE ALVES e CLAUDILEA DE LEMOS, MARINA D’ELIA é mais uma personagem real a se reconciliar com a vida através do sonho. O sonho aparece mais uma vez como um ritual de cura para a depressão provocada por um trauma, no caso, de infância, restabelece o equilíbrio e a paz interior, desencadeando a possibilidade de uma nova vida. O relato desse rito de passagem flexiona a *performance melodramática* de MARINA D’ELIA, fornecendo-lhe uma modulação *xamanística*.

Jogo de Cena é um filme peculiar na terceira fase do documentário de Coutinho, e não é exatamente por apresentar atrizes profissionais interpretando, mas, sobretudo, porque “rouba” das personagens reais a prerrogativa sobre as suas falas. É claro que o ato de falar para qualquer documentário é sempre uma entrega, uma permissão de uso quase irrestrito, pois, em última instância, o diretor é quem detém o poder de inserir ou cortar o que quer. Mas, para Coutinho, essa “manipulação” na montagem, por princípio, se dá como um esforço concentrado para adensar ainda mais a *performance* realizada no ato de filmagem, ou seja, funciona como uma tentativa de referendar certo modo de a personagem marcar uma presença no filme.

Em *Jogo de Cena*, a maioria das personagens reais perde a exclusividade das suas histórias, ao “disponibilizá-las” para uma livre interpretação dos atores, tal como acontece com a personagem de ficção. A singularidade da experiência, um aspecto caro ao *documentário de personagem* de Coutinho, perde muito de sua força expressiva e moral à medida que as falas são deslocadas, repetidas, confrontadas ou retomadas em momentos distintos. Há mesmo um caso extremo, o de Maria Nilza, cuja presença é apenas evocada na interpretação da atriz desconhecida DÉBORA ALMEIDA, pois, em momento algum,

aparece no filme. Como observam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), *Jogo de Cena* é mais sobre histórias do que sobre personagens. E, talvez por isso, seja uma obra de transição, sinalizando, ao mesmo tempo, o auge da terceira fase do documentarista, ao colocar em cena, *pari passu*, a atuação da personagem real (*performer*) e a interpretação artística, e o início de uma nova fase do cinema de Coutinho.

Ora, ao desmembrar a história de seus corpos originários, o diretor põe em xeque a própria representação documentária¹³³. Como diz Comolli (2008, p. 205), “no final das contas, o que se requer do documentário é uma coerência, uma pertinência, uma identificação do corpo, do sujeito, de sua fala e de seu papel. Um único ser fala a você”. Problematizando essa unidade, ao inserir, no filme, o corpo por natureza composto do ator profissional interpretando papéis, Coutinho chama a atenção para o equívoco da crença cega no que o documentário mostra e diz. Porque o corpo filmado é uma produção, uma simulação dele mesmo, uma *mise-em-scène*. Em outras palavras, mais do que mostrar diferentes modos de marcar uma presença no mundo, tal como se vê em *Edifício Máster*, ou de apresentar a vitalidade moral dos narradores, em *O Fim e o Princípio*, o filme *Jogo de Cena* revela o quanto verdade e mentira, interpretação artística e encenação para a câmera são atividades correlatas. Mas, também, que o ato de interpretar e o de atuar de modo performático, embora pareçam semelhantes em determinados aspectos, possuem naturezas e funções distintas. Se o primeiro visa criar a ilusão de realidade através da representação mimética, e de um roteiro prévio (o texto a ser interpretado), o segundo é fluxo contínuo e moldável, para marcar uma *presença* no mundo, em interlocução aberta com um público interatuante, no caso, a câmera-espectador e o cineasta.

¹³³ A discussão sobre a representação parece ter se tornado o maior interesse de Coutinho. O seu mais recente filme, *Moscou* (2008), segue a mesma trilha aberta por *Jogo de Cena*. De certa maneira, radicaliza procedimento inaugurado por este último. Em *Moscou*, não há gente comum falando para as câmeras. Atores profissionais do grupo de teatro mineiro Galpão ensaiam fragmentos de uma peça do dramaturgo russo Tchekhov, *As três irmãs*, sob a direção de Enrique Diaz. O que se vê são os bastidores, a preparação para a montagem de uma peça, que não será encenada. Estaria o documentarista retomando, sob outra chave, as suas origens no campo da ficção?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao defender que a obra documentária de Eduardo Coutinho pode ser dividida em três fases complementares: *experimentação*, *gestação de um estilo* e *documentário de personagem*, a tese procurou demonstrar um percurso evolutivo no trabalho do cineasta, como reflexo de uma inquietação permanente dele em busca de um caminho próprio, um jeito pessoal de pensar e fazer documentário, uma marca autoral, enfim. O que chamo aqui de *estilo-Coutinho*, ou seja, a fase do *documentário de personagem* é um amadurecimento de questões que o cineasta descobriu ao longo da sua carreira, preservando, descartando ou aperfeiçoando certos procedimentos, em sintonia fina com as idéias do seu tempo. Assim, ao enveredar, meio por acaso, no documentário televisivo do Globo Repórter, Coutinho tinha como referência imediata o modelo sociológico do cinema-novo. Mesmo assim, foi capaz de realizar um filme como *Theodorico Bezerra: o Imperador do Sertão*, sem locução e ancorado exclusivamente na narrativa performática, em primeira pessoa, do seu principal personagem.

No momento em que se afasta da TV, para construir uma carreira como documentarista independente, Coutinho coloca em prática certos procedimentos estilísticos até então proibidos na emissora, a exemplo da reflexividade em *Cabra Marcado para Morrer*, mas mantém a agilidade e o caráter investigativo, próprio do jornalismo televisivo, em seus documentários de entrevista. Nessa busca por um *estilo*, o diretor oscila, realizando tanto trabalhos militantes de cunho sociológico, com locução e depoimentos de notório saber, portanto, esteticamente limitados, como outros que procuram escapar das amarras das temáticas sociais e do discurso politicamente correto, para revelar personagens vigorosos, contraditórios e performáticos, a exemplo de *Boca de Lixo* e *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*.

Quando decide fazer *Santo Forte* como um documentário basicamente centrado na força expressiva da palavra, Coutinho passa a apostar numa crescente economia narrativa na montagem, chamada por Consuelo Lins (2004) de *minimalismo estético*, abolindo a imagem de cobertura, o *insert* ou qualquer outro elemento expressivo que não tenha sido capturado de maneira direta, para destacar, exclusivamente, quem fala e como fala. Como não discute mais um tema, o *documentário de personagem* do *estilo-Coutinho* aposta todas

as fichas na possibilidade do encontro do cineasta com alguém produzir revelações espontâneas. E os procedimentos adotados para a filmagem, em particular, o plano fixo no tripé, e o princípio do “confinamento” em locação única, visam adensar o desempenho das pessoas diante das câmeras, para que realizem uma *mise-en-scène* de suas vidas.

A tese procurou mostrar o quanto o *documentário de personagem* de Coutinho, sobretudo nesse momento das filmagens, se configura de maneira semelhante à arte performática, onde um *performer* não interpreta no sentido de representar outro *ser*, tal como fazem os atores em cena, mas atua apresentando diferentes camadas de si mesmo, de maneira mais ou menos espontânea, em interlocução aberta com o público interatuante. Situação muito parecida com as pessoas que se transformam em *performers*-personagens, a partir da interação com o diretor, um espectador interatuante no *set*, fazendo intervenções pontuais e sugerindo caminhos para a *performance* de cada personagem¹³⁴. Algumas questões podem ser inferidas a partir dessa comparação revelando certas peculiaridades do documentário do *estilo*-Coutinho.

A primeira é a de que o *documentário de personagem* da terceira fase de Coutinho se constrói a partir de uma teatralidade mais ou menos espontânea, presente no exercício da vida social humana, onde todos nós atuamos construindo determinada imagem para influenciar um interlocutor, como observa Erving Goffman (2004). Em outras palavras, o cineasta aposta em certo “dom” artístico de pessoas comuns, aguçado no contexto atual de uma sociedade marcada por um desejo latente de visibilidade e superexposição da intimidade (SIBILIA, 2008). Mas Coutinho quer mais: deseja encontrar pessoas capazes de desprogramar o previsto, superando os clichês de atitudes, comportamentos e falas amplamente disseminados na mídia, não importando se, para isso, mintam e/ou carreguem nas tintas, “as potências do falso” de que fala Deleuze (1990). O que vale é força da expressão, do gesto e, sobretudo, da fabulação. Esse é o sentido político do cinema atual de Coutinho: trabalhar para que os corpos tentem burlar o padrão do “tudo mostrar”, a regra dominante no jogo social midiático, para fazer-se e refazer-se, criativamente, numa *performance* oral diante das câmeras.

¹³⁴ Cabe ressaltar que o público espectador, mesmo ausente fisicamente, interfere também na *performance* da personagem, através da presença do sujeito da câmera, como visto ao longo da tese.

Como a *performance* é uma maneira de marcar presença, o *performer*-personagem do documentário da terceira fase de Coutinho se reconecta com o mundo da vida, muitas vezes, de maneira criativa e peculiar. Sua *auto-mise-en-scène* restabelece a ponte entre a vida e a arte, colocando em cena a possibilidade de outras formas de existência, para além da realidade da vida ordinária. Em certas circunstâncias, essa *performance* também se revela como um discurso carnavalesco e regenerador, no sentido bakhtiniano, quando faz autocrítica e/ou coloca em suspeição valores sociais dominantes, com muito humor. São, portanto, as expressões faciais, o conteúdo e a entonação das falas, os gestos, as posturas e as atitudes do corpo, que transformam as pessoas comuns em *performer* no documentário atual de Coutinho. Como diz o próprio cineasta, “corpos falantes, gente com vísceras e imaginação” (apud LINS, 2004, p.110), reveladas pelo som e pela imagem de uma máquina, segundo um determinado *dispositivo* de filmagem e certos princípios e procedimentos de montagem do diretor.

Tendo por base a classificação da arte performática em cinco tipos, feita por Roselee Goldberg (2001): *esotérica*, *xamanística*, *educativa*, *provocadora* e *divertida*, a tese identificou mais quatro modos de *performances* desenvolvidas pelas personagens de Coutinho, perfazendo um total de nove maneiras de construir e marcar uma presença nos filmes e no mundo: *esotérica*, *xamanística*, *educativa*, *provocadora*, *divertida*, *melodramática*, *exibicionista*, *musical* e *indecisa*. Cabe, no entanto, ressaltar que essa “classificação” se refere aos elementos de atuação dominantes, porque certos personagens transitam entre um e outro modo performático, afinal, como já foi dito, o *performer* atua expondo diferentes camadas de si. Como pôde ser visto na análise detalhada de três documentários da terceira fase, no capítulo 4, é possível ainda identificar graus de intensidade nas *performances*, pois algumas se mostram mais dramáticas, enquanto outras são mais trágicas, cômicas, humorísticas e/ou irônicas. É essa atuação *performática* diante da câmera que marca a intensidade da *tomada* nos filmes recentes de Coutinho.

Grosso modo, é a expressão enigmática, um gesto incompreendido e uma figuração poética singular que definem a *performance esotérica* de DANIELA e EUGÊNIA, em *Edifício Máster*, e a dos irmãos ZEQUINHA AMADOR e LICA, em *O Fim e o Princípio*. Muitas personagens de *Santo Forte*, como TEREZA, ANDRÉ e CARLA, entre outras, encenam verdadeiros rituais de cura ou superação de algum problema, são, portanto,

xamanísticas. Como espectador interatuante e condutor das *performances* alheias, Coutinho também se caracteriza como um *xamã*¹³⁵, embora, às vezes, marque uma presença *indecisa* ou *provocadora*. A *performance educativa* envolve gentileza e desprendimento de arrogância, uma disposição nata para repassar os ensinamentos de uma experiência de vida, e é realizada por quase todos os personagens de *O Fim e o Princípio*, mas também pelo sensível JOÃO DO CHAPÉU, em *Peões*, o cordial JOSÉ CARLOS, de *Edifício Máster*, assim como a engajada ELIZABETH TEIXEIRA, de *Cabra Marcado Para Morrer*, entre outras.

Os questionadores, que, em geral, problematizam as “verdades” estabelecidas, ou fazem mais perguntas do que apresentam respostas, inclusive colocando Coutinho em situações embaraçosas, realizam *performances provocadoras*, como ROBERTO e CRISTINA, em *Edifício Máster*, GERALDO, de *Peões*, LUIZ CARLOS e FRANCISCO, em *Babilônia 2000*, e de algumas personagens da segunda fase, a exemplo de ANICETO MENEZES, de *O Fim da Memória*, JUREMA, de *Boca do Lixo*, e muitas personagens de *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*. A atuação bem-humorada e/ou irônica, com gestos e expressões engraçadas, marca a *performance divertida* de VIGÁRIO e ANTONIA, em *O Fim e o Princípio*, DJANIRA e a filha CIDA, em *Babilônia 2000*, LUÍZA, de *Peões*, VERA e ALESSANDRA, do *Máster*, bem como JOÃO VIRGÍNIO, de *Cabra Marcado Para Morrer*, e CÍCERA, em *Boca do Lixo*, ambos da segunda fase do documentário de Coutinho.

A *performance melodramática* é caracterizada, sobretudo, pelo excesso de gestos e expressões no relato de conflitos ou tragédias pessoais, mas também pode ser uma fala contida atravessada por uma tensão narrativa, a exemplo de ANTONIO CARLOS e ESTHER, de *Edifício Máster*, e as mulheres de *Jogo de Cena*. A vaidade, o orgulho e o auto-elogio caracterizam outro tipo performático, o *exibicionista*, cujo primeiro exemplar, THEODORICO BEZERRA, é da época do Globo Repórter, mas é o caso também de NATO, de *O Fim e o Princípio*, SÉRGIO, FERNANDO JOSÉ e LUIZ, em *Edifício Máster*, entre outros. A *performance musical*, dos que se apresentam cantando, tem sido frequente nos documentários de Coutinho desde a segunda fase e envolve muitos personagens, como

¹³⁵ É importante lembrar que o termo *xamã* está sendo empregado aqui como metáfora, no sentido de apontar o papel de Coutinho como “mestre de cerimônia” da experiência extática oral das personagens.

ERCI DA CRUZ E SOUSA e SINVAL SILVA, de *O Fio da Memória*, BRAULINO, THEREZA e ANDRÉ, em *Santo Forte*, PAULO SÉRGIO, JORGE, LUIZ CARLOS, DODY e FÁTIMA, em *Babilônia 2000*, MARIA ANGÉLICA, de *Peões*, HENRIQUE, NADIR, PAULO MATA, do *Máster*, e SARITA, de *Jogo de Cena*. Por fim, a *performance indecisa* envolve um misto de timidez e ingenuidade na fala e nos gestos, e é apresentada apenas pela jovem FABIANA, em *Edifício Máster*. Mas a indecisão pode ser também uma estratégia de fuga, a exemplo de Coutinho, quando não quer se expor diante de um questionamento feito por uma personagem.

A identificação dos nove modos de a personagem marcar presença performática revela bem a riqueza expressiva do cinema documentário de Coutinho, e o quanto ele é capaz de gerar diferentes modalidades de *ser* e encarar a vida com arte. Mas, através da análise de metade dos filmes da terceira fase – *Edifício Máster*, *O Fim e o Princípio* e *Jogo de Cena*¹³⁶ –, foi possível identificar uma frequência maior de cinco modos de *performances*, apontando que, em termos gerais, as personagens coutinianas podem ser consideradas essencialmente *melodramáticas*, *divertidas*, *educativas*, *provocadoras*, e/ou *musicais*. Cabe circunstanciar melhor essa questão. *Edifício Máster* é o único filme que apresenta quase todos os modos performáticos, um total de oito. Isso se deve não só porque tem uma maior quantidade de personagens, trinta e cinco, mas também pela diversidade sociocultural dos moradores do prédio, um microcosmo do heterogêneo bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro.

Mas há uma característica comum entre esses personagens de *Edifício Máster*, os modos de marcarem presença no documentário são articulados a partir do imaginário social urbano, e de certa cultura midiática, sobretudo, televisual. No entanto, mesmo nesse universo povoado de clichês e padronização de comportamentos, a exemplo da *performance melodramática* de recorte sensacionalista do casal CARLOS e MARIA REGINA, é possível, sim, encontrar fragmentos de criatividade, ou seja, uma “desprogramação” do previsto, como demonstram as *performances divertidas* do casal OSWALDO e GEICY, ou da sorridente MARIA DO CÉU, das *esotéricas* DANIELA e EUGÊNIA, e da *provocadora* MARIA PIA, entre outras.

¹³⁶ Como foi dito no capítulo 3, em seu conjunto esses três filmes configuram, de maneira mais definitiva, a fase do *documentário de personagem do estilo-Coutinho*, porque são obras mais autorais.

É curioso observar o quanto esse imaginário social urbano passou a ocupar um espaço importante no documentário de Coutinho, cujos trabalhos da primeira fase no Globo Repórter foram majoritariamente ambientados no universo rural, assim como *Cabra Marcado Para Morrer*, filme inaugural da busca por um *estilo*. É ainda mais curioso perceber o efeito diferenciado desse imaginário no desempenho da personagem. Em *Santo Forte*, por força do tema religioso e da homogeneidade social dos participantes há, basicamente, um modo de *performance*, a *xamanística*. Em *Babilônia 2000*, bem como em dois documentários da segunda fase, *Boca do Lixo* e *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, também realizados em favelas cariocas, as *performances* são basicamente de três tipos: *provocadora*, *divertida* e *musical*. Já *Peões*, em função do universo operário e militante dos protagonistas, e do peso da história, as personagens apresentam apenas dois modos dominantes de ser, *educativa* e *divertida*. A presença do imaginário urbano na *performance* da personagem de Coutinho ainda carece de um estudo aprofundado, e pode ser um bom objeto de pesquisa para o futuro.

Em *O Fim e o Princípio*, o aparelho de televisão ocupa um espaço importante e de destaque na sala de algumas personagens, e a telenovela chega a ser citada nominalmente como passatempo predileto, mas não é o imaginário urbano midiático que alimenta as *performances* dos senhores e das senhoras do filme, e sim a tradição oral camponesa, mítica e religiosa. Em outras palavras, é a força expressiva da experiência de uma vida que persiste e se sobrepõe como matéria-prima essencial para marcar uma presença, sobretudo, *educativa*, mas também *divertida*, *exibicionista*, *esotérica* e *provocadora*, ora expondo, ora problematizando uma verdade moral no filme. Por isso mesmo, *O Fim e o Princípio* apresenta os mais poéticos e criativos narradores – no sentido benjaminiano do termo – do *documentário de personagem* de Coutinho, a exemplo da *divertida* MARIQUINHA, do *educativo* ZÉ DE SOUZA e, principalmente, dos sábios *provocadores* LEOCÁDIO e CHICO MOISÉS.

As *performances* de *Jogo de Cena* flertam com as mitologias midiáticas, em particular da televisão. E aqui o melodrama se mostra como o modo hegemônico de as personagens marcarem uma presença. Mas é preciso ressaltar que o modo dramático de representação artística, é a grande referência desse projeto fílmico, como sinalizam o cenário único do palco de teatro e a presença de atrizes interpretando pessoas comuns. Ao

fazê-lo, Coutinho talvez quisesse concordar com Luigi Pirandello (1977), para quem o drama é a essência de qualquer personagem, ou desejasse afirmar que a sociedade é dramatizada por hábito e necessidade cotidiana, como bem demonstra Raymond Williams (2002). Nesse sentido, *Jogo de Cena* expõe que, em menor ou maior grau, a *performance melodramática* é o modo dominante de a mulher brasileira urbana marcar uma presença no mundo. E não são apenas as sete personagens reais que atuam desse jeito. No momento em que falam das dificuldades de interpretar uma pessoa real, as três atrizes famosas também se apresentam de maneira dramática, em particular, ANDRÉA BELTRÃO e FERNANDA TORRES.

Em suma, diante do espetáculo que reina na sociedade atual, da publicidade, dos *reality shows*, das inúmeras telas ligadas vinte e quatro horas ao redor do planeta vendendo modos de ser e estar no mundo consumista, o *documentário de personagem* de Coutinho emerge como um antídoto, um novo cinema político, como observou o crítico Robert Stam¹³⁷. Mas, não de uma visão política totalizante, como ainda prevalece nos documentários da segunda fase, inclusive *Cabra Marcado para Morrer*, e sim de uma atitude política de subversão dos comportamentos programados, daquilo que é socialmente esperado e aceito, para encontrar linhas de fuga.

Portanto, um cinema político de oposição ao assujeitamento total dos corpos aos códigos normativos da sociedade midiática, feito por um “sujeito ético” e “criador de discurso”, e que aposta no potencial da *performance* em transformar uma pessoa comum em *performer*-personagem de maneira criativa. É preciso ressaltar que nem sempre as personagens conseguem escapar do poder coercitivo dos modelos sociais em evidência. Em outros casos, no entanto, o elo entre vida e arte mostra-se eficaz, resgatando a função social do narrador e sua maneira peculiar de moldar uma história, fornecendo conselhos úteis para a vida, a exemplo dos sábios camponeses de *O Fim e o Princípio*.

¹³⁷ Cf. em matéria intitulada “Para o cineasta Costa-Gavras, todo filme é político”, publicada no caderno Ilustrada, p. E2, do jornal Folha de São Paulo, dia 30 de março de 2005.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Inácio. Cineasta viaja em torno de sua câmera. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 de nov. 2005. p.E-1.
- AUMONT, Jacques (et al.). **A estética do filme**, trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **El rostro en el cine**, trad. José Ángel Alcalde. Barcelona: Paidós, 1998.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**, trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**, trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Hucitec; Brasília, Edunb, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**, trad. de Paulo Bezerra, 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**, trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**, trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira e Paulo Bezerra, 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BALÁZS, Bela. **Estética do filme**, trad. Armindo Blando. Rio de Janeiro: Edições Verbum, 1958.
- BALTAR, Mariana. “Autoperformance” musical como o excesso que inscreve a intimidade. In: CATANI, Afrânio [et al.]. **Estudos Socine de Cinema**, ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 29-36.
- BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo documentário e a imaginação melodramática**. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- BARNOUW, Erik. **Documentary – a history of the non-fiction film**. New York: Oxford University Press, 1993.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**, trad. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base, trad. Vinícius Dantas, in XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**, 2ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983, p. 383-399.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad. Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BECHARA, Evanildo. **O que muda com o novo acordo ortográfico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 6ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. **Anos 70: cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude. Le documentaire, in PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org). **Le Cinéma Brésilien**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores**. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentário de busca: 33 e *Passaporte húngaro*. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.142-156.

BEZERRA, Cláudio R. A. **Tradição e ruptura no audiovisual: um estudo de linguagem do vídeo-popular em Pernambuco, na década de 1980**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos, trad. Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional**, Vol. II. São Paulo: Senac, 2005, p. 277-301.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**, trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**, trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria, trad. Tomás Rosa Bueno. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, Vol. I. São Paulo: Senac, 2005, p. 281-294.

- CANDIDO, Antonio (et al). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: a critical introduction (second edition). New York and London: Routledge, 2004.
- CARROL, Noël. From real to reel: entangled in nonfiction film. In: _____. **Theorizing the moving image**. Cambridge University Press, 1996.
- CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual trad. Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narratividade ficcional, Vol. II. São Paulo: Senac, 2005, p. 69-104.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1976.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CHATMAN, Seymour. **Story and discourse**: narrative structure in fiction and film. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le détour par le direct. **Cahiers du Cinéma**, nº 209, p. 49, 1969.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real, trad. Paulo Maia e Ruben Caixeta, in **Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico**. Belo Horizonte, novembro de 2001, p.99-108.
- COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a *auto-mise-en-scène*, trad. Isabelle Sanchis e Ruben Caixeta, in **Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico**. Belo Horizonte, novembro de 2001, p.109-116.
- COMOLLI, Jean-Louis. Cinema contra o espetáculo, trad. Ruben Caixeta, in **Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico**. Belo Horizonte, novembro de 2001, p.127-130.
- COMOLLI, Jean-Louis. Como filmar o inimigo, trad. Izabela Lima e Ruben Caixeta, in **Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico**. Belo Horizonte, novembro de 2001, p. 131-151.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário, trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. O real sem aspas (Entrevista), in **Filme Cultura**, nº 44, abril/agosto 1984, pp. 37-48.

COUTINHO, Eduardo. Un “cinéma de dialogue” rejete par la television, in PARANAGUÁ, Antonio. **A la decouverte de l’Amerique Latine**. Paris: Cinema du Reel, 1992, p.XI-XIII.

COUTINHO, Eduardo. Fé na lucidez (Entrevista), in **Sinopse**, nº 3, ano 1, dezembro 1999, pp. 20-29.

COUTINHO, Eduardo. A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal (Entrevista), in **Cinemais**, Nº. 22, mar/abr/2000, pp. 31-72, Rio de Janeiro.

DÁ-RIN, Sílvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**, trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**, trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIAS, Verônica Ferreira. Da pessoa ao personagem – A construção de “Vera” no documentário “Santo Forte”, de Eduardo Coutinho. In: **Anais INTERCOM 2007. XXX Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação**. São Paulo: INTERCOM, 2007. 1 CD-ROM. ISBN 978-85-88537-26-2.

DÖPPENSCHMITT, Elen Cristina Souza. **Um estudo da performance da oralidade no cinema: registros da voz na linguagem documental**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

ELDER, Bruce. On the candid-eye movement, in FELDMAN, S; NELSON, J. (eds). **Canadian film reader**. Toronto: Peter Marin, 1977, 86-94.

ECO, Umberto. **A obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, trad. Giovanni Cutolo, 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**, trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FIGUEIRÔA, Alexandre, BEZERRA, Cláudio, FECHINE, Yvana. “O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, in **Galáxia**, Nº.6, outubro, 2003. São Paulo: Educ, Brasília: CNPq, 2003, pp.213-229.

FURTADO, Filipe. “Dos modos de performance: a figura do ator no cinema brasileiro contemporâneo”, in CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, pp. 121-135.

GAUTHIER, Guy. **Le documentaire**, um autre cinéma. Paris: Armand Colin, 2005.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**, trad. Maria Célia Santos Raposo, 12ª edição. Petrópolis: Vozes, 2004.

GOLDBERG, Roselee. **Performance art**. From Futurism to the present. New York, London: Thames & Hudson, 2001.

GLUSBERG, Jorge, trad. Renato Cohen. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GRIERSON, John. “El lenguaje visual como realismo dramático”. In MELO, José Marques de (org.). **Jornalismo audiovisual**: técnica do documentário. São Paulo: ECA/USP, 1972, p.149-155.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético, trad. Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HEATH, Stephen. Comentário sobre “Idéias de autoria” trad. Tomás Rosa Bueno. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica, Vol. I. São Paulo: Senac, 2005, p. 295-301.

HOUAISS, Antônio. **A nova ortografia da língua portuguesa**. São Paulo: Ática, 1991.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã**: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JOUSSE, Thierry. **John Cassavetes**, trad. Newton Goldman e Tati Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**, trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo. Documentário: uma ficção diferente das outras? In BENTES, Ivana (org.). **Ecos do cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 225-233.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007a, p.44-50.

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

MARSOLAIS, Gilles. **L'Aventure du cinéma direct revisitée.** Québec, Le Cinema 400 Coups, 1997, pp. 83-105.

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho:** o homem que caiu na real. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema de Santa Maria da Feira, 2003.

MATTOS, Carlos Alberto. Documentário brasileiro vive a era das subjetividades. **O Estado de São Paulo.** São Paulo, 24 de agosto, 2008, p. D9.

MESQUITA, Cláudia. “Fé na lucidez. Entrevista com Eduardo Coutinho”, in **Sinopse**, Nº. 3, Ano I, dezembro 1999, pp. 20-29.

METZ, Christian. **A significação no cinema**, trad. Jean-Claude Bernardet, 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MIGLIORIN, Cezar. “Filme-dispositivo: *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães”, in CATANI, Afrânio Mendes... [et al.]. **Estudos de Cinema Socine Ano VI.** São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p.143-150.

MILITELLO, Paulo. **A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira:** o caso Globo Repórter. Dissertação (Mestrado em Jornalismo), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1997.

MOLFETA, Andréa. O documentário performativo no Cone Sul, in: CATANI, Afrânio Mendes... [et al.]. **Estudos de Cinema Socine Ano V.** São Paulo: Editora Panorama, 2003, p.44-52.

MOLFETA, Andréa. **O documentário performativo no cone sul da década de 90.** Campinas, 2007. (mimeografado).

MOLICA Fernando. “Coutinho: um filme contra heróis”. **O Estado de São Paulo.** São Paulo, 02 dez. 1984, p.36.

MORIN, Edgar. **As estrelas:** mito e sedução no cinema, trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Edgar. Crônica de um filme, trad. Heloisa Martins Costa. **Encarte do DVD Crônica de um verão.** Videofilmes, 2008.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad:** cuestiones y conceptos sobre el documental, trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

NICHOLS, Bill. **Blurred Boundaries**: questions of meaning in contemporary culture. Indiana University Press, 1994.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**, trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

NOVAES, Regina. Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Vol. 2, Nº 3, pp.187-207, 1996.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Uma obra de indagação filosófica: formato radicaliza o próprio conceito de documentário. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 18 de nov. 2005. p.D-2.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor, trad. **Coleção Teatro Vivo**, nº 25. São Paulo: Editora Abril, 1977.

RAMOS, Fernão. “A imagem-câmera: alguns aspectos estruturais”. In **Cinemais**, Nº 5, maio/junho 1997, pp. 179-203, Rio de Janeiro.

RAMOS, Fernão. Teoria do cinema e psicanálise: intersecções. In BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, cinema e estética da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000, pp. 123-144.

RAMOS, Fernão. O que é documentário? In _____... [et al.]. **Estudos de Cinema 2000 – Socine**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, p.192-205.

RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**, 2ª ed. São Paulo: Senac, 2004a.

RAMOS, Fernão. Cinema Verdade no Brasil, in TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004b, pp.81-96.

RAMOS, Fernão. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa, in **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional**, Vol. II. São Paulo: Senac, 2005, pp. 159-226.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RAMOS, Guiomar. Documentários experimentais? in: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana; ARAÚJO, Luciana (orgs.). **Estudos de cinema Socine**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006, p. 265-271.

RENOV, Michael. The Subject in History. The New Autobiography in Film and Video. In: **Afterimage**, Summer, 1989, Vol. 17, nº. 1, p.4-7.

RENOV, Michael (org). **Theorizing documentary**. New York: Routledge, 1993.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ROSENTHAL, Alan (org.). **New challenges for documentary**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**, trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**, trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SADOUL, Georges. A vida de improviso. In: ROMA, A (org.). **Cinema, arte e ideologia**. Porto: Edições Afrontamento, 1975, p. 99-116.

SALIS, Fernando Álvares. O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols, in: MACHADO JR. (et al.). **Estudos de Cinema - Socine VIII**, São Paulo: Annablume; Socine, 2007, pp.101-109.

SANTANA, Gelson. Câmera de inclusão em Eduardo Coutinho, in FABRIS, Mariarosaria (et al.). **Estudos Socine de cinema**, Ano III, Porto Alegre: Sulina, 2003, pp. 366-370.

SARAIVA, Leandro. Big Brother Brasil e Edifício Máster: espetáculo e anti-espetáculo. **Revista Sinopse**. São Paulo, nº 11, p. 26-42, set. 2006.

SCHVARZMAN, Sheila. Tendências e perspectivas do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 30-37.

SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. London: University of Minnesota, 1994.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais.

SOBCHACK, Vivien. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário, trad. Silvana Vieira, in RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional, Vol. II. São Paulo: Senac, 2005, p. 127-157.

SOUSA, Ana Paula. A força bruta da palavra. **Revista Carta Capital**. São Paulo, n. 469, p.60-61, nov. 2007. Semanal. ISSN 1809-6697.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**, trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**, trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

SWANN, Paul. **The british documentary film movement (1926-1946)**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Autor e estilo no cinema. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, n. 18, p.89-102, jul/agosto 1999.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 253-287.

UWEMEDIMO, Michael. Inventing the Interview: The Interrogatory Poetics of Jean Rouch. In: BRINK, Joram ten (ed). **Building bridges**: the cinema of Jean Rouch. London: Wallflower, 2007, p. 251-265.

VASSALO, Ligia. O grande teatro do mundo. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Ariano Suassuna. São Paulo, n. 10, p.147-180, nov. 2000. Semestral. ISSN 1413-652X.

VERNET, Marc. Cinema e narração, in: AUMONT, Jacques (et al.). **A estética do filme**, trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, p. 89-155.

VIEIRA, João Luiz. Cinema e Performance, in XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.337-351.

VOCABULÁRIO ORTOGRÁFICO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 5ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

WILLIAMS, Raymond. O drama numa sociedade dramatizada, trad. Heloisa Buarque de Almeida. **Sinopse**, Revista de Cinema. São Paulo, n. 9, p.60-67, agosto 2002.

WINSTON, Brian. The tradition of the victim in the griersonian documentary, in ROSENTHAL, Alan (org.). **New challenges for documentary**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988, p.269-287.

WINSTON, Brian. The documentary film as scientific inscription, in RENOV, Michael (org.). **Theorizing documentary**. New York, Routledge, 1993, p.37-57.

WINSTON, Brian. **Claiming the real**. The documentary film revisited. London: British Film Institute, 1995.

WINSTON, Brian. Rouch's Second Legacy: Cronique d'un été as Reality TV's Totemic Ancestor. In: BRINK, Joram ten (ed). **Building bridges**: the cinema of Jean Rouch. London: Wallflower, 2007, p. 297-311.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho, **Cinemais**, n.36, outubro-dezembro, 2003b, p.221-235.

XAVIER, Ismail. Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho na contramão do ressentimento, in CATANI, Afrânio Mendes [et al]. **Estudos Socine de Cinema**, Ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003c, p. 163-171.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Cinema e teatro. In: **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 247-266.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**, trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.