



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LUÍZA ZAIDAN GRANATO

“TRILOGIA DO PALCO”:
AUTORREPRESENTAÇÃO, JOGO E *MISE-EN-SCÈNE* NO CINEMA DE
EDUARDO COUTINHO

*“THE STAGE TRILOGY”: SELF-REPRESENTATION, ACTING AND MISE-EN-
SCÈNE IN THE CINEMA OF EDUARDO COUTINHO*

CAMPINAS

2020

LUÍZA Z Aidan Granato

“TRILOGIA DO PALCO”:
AUTORREPRESENTAÇÃO, JOGO E *MISE-EN-SCÈNE* NO CINEMA DE
EDUARDO COUTINHO

“THE STAGE TRILOGY”: SELF-REPRESENTATION, ACTING AND MISE-EN-SCÈNE IN THE CINEMA OF EDUARDO COUTINHO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Multimeios.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Multimedia.

ORIENTADOR: Pedro Maciel Guimarães Júnior

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA LUÍZA
Zaidan Granato E ORIENTADO
PELO PROF. DR. PEDRO MACIEL
GUIMARÃES JÚNIOR.

CAMPINAS
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G762t Granato, Luíza Zaldan, 1991-
"Trilogia do palco" : autorrepresentação, jogo e mise-en-scène no cinema de Eduardo Coutinho / Luíza Zaidan Granato. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Pedro Maciel Guimarães Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Coutinho, Eduardo, 1933-2014. 2. Documentário (Cinema). 3. Autorrepresentação. 4. Mise-en-scène. I. Guimarães Júnior, Pedro Maciel, 1975-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: "The Stage trilogy" : self-representation, acting and mise-en-scène in the cinema of Eduardo Coutinho

Palavras-chave em inglês:

Coutinho, Eduardo, 1933-2014

Documentary films

Self-representation

Mise-en-scène

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Pedro Maciel Guimarães Júnior [Orientador]

Ilana Feldman Marzochi

Rodrigo Spina de Oliveira Castro

Data de defesa: 30-11-2020

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-1658-4800>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7248651937043843>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LUÍZA ZAIDAN GRANATO

ORIENTADOR: PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR

MEMBROS:

1. PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR
2. PROFA. DRA. ILANA FELDMAN MARZOCHI
3. PROF. DR. RODRIGO SPINA DE OLIVEIRA CASTRO

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 30.11.2020

A todas as atrizes e atores (profissionais e amadores) que representam as
personagens de si mesmas no palco, na tela e na vida.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Peço licença aos leitores para tecer algumas linhas sobre aqueles que vieram antes de mim e justificam a existência deste trabalho. Agradeço aos meus avós, Therezinha e Mário: ela, por me contar histórias de palco, dos tempos do Teatro de Estudante; ele por me mostrar os primeiros títulos do cinema clássico, sem nunca deixar de apontar seu olhar crítico para a tela. Nenhum dos dois era profissional, mas me ensinaram a devoção dos amadores (no sentido de quem ama). Aos meus pais, Patrícia e Fernando, agradeço pelo despertar para as histórias das ruas. Foi seguindo seus passos que saí da sala de ensaio para filmar os atores não profissionais que inspiraram a pesquisa. Dela gostaria de ter herdado a urgência política do real. Dele, o dom de encontrar ficção em qualquer tipo de realidade. Ao meu irmão Moreno, agradeço pelo método. Pela inspiração para a vida acadêmica e para a docência, pelo rigor no trato com o conhecimento. Agradeço ao Rafael, minha companhia de anos de debate, que me contaminou com sua obsessão pelo cinema. Obrigada à Marília, Tito, Marli, à minha família e à minha família Tropical campineira. Um agradecimento especial à Mariana e ao Carlos, que se tornaram casa fora de casa, sempre me recebendo com tanto carinho em Campinas. Agradeço às minhas amigas-irmãs, mulheres arrebatadoramente talentosas que, cada uma a seu modo, me ensinam tanto. Ao meu parceiro de rua e de ideia, Thiago Schindler e a todos os coautores das empreitadas no cinema e no teatro. Obrigada aos meus alunos e alunas que me mostram novos significados para o fazer artístico.

Agradeço ao Pedro Tinen, uma espécie de irmão menor que, muito cedo, se tornou o mais experiente, abrindo os caminhos para a pós-graduação. Aos colegas do programa de Multimeios, em especial aos parceiros do GEA's – Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual. Aos docentes do programa, sobretudo à Profa. Dra. Mariana Duccini e ao Prof. Dr. Marcius Freire, que me emprestaram seus olhos atentos na qualificação. Todos os agradecimentos possíveis ao meu orientador Prof. Dr. Pedro Maciel, por oferecer rede de segurança para meus primeiros saltos acadêmicos, por estimular, sempre, o próximo passo e por, ao longo do caminho, se converter em um amigo.

O documentário, por criar personagens, forja, ao mesmo tempo, atores.
(NACACHE)

RESUMO

Esta pesquisa se debruça sobre as diferentes formas de atuação presentes no Cinema Documentário, tendo como objeto a obra de Eduardo Coutinho, em particular os filmes *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009) e *As Canções* (2011). Buscamos compreender as ações do sujeito que oferece sua imagem à câmera do documentarista e os modos como ele se autorrepresenta. O que se propõe é uma investigação da forma como se dá a relação entre realizador, personagens e atores à luz do conceito de *auto-mise-en-scène*, cunhado pela pesquisadora Claudine de France e reempregado na obra de Jean-Louis Comolli. Além disso, analisamos a figura do ator profissional nos filmes de Eduardo Coutinho (presentes em *Jogo de Cena* e *Moscou*) traçando um paralelo com a participação dos atores não profissionais, protagonistas frequentes de sua obra. Para apoiar tal análise, lançamos mão das teorias e métodos de interpretação, sistematizados por Constantin Stanislavski e Bertold Brecht. Bem como da bibliografia sobre Estudos Atorais no cinema, utilizando como referência a obra do pesquisador James Naremore. Essas ferramentas para compreender o jogo do ator foram deslocadas, para a investigação das formas de representação no domínio do Documentário.

Palavras-chave: *Auto-mise-en-scène*; *Representação do eu na vida cotidiana*; Estudos Atorais; atuação no documentário; Eduardo Coutinho.

ABSTRACT

This research assesses the different forms of performance in the Documentary Cinema, based on the work of Eduardo Coutinho, particularly the films *Jogo de Cena* (2007); *Moscow* (2009) and *As Canções* (2011). It aims to understand the actions of the subject whose image is before the documentarist's camera and how this subject represents himself. What the research proposes is an investigation on how the relationship between the director, characters, and actors unfolds, in the light of the *auto-mise-en-scène* concept, coined by researcher Claudine de France and re-employed in the work of Jean-Louis Comolli. Furthermore, the research analyzes the professional actor in Eduardo Coutinho's films (in *Jogo de Cena* and *Moscow*), drawing a parallel with the participation of non-professional actors, frequently protagonists of Coutinho's work. To support this analysis, it builds upon theories and methods of interpretation, systematized by Constantin Stanislavski and Bertold Brecht, as well as on the literature on Acting Studies in the cinema, with the work of researcher James Naremore as reference. These tools to understand the actor's performance have been reinterpreted to investigate forms of representation in the field of Documentary.

Keywords: *Self-mise-en-scène; Presentation of Self in Everyday Life; Acting Studies; acting in documentaries; Eduardo Coutinho.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 1 e 2: Em <i>Cabra Marcado para Morrer</i> , os camponeses-atores retornam ao Engenho da Galiléia, a convite da equipe, para assistir às imagens captadas por Coutinho em 1964.	22
Figuras 3 - 5: Partitura de <i>gestus</i> desenvolvida pela atriz Helene Weigel.	80
Figura 6: Teuda Bara em <i>gestus</i> que compõe o papel da empregada da família. ...	82
Figuras 7 e 8: Macha usa os óculos escuros para disfarçar suas lágrimas.	83
Figuras 9 e 10: Marília Pêra mimetiza a <i>ação</i> de esconder o choro e indica, com um <i>gesto</i> , como os atores revelam suas lágrimas.	83
Figuras 11 - 13: As atrizes conversam com colegas, no extracampo, enquanto Pelúcio se endereça ao espectador.	87
Figura 14: Débora Almeida utiliza o recurso expressivo do olhar para câmera.....	88
Figuras 15 e 16: Personagem e atriz desempenham a mesma <i>ação</i> , em enquadramentos semelhantes	90
Figura 17: Paulo André utiliza objeto expressivo, em cenário composto por entulhos.	92
Figuras 18 - 20: A cadeira vazia, em frente ao posto do diretor.....	94
Figuras 21 e 22: A atriz iraniana Hamideh Kheirabadi e a francesa Juliette Binoche.	105
Figura 23: Inês Peixoto assina um e-mail juntando seu nome ao da personagem e aos sobrenomes do documentarista, do dramaturgo russo e do diretor de cena Enrique Díaz. A brincadeira faz alusão à amálgama entre atores e personagens que está no centro de <i>Moscou</i>	107
Figuras 24 e 25: Dona Thereza e Seu Leocádio dando seus depoimentos em casa e em seu ambiente de trabalho.....	113
Figuras 26 e 27: Claudiléa e Maria de Fátima, filmadas no teatro e em estúdio....	113
Figuras 28 e 29: Detalhe da estátua ungida por Vera e plano da cama de André.	115
Figuras 30 - 32: À esquerda, o diretor cumprimenta Elisabeth Teixeira. A mão de Coutinho invade o quadro, à direita. Abaixo, é possível ver seus óculos no plano com	

Dona Mariquinha: "O filme nos junta na mesma imagem".	119
Figura 33: Inês Peixoto apoia o estojo de maquiagem no colo e se inclina para enxergar-se no espelho.....	123
Figuras 34 - 37: Variações de enquadramento durante a participação de Lídia. ...	127
Figuras 38 - 41: O jogo entre as duas câmeras que filmam Henrique.	129
Figuras 42 e 43: Uma câmera na mão segue Aleta e Mary Sheyla, subindo pelas escadas do teatro, para encontrar a equipe de filmagem.	130
Figura 44: A mesa de trabalho do Galpão, serrada no centro, a pedido da equipe de fotografia.	131
Figura 45: A câmera enquadra o <i>video assist</i> e uma segunda unidade em Moscou.	134
Figura 46: O quadro dentro do quadro em Moscou.....	135
Figura 47 e 48: O coro de Verchinins e as três irmãs.	136
Figura 49: Primeiro plano de Eduardo Moreira, liderando o coro de Verchinins. ...	136
Figuras 50 - 55: Sequência em que Michael Moore constrói, na montagem, a tônica do confronto com a personagem.....	140
 Quadro 1 – Camadas de Jogo na “Trilogia do Palco”	 46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1. 1 Breve resumo dos jogos de representação na obra de Eduardo Coutinho.....	14
2 AUTORREPRESENTAÇÃO	23
2. 1 A Representação do Eu na Vida Cotidiana.....	23
2. 1. 1 A influência de Erving Goffman na “trilogia do palco”	27
2. 2 Do cotidiano ao palco: A Auto- <i>mise-en-scène</i> diante das câmeras.....	33
2. 2. 1 Construção compartilhada da <i>mise-en-scène</i>	34
2. 2. 2 A Potência política do real.....	36
2. 3 A auto- <i>mise-en-scène</i> na “trilogia do palco”	39
2. 3. 1 Coutinho-personagem.....	41
2. 3. 2 Camadas de auto- <i>mise-en-scène</i>	45
2. 3. 3 O Canto na composição da auto- <i>mise-en-scène</i>	47
2. 3. 4 A auto- <i>mise-en-scène</i> das personagens femininas.....	52
2. 3. 5 Lugar de Encontro.....	56
2.4 Auto- <i>mise-en-scène</i> e performance.....	58
3 JOGO	61
3. 1 A construção da personagem documental.....	61
3. 2 Emprestando algumas proposições de Stanislavski e Brecht.....	63
3. 2. 1 Um recuo para o teatro	64
3. 2. 2 Releituras no cinema.....	67
3. 2. 3 A segunda fase do sistema Stanislavski	69
3. 3 Atuação representacional e atuação apresentacional na “trilogia do palco” ...	71
3. 3. 1 Em contato com o outro, a personagem	73
3. 3. 2 A retórica do ator não profissional.....	77
3. 4 Ação, gesto e <i>gestus</i>	79
3. 5 Modos de atuação: a sistematização de Naremore na “trilogia do palco”	84
3. 5. 1 Coerência Expressiva	86
3. 5. 2 Objetos Expressivos.....	91
3. 5. 3 Um corpo para muitos jogos	94
3. 6 Atuação inconsciente e atuação consciente	96
3. 6. 1 A “Encenação-direta”	98
3. 6. 2 A “Encenação-construída”	99
3. 6. 3 A chegada dos profissionais	103
3. 7 Rompendo os limites com a ficção: o ator profissional encena a si mesmo .	105
3. 7. 1 Coutinho-ator	108

4 MISE-EN-SCÈNE.....	110
4. 1 Coutinho diretor de atores	111
4. 1. 1 A Presença do entrevistador	118
4. 1. 2 Atuar para cinema ou atuar para teatro?.....	121
4. 2 Fotografia: Coutinho enquadra a auto- <i>mise-en-scène</i>	125
4. 2. 1 A Câmera improvisa	130
4. 3 Recortando fabulações: Coutinho na ilha de edição.....	138
4. 3. 1 Autonomia das personagens.....	141
4. 3. 2 A Tradição do filme inacabado	145
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS.....	152

1 INTRODUÇÃO

1. 1 Breve resumo dos jogos de representação na obra de Eduardo Coutinho

No ano de 2009 a produtora Beth Formaggini lançou *Apartamento 608*, um documentário sobre os bastidores da pesquisa e das filmagens de *Edifício Master* (2002), realizado sete anos antes. O público pode acompanhar, pela primeira vez, os métodos de trabalho do cineasta Eduardo Coutinho, descritos e explicados por ele mesmo, em conversas com a equipe flagradas pela câmera de Formaggini. O realizador aparece aflito, andando pelos elevadores do Master, com medo de fazer o que chamou de “um filme medíocre sobre a mediocridade” e arrependido da escolha de trabalhar com personagens da classe média. A esperança chega em uma conversa, a portas fechadas, com a pesquisadora Consuelo Lins, que acabara de entrar no apartamento de quatro prostitutas dispostas a serem filmadas. Uma delas diz que fez um curso de teatro e que gostaria de aparecer no documentário interpretando o papel de uma garota de programa. Coutinho se delicia com a ideia: “É genial que ela queira contar a história dela, em nome de outra. Eu queria que todos fizessem isso. Queria que houvesse mais invenção, mais mentira” (2009). Estava ali o embrião do que seriam os jogos de representação na fase final da carreira do diretor.

As possibilidades da autorrepresentação, a construção da personagem documental diante da câmera, por meio da fabulação da memória narrada, permeiam a cena coutiniana. Em análise sobre documentários brasileiros que lidam com o “processo de construção de uma verdade a partir da rememoração” (2012, p. 38), Ilana Feldman retoma a seguinte citação de Benjamin: “Um acontecimento vivido é finito (...) ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites” (BENJAMIN, 1994, p. 37 *apud* FELDMAN, 2012, p. 38). À Coutinho interessava a distância que se abre entre a experiência vivida – no passado - e o momento presente do encontro com a equipe do filme, quando essa experiência é reencenada.

O Brasil ainda enfrentava uma ditadura militar quando Coutinho emplacou, na televisão aberta, *Seis dias de Ouricuri* (1976). O episódio do Globo Repórter sobre a

seca no nordeste carrega traços fundamentais para o que, mais tarde, passou a ser identificado como o método do realizador: a entrevista como dispositivo principal e a valorização da palavra do sujeito comum – em planos de longa duração, nos quais a câmera pouco se movimenta ou interrompe o plano, respeitando o tempo da fala. No entanto, a montagem ainda conta com a voz *over* de um narrador onisciente que, muitas vezes, sublinha aquilo que aparece também nas imagens. Dois anos mais tarde, com *Theodorico Imperador do sertão*, Coutinho consegue depurar a ideia de personagem documental. A pauta do programa jornalístico visava retratar as relações de servidão nas zonas rurais, mas o encontro com o fazendeiro e deputado Theodorico Bezerra forçou Coutinho a rever sua metodologia de trabalho. Amir Labaki (2006) conta, em *Introdução ao documentário brasileiro*, que o membro da elite rural monopolizou a cena: ele interferia nas entrevistas com os funcionários, contava histórias pessoais com um cinismo impagável e acabou se convertendo, na marra, no protagonista do filme. Coutinho percebeu que a melhor maneira de retratar aquele universo era explicitando, na estrutura do documentário, o autoritarismo do senhor da fazenda a partir da forma como ele se representava para a câmera. A voz da personagem substituiu a narração onisciente e, com *Theodorico*, Coutinho se afastou do retrato de grupos sociais, marca do documentário moderno, para se debruçar sobre o encontro com indivíduos que encenam diante das lentes: aquele seria o início de uma filmografia documental movida pela dimensão da auto-*mise-en-scène*¹.

Depois que a ditadura militar interrompeu as filmagens do que seria um longa-metragem de inspiração neorrealista (usando atores não profissionais para reencenar o assassinato de João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa paraibana) os anos de experiência no Globo Repórter foram fundamentais para que Coutinho pudesse voltar ao Nordeste brasileiro: em *Cabra Marcado para morrer* (1984) a ficção torna-se documentário sobre o filme que não deu certo. Com o início da abertura política, Coutinho volta ao encontro dos sujeitos filmados quase vinte anos antes, levando duas câmeras 16 mm, uma equipe enxuta e o copião do primeiro filme a ser exibido para os camponeses-atores.

Na economia do filme, a memória particular de cada um dos homens que viveu a realidade da luta agrária se mistura aos acontecimentos políticos do Brasil,

¹ Conceito cunhado pela antropóloga Claudine de France e reempregado na obra de Jean Louis Comolli, que oferecerá as bases para boa parte das análises desta pesquisa.

mas também à experiência comum das filmagens de 1964. Coutinho e esses sujeitos passaram a partilhar uma memória atravessada pelo cinema.

Em *Cabra/84*, o que traz à tona esses anônimos é a própria filmagem, é o reencontro do cineasta com os camponeses que haviam participado do primeiro *Cabra*, em 1964. É, portanto a luz do cinema que recupera fragmentos dessas existências que estavam destinadas a não deixar rastro, a desaparecer. (LINS, 2004, p. 32).

Em uma projeção improvisada, ao se verem mais jovens, dando corpo aos personagens roteirizados por Coutinho, os camponeses do Engenho da Galiléia voltam a se configurar como personagens, dessa vez, dentro da lógica do documentário. Eduardo Coutinho também se insere como personagem do filme, agora representando o papel do documentarista: "é uma obra que captura o momento em que a história de vida de um diretor de cinema se misturou à de alguns camponeses, e em que ambas foram afetadas por um acontecimento dramático da história do Brasil." (*idem*, p. 34).

Depois de *Cabra*, Coutinho levou anos para voltar a filmar e só em 1991 lançou *O Fio da memória* repetindo o olhar político para eventos históricos, dessa vez em um documentário sobre a escravidão, no contexto do centenário da abolição. É somente em *Santo Forte* (1999) que o presente passa a ser o tempo único em seus filmes: tudo acontece no aqui-agora da filmagem, no encontro entre realizador e personagem, diante da câmera. A entrevista (ou conversa, como Coutinho preferia chamar) passa a ser a forma dramática exclusiva e a palavra ganha cada vez mais autonomia, filme após filme.

O documentário sobre a prática religiosa no dia-a-dia dos moradores da favela Vila Parque da Cidade tem como pretexto a visita do Papa ao Brasil, um pano de fundo discreto para as histórias narradas. Algumas imagens televisivas da missa rezada no aterro do Flamengo e planos de personagens assistindo a cerimônia pela TV servem, acima de tudo, para reiterar a atualidade do documentário: lembram o espectador que está assistindo a um filme rodado em uma determinada data, com circunstâncias específicas, por uma determinada equipe (que também aparece nas imagens), com a força do tempo presente condicionando as participações. Da mesma forma, o caráter da autorrepresentação também é reforçado na retórica do filme. A partir da condução minuciosa de Coutinho - que realiza perguntas pontuais e estimula o relato também com olhares e expressões corporais - o sujeito filmado vai,

pouco a pouco, ganhando espaço para fabular uma personagem de si mesmo. A presença da câmera, de equipamentos de iluminação e microfones, ao invés de inibir, opera como catalisadora do relato: diante da audiência interessada, os entrevistados aprimoram seu jogo de representação escolhendo as melhores palavras e gestos para compor a narrativa.

(o entrevistado) constrói seu autorretrato, inventa de alguma forma a partir do que gostaria de ser, do que talvez seja e do que pensa que o diretor gostaria que ela fosse. E assim como aprendemos sobre ela, ela também aprende algo sobre sua própria vida, em um processo no qual o personagem vai sendo criado no ato de falar. (LINS, 2004, p. 110).

Trata-se, portanto, de uma constante negociação entre o desejo do realizador, de comandar a narrativa por um caminho que lhe desperta interesse, e o desejo da personagem de fabular-se da forma que acredita ser a mais adequada. É sobre essa negociação, calcada nos jogos de representação dos sujeitos ativos na relação, que se organizará a *mise-en-scène* do filme.

É a partir de *Santo Forte* que Coutinho passa a apostar, declaradamente, na palavra do sujeito comum. O produtor João Moreira Salles conta que Eduardo Escorel, ao assistir a um corte do documentário, teria escrito a Coutinho: “Interessante, quando você começa a edição?”². Havia o risco de que esse novo cinema que nascia fosse compreendido como apenas um compilado de entrevistas, ainda avizinjado a estética do jornalismo. O filme passou despercebido aos olhos do público internacional que só reconheceu a força desse cinema - que se apoia na palavra dos anônimos - anos mais tarde, em 2013, com o sucesso de *Sacro Gra* (dirigido por Gianfranco Rosi, foi o primeiro documentário a vencer o Leão de Ouro, em Veneza. As entrevistas com pessoas de classe média que vivem à beira de uma rodovia que circunda Roma compõem uma espécie de *Edifício Master* à italiana). Já no Brasil, *Santo Forte* levou o prêmio do Júri, em Gramado, dando o aval para que Coutinho seguisse na pesquisa de um método. João Moreira Salles aponta a premiação e a compreensão espontânea que o público teve da obra como indícios fundamentais de que Coutinho estava no caminho certo³.

² Informação verbal. Fala de João Moreira Salles durante a *master class Como fazer cinema com quase nada: a gramática mínima de Eduardo Coutinho*. Ocupação Eduardo Coutinho, São Paulo – SP. Outubro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCYKFscdLB0>. Acesso em: abril de 2020.

³ *Idem, Ibidem*.

Na evolução desse modo de pensar o documentário, Coutinho estabelece uma fé na palavra recusando-se a provar aquilo que é dito por meio de ilustrações: "Até que ponto uma lavadeira que diz que é lavadeira precisa estar na imagem lavando roupa?" (COUTINHO, *apud* LINS, 2014, p. 118). No que diz respeito aos jogos de representação, o cinema de Coutinho nos impõem a discussão sobre registros diferentes de atuação, que oscilam entre o ser e o parecer, entre o experimentar - no tempo presente - e o narrar o acontecimento experimentado. Viver o papel e demonstrá-lo passam a ser estratégias que coexistem na participação dos atores (profissionais ou não profissionais). Por isso, o retorno às proposições de Stanislavski - associadas à retórica representacional – e de Brecht – vinculadas à retórica apresentacional – aparece como alicerce para a análise nesta dissertação.

Para afirmar sua estética da palavra, Coutinho precisou lançar mão de dispositivos que estruturam suas obras: um manual de regras do jogo de representações, que se altera de filme para filme e substitui a elaboração de um roteiro. Esses dispositivos eram chamados pelo realizador de “prisões”. Trata-se de restrições de produção, impostas pelo próprio cineasta, que delimitavam o espaço ou o tempo em que aconteceriam as filmagens, possibilitando que o discurso fílmico se concentrasse no que era essencial: a autonomia do corpo que fala. No livro *Sete Faces de Eduardo Coutinho*, o autor Carlos Alberto Mattos elenca uma lista dos mandamentos que regem a segunda fase da carreira do realizador, a partir de *Santo Forte*. Obedecer a essas “prisões” é a regra número um. Em seguida, vem o “atrativo da alteridade” (MATTOS, 2019, p. 208), o interesse pelo outro: "O outro de classe, de cor (*O Fio da Memória*), de gênero (*Jogo de Cena*) ou de faixa etária (*Últimas Conversas*)" (*Idem, Ibidem*). Mattos segue buscando aspectos como a importância do momento do encontro com a personagem, a fim de estimular o frescor e os imprevistos que podem surgir quando o diretor conhece seu entrevistado. A escolha das personagens que, como em um *casting* de ficção, privilegia os mais carismáticos também aparece como um elemento ressaltado.

Mattos indica outras características como estar livre de pré-julgamentos, evitando tipificar os entrevistados, mas sem deixar a curiosidade de lado. Bem como o princípio ético de proteger a personagem de si mesma, abrindo mão de trechos em que poderiam se comprometer por ignorar uma repercussão posterior do filme. A lei máxima coutiniana, que fundamenta o recorte analítico desta pesquisa, aponta

diretamente para o coração dos jogos de representação dos seus documentários: a permissão de todas as "mentiras verdadeiras", estimuladas nas entrevistas e respeitadas pela montagem.

Há um tempo que transcorre entre a experiência e a lembrança da experiência. Quanto maior esse intervalo, melhor para o método de Coutinho, porque camadas de imaginação, de esquecimento e de invenção vão se sobrepondo à experiência. No momento do relato, o que se conta não é exatamente a história vivida, mas a história transformada pela passagem do tempo. Por isso não faz sentido buscar provas para corroborar o que a pessoa disse. Coutinho deseja a mentira - não a mentira voluntária, intencional, mas a mentira produzida pelo processo de lembrança. (SALLES, 2017, p. 19).

A regra que aposta no presente absoluto fez com que, no decorrer de sua carreira, Coutinho fosse excluindo todos os recursos de montagem que desviassem a atenção do momento da entrevista. Tudo passa acontecer apenas diante da câmera (Em *Edifício Master*, cada elemento sonoro corresponde sincronamente ao que é visto na tela. Mesmo as narrações em *over*, que aparecem em alguns dos documentários, eram gravadas na própria locação, durante as diárias de filmagem). Por fim, o objetivo de “desdramatizar a montagem” (MATTOS, 2019, p. 214), evitando qualquer operação que articule as entrevistas forjando uma relação entre elas, a fim de criar uma curva dramática no filme.

Mesmo quando catalogado em um sistema de regras tão rígidas quanto essas sintetizadas por Mattos, é preciso notar que o cinema de Coutinho esteve sempre em evolução reformulando-se a cada nova “prisão”. A relação de proximidade que o cineasta estabelece com os corpos que filma, por exemplo, se altera e ganha contornos distintos ao longo de sua cinematografia. Assim como se alteram também os dispositivos que delimitam a filmagem. Em *Babilônia 2000* (2000), o princípio da locação única é somado à restrição temporal: todos os planos deveriam ser captados durante o dia 31 de dezembro e as primeiras horas do novo milênio, acompanhando as comemorações da virada do ano nas comunidades do morro da Babilônia, com vista especial para a queima de fogos da praia de Copacabana. Para isso, foram necessárias cinco equipes de filmagem (uma dirigida por Coutinho e as outras, munidas de câmeras amadoras, lideradas pelos pesquisadores que já tinham criado alguns laços com a comunidade). Com o pretexto bem definido, as personagens puderam falar de suas estruturas familiares, dos sonhos a serem realizados e até da situação política e econômica daquele Brasil do final dos anos

1990. A passagem cronológica das horas de filmagem serviu também como fio condutor para a montagem.

Em *Edifício Master*, o desafio estava no confronto com a classe média, forçando Coutinho a se relacionar com personagens de realidades mais próximas da sua (o diretor havia morado por seis meses no prédio, anos antes da filmagem, ainda que essa tenha sido uma coincidência que não determinou a escolha da locação). Outra novidade está na ausência de um tema central que norteie as conversas filmadas. Se em *Santo Forte* a religião aparece como elemento articulador dos discursos e em *Babilônia 2000* as expectativas pela virada do ano puxam o assunto, em *Edifício Master* a única coisa que une os sujeitos filmados é o fato de coabitarem no mesmo local. A partir desse dado, tudo poderia surgir no diálogo. Depois ainda veio *Peões* (2004), em que o dispositivo consiste em filmar, majoritariamente, os metalúrgicos que tinham sido flagrados em fotografias ou filmagens das greves do ABC Paulista, nos anos 1970. Tendo que viajar por diferentes cidades do Nordeste e do interior de São Paulo para encontrar suas personagens, Coutinho quase se desestabiliza com a ausência de uma unidade espacial. Com *O Fim e o princípio* (2006) o realizador finca novamente os pés em terreno firme, fixando-se no Sítio de Araçás, na Paraíba. No entanto, os custos com o deslocamento da equipe exigiram que o documentário fosse feito sem pesquisa prévia. É a jovem Rosilene Batista quem acaba conduzindo Coutinho pela comunidade, apresentando-o aos velhos que carregam a memória da região.

Na condução dos filmes Coutinho sabia estar lidando com a autorrepresentação dos personagens. Como afirma Mattos, sobre "a capacidade do documentário de, através da mentira, retratar um tipo maior e impuro de realidade. (...) a vida diante da câmera tem muito de teatro" (MATTOS, 2019, p. 202). Não é à toa que o tema da representação (e o teatro como campo de referências) surge como dispositivo nos próximos filmes do realizador.

As personagens de Coutinho atuam para a câmera. Das mais diferentes formas, de modo discreto ou explícito. Ao longo de sua carreira, o realizador desenvolveu um modo particular de relacionar-se com os atores-personagens e colocou seu método à prova diversas vezes, até chegar a *Jogo de Cena* (2007), quando assume a investigação dos limites da representação em um caminho que passa por *Moscou* (2009) e acaba desaguando em *As Canções* (2011). Nos três filmes, Coutinho pode refletir sobre o lugar da autorrepresentação e do trabalho do

ator profissional, em paralelo ao comportamento do sujeito comum que oferece sua imagem à câmera. Cada um desses documentários carrega questões que se colocam desde a obra pregressa e, ao mesmo tempo, apontam para desdobramentos que ecoam no filme seguinte. Analisá-los em conjunto significa compreender o discurso que vai além de cada obra, delimitando a existência de uma trilogia que o pesquisador Fábio Andrade batizou de “trilogia do palco” (ANDRADE, 2013, p. 649-657), termo que tomo de empréstimo nesta pesquisa. Nos dois primeiros filmes da trilogia, Coutinho convoca atores profissionais (vindos do teatro, de pequenas figurações na televisão ou até do estrelato nas novelas) para confrontar suas estratégias de jogo com as dos atores não profissionais, que sempre povoaram a obra do cineasta. É a essa fase final da cinematografia de Eduardo Coutinho que dedicaremos as análises a seguir.

O modo como a personagem se autorrepresenta determina a *mise-en-scène* dos documentários de Eduardo Coutinho? Para abordar esse problema de pesquisa lanço mão do conceito de auto-*mise-en-scène*, reelaborado por Jean-Louis Comolli. Nesse contexto, a segunda seção da dissertação busca compreender os aspectos da autorrepresentação, na “trilogia do palco”, partindo também da ideia de *Representação Cotidiana* postulada por Erving Goffman. A fim de investigar as nuances nas atuações presentes em *Jogo de Cena*, *Moscou* e *As Canções*, a terceira seção traça uma comparação entre o modo como o ator não profissional⁴ elabora sua imagem diante da câmera e a encenação construída por atores profissionais. A pesquisa apoia-se nos métodos de interpretação defendidos por Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht, bem como em suas releituras no cinema. Recorri também aos modos de atuação sistematizados pelo pesquisador James Naremore, com o objetivo de compreender a construção da personagem documental e de propor um deslocamento: utilizar as ferramentas de análise do jogo atoral (frequentemente aplicadas a um corpus ficcional) para confrontar as formas de representação no domínio do documentário. A quarta seção se dedica à análise da *mise-en-scène* dos três filmes, buscando compreender como a maneira do cineasta

⁴ Na bibliografia especializada em atuação, o termo “ator não profissional” é frequentemente utilizado para designar a participação de sujeitos que interpretam papéis, na chave da ficção, mas não possuem a experiência técnica dos profissionais. Já no presente trabalho, utilizo a expressão para me referir aos personagens frequentes na obra de Coutinho que compartilham suas histórias com a câmera, dentro do registro documental.

pensar a direção de atores, a fotografia e a montagem privilegia os aspectos da representação, motor formal da “trilogia do palco”.

Figuras 1 e 2: Em *Cabra Marcado para Morrer*, os camponeses-atores retornam ao Engenho da Galiléia, a convite da equipe, para assistir às imagens captadas por Coutinho em 1964.



Fonte: Frames do filme *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). Meio digital.

2 AUTORREPRESENTAÇÃO

2. 1 A Representação do Eu na Vida Cotidiana

Quando o sociólogo Erving Goffman lançou o livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, em 1959, o contexto midiático era outro e ainda não se pensava em discutir a influência do aparato tecnológico nas relações sociais. No entanto, o trabalho de Goffman fundou um paradigma no que diz respeito à análise das interações entre sujeitos, nas diversas situações do cotidiano. O autor partia do reconhecimento do fato de que qualquer indivíduo, em qualquer situação social, representa um papel de forma mais ou menos consciente. Essa simples afirmação mudou a maneira de encarar as interações humanas e colocou o nome de Goffman nas bibliografias de pesquisas científicas das mais diversas áreas, dos estudos sociais aos manuais de interpretação para atores (pesquisadores como James Naremore e Mariana Baltar utilizaram as postulações de Goffman para embasar análises sobre o trabalho dos atores profissionais no cinema). Quase cinquenta anos depois da publicação do livro no Brasil, Eduardo Coutinho brincava com os limites da representação cotidiana, fazendo dela tema para uma narrativa cinematográfica. O filme era *Jogo de Cena* e a inspiração no trabalho de Goffman estava mais do que declarada. Era o início de uma pesquisa que se estendeu também para os documentários *Moscou* e *As Canções*, nos quais Coutinho se dedicou sistematicamente a compreender (e explicitar em suas escolhas formais) o lugar de importância da representação dentro do domínio do documentário.

A questão da representação cotidiana sempre foi cara a Coutinho e é elemento constitutivo de sua cinematografia. O diretor sabia que a simples presença da câmera altera o comportamento do sujeito que ela filma: “Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também. Como ela representa para a câmera? Que papel? Que figura? E que personagem ela quer representar para a câmera?” (COUTINHO, 2013, p. 23). Trata-se da possibilidade de estabelecer um pacto entre o “sujeito que filma” e o “sujeito filmado”⁵, garantindo espaço para a autorrepresentação. Ou ainda: deixando

⁵ Termos utilizados por Comolli para descrever a relação entre realizador e personagem, durante as filmagens de um documentário (2008).

transparecer, na tela, a representação dos papéis sociais apontados por Goffman.

Não se trata de pensar a atuação na chave convencional verdadeiro/falso. Segundo Goffman, esses valores variam de acordo com a crença do sujeito em sua própria representação e na maneira como ele escolhe gerenciá-la. Coutinho não se interessa pela verdade absoluta, já que o próprio senso comum de verdade pode ser questionado. Em *Edifício Master*, o cineasta pergunta à Alessandra, uma das entrevistadas, se ela costuma mentir. A personagem declara ser uma mentirosa verdadeira e que quanto mais acredita em suas mentiras mais credibilidade elas passam a ter. Intuitivamente, ela passeia pela ideia de teatralidade⁶ e da produção de autenticidade na representação. Em sua análise, Ismail Xavier compara: “Essa ênfase na ideia do sujeito da fala ‘acreditar’ no que diz corresponde ao movimento de assumir um personagem para quem o conteúdo da sua narração é a verdade”. (2013, p. 612). Algo semelhante se dá em *Últimas Conversas* (2015), quando Coutinho explica a uma das adolescentes que participa do filme como será a entrevista: “Vou te fazer pergunta normal, para saber da sua vida. Você responde mentindo ou não, tanto faz, porque a verdade eu não sei se existe”.

Em seu livro, Goffman define o conceito de representação como sendo referente a “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 2001, p. 29). O autor defende a necessidade de um pacto que se estabelece entre o indivíduo que desempenha um papel e seus observadores, que levam a sério a impressão sustentada perante eles (pacto não muito diferente daquele que rege a relação entre personagem, realizador e, por extensão, espectador de um documentário).

Na sequência, o autor tece uma análise dos modos pelos quais se dão as representações cotidianas, como são moldadas para se ajustar às expectativas da sociedade em que são apresentadas. Os atores (palavra que Goffman usa para designar qualquer sujeito que age, dentro da lógica da representação cotidiana) oferecem, portanto, uma impressão idealizada aos seus observadores, adequando a concepção da representação a cada situação social. Em resumo, todos os sujeitos (atores), nas mais diferentes situações do cotidiano e interagindo em qualquer relação, representam utilizando seus equipamentos de sinais e correspondendo a

⁶ Josette Féral “define teatralidade como uma condição que transcende o teatro, manifestando-se em distintas situações da vida social e do cotidiano”. (FÉRAL, 2011 *apud* XAVIER, 2013, p. 609).

determinadas expectativas de seu público. A coerência expressiva, demandada pelas representações, sublinha a distância entre nosso aspecto humano essencial e nosso eu socializado, nossa autorrepresentação. Essas duas instâncias constituem o que o autor classifica como um caráter moral.

Não é apenas na obra de Coutinho que a discussão acerca da representação se faz necessária. Desde o surgimento do cinema, os limites entre ficção e documentário se estabeleceram de forma tênue fazendo com que cineastas como Robert Flaherty e, anos mais tarde, Jean Rouch entrassem em conflito com a questão da *mise-en-scène* (compreendida aqui como um problema que concerne também o ator). Em *Nanook, o Esquimó* (1922) e *O Homem de Aran* (1934), Flaherty utiliza a reencenação como motor formal de seus filmes: “Embora tenha sido pioneiro no uso de pessoas reais para reencenar suas próprias vidas cotidianas diante das lentes, ele escolhia deliberadamente tipos ideais com base na aparência física, e até criou famílias artificiais para agir diante da câmera.” (MURPHY, 2000, p. 332). Também Rouch acrescentou grandes doses de *mise-en-scène* a seus filmes ao estimular a viagem dos três amigos que, provavelmente, não aconteceria sem a presença da câmera, em *Jaguar* (1968); ou ao admitir o uso de pseudônimos para os protagonistas de *Eu, um negro* (1958).

Posteriormente, outras obras transitaram conscientemente sobre o lugar da representação no documentário e as possíveis multiplicidades de um relato. É o caso do experimento *Uma História Suja* (Jean Eustache, 1977). O filme composto em duas partes (a primeira declaradamente encenada e a segunda aparentemente documental) acompanha o discurso de um homem que relata uma experiência voyeurística ao observar o sexo de mulheres desconhecidas, através de um buraco no banheiro de um bar. No primeiro volume, o ator Michael Lonsdale embarca em um monólogo quase sem pausas, tentando reviver as nuances do registro original. Sua audiência (uma roda de atrizes e amigos do diretor, que também aparece como uma figura desfocada, em ambas as versões) participa esporadicamente, em uma decupagem de ficção, na qual a câmera sabe quem será o próximo a falar e se dedica a captar a reação de seus interlocutores. A segunda parte carrega um vestígio maior de autenticidade: O amigo do diretor, Jean-Noel Picq, assume a fala de personagem-narrador. Seu relato tem mais lacunas, ele busca as palavras e dá a impressão de que o texto não lhe chega pronto. A câmera quase não o abandona durante todo o tempo da ação, enquanto as vozes do grupo se sobrepõem em ritmo

de conversa cotidiana. No entanto, a existência de uma primeira versão encenada (elaborada para ser exibida junto com a segunda), coloca em xeque a verdade do relato presente no original. O protagonista vivenciou aquela história suja ou a imaginou, “como uma célula de repercussões ética e eróticas, montada sobre a palavra e a visão, cabíveis ao âmbito do cinema”? (VASCONCELOS, 2001, p. 87). O filme de Jean Eustache joga com o poder da narração para discutir o lugar do próprio cinema e sua capacidade de traduzir uma experiência através da encenação. São questões que ressoam também na obra de Coutinho (sobretudo em *Jogo de Cena*) onde, vez ou outra, a representação produz maior efeito de verossimilhança do que o relato de uma experiência vivida.

Citando como referência teórica para seu trabalho o livro *A Representação do Eu na vida cotidiana*, Coutinho reforçava que não há um “eu” verdadeiro, senão aquele representado diante de diversas situações sociais. Para confrontar-se com esse “verdadeiro” faz-se fundamental abrir espaço para a atuação no documentário. E ela está presente em diversos momentos de sua obra, como na passagem de *Cabra marcado para morrer*, em que João Virgínio encena como ficou por 24 horas de pé, dentro de um tonel “cheio de merda”, na ocasião em que foi preso pela ditadura militar. Na profundidade do quadro, vemos um projetor usado para exibir as imagens captadas em 1964, mas também para lembrar o espectador de que aquilo é cinema e que João é ator (ainda que não profissional) e representa um papel. Ele se apoia em um poste, se vira de lado, tosse, cospe e sorri, valendo-se de gestos amplos, histriônicos, que poderiam muito bem estar em um palco, para reativar sua memória e dar corpo ao seu relato. No fora de campo ouve-se a risada de Coutinho, divertindo-se com a encenação irônica do homem que fabula a personagem de si mesmo.

Em 1985, Coutinho exibia o *Cabra* no festival Cinemà do Rêel, em Paris, quando pode assistir ao documentário *Shoah* (Lanzmann, 1985), que se tornou referência para sua filmografia. No longa de mais de dez horas sobre o holocausto, uma sequência é capaz de sintetizar a ideia de cinema que era defendida ali: a entrevista com um barbeiro que tinha sido responsável por cortar os cabelos de mulheres e crianças, dentro de uma câmara de gás, minutos antes do extermínio. A câmera acompanha, a princípio, um relato frio de um senhor que relembra uma experiência, enquanto corta os cabelos de um cliente, em uma barbearia. Em determinado momento, o diretor pede: “você poderia imitar como fazia?”. E o

barbeiro segue sua narrativa, refazendo os gestos do passado. Na segunda metade da sequência, seu depoimento se torna insuportável. O homem não consegue mais falar e implora para que o cineasta não continue com a entrevista. Para Lanzmann, a partir de sua intervenção, o barbeiro passa a reviver o passado. Através da sua gestualidade, atualiza, no presente da década de 1980, a experiência traumática vivida durante a Segunda Guerra. Já não importa a informação – como as mulheres chegavam à câmara de gás, como ele fazia o corte – o que interessa é a materialização da experiência diante da câmera. O barbeiro já estava aposentado na situação da filmagem. O diretor conta que a barbearia em que aparece trabalhando foi alugada pela equipe, para servir de locação. Durante toda a sequência, o personagem simula o corte do cabelo de um único cliente. Ou seja, foi preciso criar um ambiente de encenação, abrir uma lacuna ficcional para fazer emergir a verdade da experiência, através da mimetização dos gestos realizados no passado.

Coutinho já tinha finalizado *Cabra* quando conheceu a obra de Lanzmann e fragmentos como a participação de João Virgínio apontam para o modo como a mimese e a diegese conviviam em seus filmes, desde a primeira fase da sua carreira⁷. No entanto, a inspiração de *Shoah* pode ter sido determinante para um projeto de cinema que confia completamente na palavra. Assim como o barbeiro de Lanzmann, a personagem coutiniana se vale da imitação do gesto, da voz e das palavras para ‘mostrar’ uma imagem de si. Mas uma imagem que corresponde também a uma versão reinventada da narrativa, ligada ao ato de ‘contar’.

2. 1. 1 A influência de Erving Goffman na “trilogia do palco”

Sobre a presença do dispositivo na situação do encontro, Jean Rouch escreveu: “A câmera não deve ser um obstáculo para a expressão dos personagens, mas uma testemunha indispensável que motivará sua expressão” (*apud* BRAGANÇA, 2004). Goffman pouco considera, em seus escritos, a presença desse

⁷ Trabalhamos aqui com a noção aristotélica de mimese para designar a ação de imitar que, segundo o filósofo, contempla o fundamento de toda arte, mas é também inerente a diversos procedimentos da atividade humana. Trata-se da ideia de imitação como forma de representação do mundo. Para Aristóteles, ao recontar um fato o poeta pode atingir a universalidade através da capacidade de imitação: “O poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer e que sejam possíveis tanto na perspectiva de verossimilhança como da necessidade” (2000, p. 47). Assim, podemos notar esse caráter mimético no modo como as personagens coutinianas representam sua realidade dentro do texto fílmico.

equipamento capaz de acentuar as representações cotidianas. A ideia da câmera como elemento motivador - “instrumento de catalisação e de produção das verdades dos personagens” (FELDMAN, 2012, p. 25) - nos auxilia a compreender como Coutinho desempenha um desdobramento para além das proposições do sociólogo francês.

É em *Jogo de Cena* que o realizador se propõe a explicitar os mecanismos da representação cotidiana com maior radicalismo. “Como fica quem acreditava que a fala dos entrevistados, nos filmes de Coutinho, era a expressão de sua subjetividade?” (BERNARDET, 2013, p. 627). É dentro dos contornos complexos da representação cotidiana que se dá a trama intrincada do documentário de 2007. Tendo um palco como locação, o filme reúne depoimentos pessoais de mulheres confundidos com o trabalho de atrizes profissionais que encenam essas mesmas histórias. Logo no início, acompanhamos a primeira personagem que sobe uma escada sinuosa e escura, com ares de bastidor, e se depara com uma equipe de filmagem, revelando logo de cara o dispositivo cinematográfico (equipamentos de luz, câmera posicionada, uma equipe a postos). Ela cumprimenta o diretor e se senta na cadeira disposta no contraplano da plateia do teatro. A situação parece familiar para um espectador habituado ao método de Coutinho: o primeiro plano de um rosto anônimo que compartilha suas memórias remonta às situações de entrevista presentes em *Edifício Master*, *Santo Forte* e tantos outros. Mas algo parece diferente. Um leve tom de atuação um pouco mais acentuado (um efeito de jogo que extrapola aquela representação cotidiana, à qual se refere Goffman). A personagem conta que é atriz, negra e relembra sua experiência em um grupo de teatro da periferia. Termina mostrando a Coutinho como são suas falas no papel de Joana, da adaptação de *Gota d'água* (Paulo Pontes) na qual está trabalhando.

A segunda personagem devolve certa confiança na antiga fórmula: Gisele parece agir com a naturalidade dos atores sociais que povoam os documentários de Coutinho. Ela representa para a câmera (e quem não representa?), mas sua postura gera efeito de realidade, conferindo autoridade ao seu discurso. Eis que um corte súbito desestabiliza o espectador. Em poucos frames, já não é o rosto de Gisele que narra sua experiência com o casamento, mas o da atriz Andréa Beltrão, reconhecida pelo público televisivo. No entanto, a história segue a mesma e Andréa ecoa a frase de sua antecessora: “Então, eu sai um pouco do foco do casamento”. Pouco mais de 7 minutos de filme e as cartas estão dadas: o jogo da multiplicidade dos discursos se

revela aos olhos do espectador, que terá o restante do visionamento para tentar reunir as peças que Coutinho espalha pelo caminho.

Em *Jogo de Cena*, a fruição do espectador também passa pela tentativa de diagnosticar não o que é verdade e o que é mentira, mas sim quem interpreta a si mesmo (em uma representação cotidiana) e quem assume uma atuação declarada, da atriz que representa uma personagem. Coutinho problematiza o jogo em diversos níveis, abordando a postura do sujeito comum, que compartilha suas memórias com a câmera, e o trabalho das atrizes profissionais, propondo um mecanismo de incerteza que nos faz questionar a ideia de atuação como sinônimo de artificialidade, endossando a noção de representação defendida por Goffman.

Assim também acontece em *Moscou*, onde o jogo de tensões entre representação cotidiana e atuação declarada é alicerce sobre o qual se estrutura o filme. A pedido de Coutinho, o grupo de teatro Galpão se dedica aos ensaios, para uma montagem que nunca chegaria a estrear, da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov. O documentário acompanha o processo guiado pelo diretor Enrique Diaz e o trabalho dos atores em contato com o texto russo. O primeiro plano introduz um dos atores mostrando uma fotografia antiga. Ele olha para a câmera e anuncia a amalgama, entre memória pessoal e elementos da ficção, que vai discorrer, constantemente, ao longo do filme: “Isso aqui não é uma foto minha, é uma foto de Moscou, quando eu tinha 16, 17 anos...”. E assim se desenrola o relato sobre quando o ator (ou um menino-personagem?) encontrou um cinema demolido, na cidade onde costumava passar férias. Não se sabe se aquele ator realmente visitou Moscou, como atesta em seu discurso (ainda que a foto remeta mais a alguma pequena cidade, no interior de Minas Gerais). O que importa é que, a partir daquele momento inicial, serão derrubadas todas as fronteiras que tentarem separar aquilo que pertence à dramaturgia, encenada pela companhia de teatro, e o que é testemunho documental dos corpos que oferecem suas representações cotidianas à câmera.

Para Goffman, “nosso personagem deliberado é mais verdadeiramente nós mesmos que o fluxo de nossos devaneios involuntários” (GOFFMAN, 2001, p. 58). O autor aborda a ideia de “impressão de realidade”, conceito que legitima a representação cotidiana gerando uma sensação de veracidade, dotada de caráter frágil, que pode ser quebrada por pequenos contratempos que se impõem durante a representação. É o que acontece no depoimento de Gilmar, entrevistado de *As*

Canções - o filme da trilogia que mais se restringe ao reduto da representação cotidiana, abrindo mão de uma atuação declarada e do trabalho dos atores profissionais. O longa-metragem marca o retorno de Coutinho à sua posição de entrevistador, no encontro com pessoas que compartilham suas histórias e cantam para a câmera. Gilmar conta da dor de perder sua esposa até que, em determinado momento, seu celular toca interrompendo o depoimento. Ele se constrange, pedindo desculpas por não ter desligado o aparelho antes de começar a filmagem. O incidente provoca uma ruptura em sua representação, uma vez que se espera que nenhuma interferência externa se imponha no universo diegético. A reação de Gilmar nos lembra que aquela é uma situação artificial, um encontro estimulado pela produção do documentário, que deve respeitar determinadas condutas, como desligar previamente o celular ao entrar no set. Essa ruptura no pacto da representação poderia facilmente ter sido cortada na montagem, mas o texto fílmico acaba revelando o incidente para colocar em cena até mesmo as falhas na representação, apontadas por Goffman.

Em *Moscou*, alguns imprevistos da improvisação também desequilibram o universo ficcional da peça *As Três Irmãs*. Em um intervalo nos ensaios, o elenco aproveita para “bater o texto” enquanto faz um lanche, na companhia do diretor e da equipe de filmagem. A ação corriqueira de comer amplia o efeito de realidade da cena e os atores parecem negociar mais as suas representações cotidianas do que as atuações elaboradas de suas personagens. No entanto, Fernanda Viana e Eduardo Moreira treinam as falas da cena na qual os amantes Macha e Verchinin declaram seu amor proibido. O personagem russo está irritado e Moreira ataca a fala que justifica seu mau-humor: “Também, eu não comi nada hoje”. Só que, nas circunstâncias concretas do momento da interação (um ensaio informal, nos bastidores do teatro), o ator estava mordiscando um salgadinho atrás do outro e a contradição gera um ruído em sua representação. No extracampo, ouvem-se as risadas do elenco que percebe a ruptura do pacto e a afirmação da verdade da situação sobre o contexto da ficção: trata-se de dois atores mineiros, treinando suas falas durante uma pausa na jornada de trabalho e não dois apaixonados que conversam às escondidas, no interior da Rússia⁸. O mesmo tipo de incidente é

⁸ Na seção III, utilizaremos as postulações de Brecht para tecer uma análise dos momentos em que os rastros da preparação da cena passam a compor a representação. Trata-se de fragmentos da obra

revelado na cena em que Irina sobe uma escada instável, vestindo asas de anjo. Na tela, vê-se seu rosto em primeiro plano, mas é possível ouvir, no extracampo, as expressões de susto do restante da equipe que assiste a cena. O próximo enquadramento, um plano aberto, mostra que outros atores correm para socorrê-la quando a escada se desequilibra, lembrando a todos que aquela não é uma das irmãs da ficção, mas sim a atriz Fernanda Viana, que pode chegar a se machucar com as possíveis falhas na representação. O fator de risco (inclusive o risco físico) e a fragilidade da representação sempre foram elementos atrativos no campo da encenação:

Como membros de uma plateia, é natural sentirmos que a impressão que o ator procura dar pode ser verdadeira ou falsa, genuína ou ilegítima, válida ou mentirosa. Esta dúvida é tão comum que damos frequentemente atenção aos aspectos da representação que não podem ser facilmente manejados, capacitando-nos assim a julgar a fidedignidade das mais deturpáveis deixas da representação. (GOFFMAN, 2001, p. 60).

Na segunda vez em que vemos a atriz Fernanda Torres em *Jogo de Cena*, ela entra na locação interpretando Aleta, a entrevistada que também aparece no filme. Fernanda cumprimenta a equipe e forja o espanto da personagem ao se deparar com um *set* de filmagem numeroso. Coutinho a surpreende, rompendo com o pacto da representação: “Oi, Nanda. Você fez igualzinho a ela.” A atriz se desconcerta diante do diretor: “Ué, não era isso?”. Fernanda Torres tenta seguir em frente, mas logo interrompe a cena. O que a faz paralisar? O vínculo forte com a personagem de carne e osso, cuja história deve ser honrada, ou a dificuldade de gerir sua própria imagem, a falha da atriz renomada? Jacqueline Nacache escreve sobre o impacto que as grandes estrelas exercem nas dinâmicas de representação: “A notoriedade do ator estrela privilegia uma dinâmica ator-persona, em detrimento da relação ator-personagem. Qualquer ator conhecido traz consigo um subtexto composto de personagens que tocou ou que o tocaram” (NACACHE, 2012, p. 88).

Em seus filmes, Coutinho confronta a problemática da representação, os mecanismos adotados pelo sujeito que atua para a câmera durante o encontro com o realizador. No entanto, em *Jogo de Cena*, a questão aparece elevada à sua máxima potência, desdobrando os aspectos da fabulação do discurso e o estatuto da realidade do documentário, como descreve Mariana Baltar em seu artigo

de Coutinho que flertam com o épico e com uma atuação apresentacional, ao revelar os aspectos da construção do discurso.

Cotidianos em Performance. A autora aponta para a necessidade de discutir, no campo do documentário, a questão da *performance*, ainda relegada ao domínio da ficção. Baltar entende a noção de *performance* como um dado constituinte da relação entre personagem, realizador e, conseqüentemente, espectador. É na chave da atuação que as personagens se apresentam para o encontro com o diretor, dialogando com a imaginação melodramática: “As lágrimas marcam um lugar, para as narrativas melodramáticas, de profunda comunicação, em uma esfera sensorial e sentimental, com o público” (BALTAR, 2019, p. 96). Através da representação, o espectador pode se engajar com as personagens e aderir ao projeto estético do filme por meio de um tipo de comunicação que se dá sensorialmente.

A “trilogia do palco” opera na dimensão da representação cotidiana de personagens que atingem o patamar do extraordinário ao se tornarem matéria da narrativa fílmica. Elas atuam para a câmera, compartilham suas memórias com o espectador e colocam em cena a negociação de suas autoridades através da relação com o diretor. É a possibilidade do jogo que confere poder a elas, fazendo com que se tornem coautoras do discurso. Conformando suas autorrepresentações, são legitimadas como protagonistas e fazem uso do estatuto da voz da autoridade, preceito fundamental do documentário.

Sarita, a personagem de *Jogo de Cena* que compartilha a história de uma relação atribulada com seu pai e sua filha, tem o discurso montado em paralelo com a atuação de Marília Pêra, a atriz que se dedica a representá-la. A essa altura do filme, o jogo de duplicidades já foi revelado e resta ao espectador se dedicar a capturar as nuances das distintas formas de atuar. Mas é no final do documentário que Sarita termina de exercer seu poder de autorrepresentação: ela retorna à locação e pede para complementar seu depoimento cantando uma música, na tentativa de deixá-lo mais leve. Neste momento, é ela quem tem o domínio da sua imagem e negocia a maneira como quer ser retratada. O documentário termina com o primeiro plano de Sarita cantando, mas as vozes da personagem e de Marília Pêra se confundem entoando uma nostálgica canção de ninar, cada uma colocando em cena, a seu modo, suas estratégias de representação. Algo semelhante se dá em *As Canções*, quando José Barbosa conta sobre um casamento cheio de traições e conclui perguntando: “Agora eu vou sair tristemente ou alegremente?”. Coutinho recua, abrindo espaço para a autorrepresentação. Mas uma terceira voz, talvez a de um assistente, tenta controlar a situação: “Não, alegre, né?”. O personagem não

parece se convencer e escolhe como articular seu jogo: sai cantando, da maneira que lhe parece mais condizente com a sua participação no filme.

Em *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin afirma: “Hoje, cada um pode, legitimamente, reivindicar ser filmado” (BENJAMIN, 2017). Já no livro *The Right to play oneself*, Thomas Waugh indica que o ator não profissional impõe, no cinema, a encarnação desse direito de todo sujeito a ser reproduzido. Ele atesta que os princípios de naturalidade, a máxima ‘não olhe para a câmera’ do Cinema Direto puro, deram lugar, no documentário contemporâneo, à possibilidade da autorrepresentação como chave para a colaboração entre personagem e realizador. O autor desdobra a afirmação de Benjamin deslocando a questão para a maneira como o sujeito escolhe ser filmado: “o sujeito agora reivindica também o direito de construir essa reprodução, o direito de encenar a si mesmo” (WAUGH, 2011, p. 92)⁹. Defender a possibilidade das personagens de representarem a si mesmas é apostar na colaboração como uma escolha política e uma estratégia estética. É esse o ideal que rege o encontro de Coutinho com seus entrevistados.

Na “trilogia do palco”, Coutinho parte da inspiração em Goffman para discutir a “representação do eu na vida cotidiana”, tensionando a ideia de jogo nas diversas esferas sociais e os limites da linguagem. As articulações de *Jogo de Cena* colocam em dúvida a notoriedade da fala como testemunho de uma subjetividade, uma vez que não se sabe mais quem é que diz (essa história pertence a quem viveu ou a quem me conta? Trata-se de uma experiência compartilhada através do relato?). Assim como propõe Jean-Claude Bernardet, “O filme desestabiliza a noção de sujeito” (BERNARDET, 2013, p. 629). Depois de imprimir tamanho radicalismo, a relação de Coutinho com suas personagens não poderia ser a mesma nos documentários que se seguiram, compondo a trilogia.

2. 2 Do cotidiano ao palco: A Auto-mise-en-scène diante das câmeras

É a partir da autorrepresentação e da relação entre realizador e personagem que se conforma a *mise-en-scène* na “trilogia do palco”. Em *Ver e Poder*, Jean-Louis Comolli se dedica a esmiuçar os mecanismos através dos quais o “sujeito filmado”

⁹ As citações de textos em língua estrangeira aparecem aqui em traduções livres.

produz sua própria *mise-en-scène* e como isso conflui para uma construção compartilhada da *mise-en-scène* do filme.

O corpo que encena, encena para alguém (mesmo quando a instância da recepção é ignorada, ao se optar por camuflar o processo de atuação, no caso de filmes que operam dentro da lógica da transparência). No documentário, encena para a presença concreta daquele que filma e para a presença futura do espectador. Comolli aponta para essa interação entre os corpos do “sujeito filmante” e do “sujeito filmado”, no momento do encontro:

Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que eu filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção do olhar, ele chega com seu inconsciente em direção à máquina cinematográfica, ela própria carregada de impensado, ele chega com seu corpo diante dos corpos daqueles que filmam. (COMOLLI, 2008, p. 84).

Para compreender como Coutinho estabelece a relação com as personagens e deixa que esta conforme a *mise-en-scène* de seus documentários, buscaremos analisar os rastros da autorrepresentação na “trilogia do paco”. No ensaio *Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária*, Comolli interroga-se sobre dois lados da mesma moeda: “Como a câmera atua com aqueles que ela filma? E como eles atuam com ela?” (*idem*, p. 52). O autor explica que, devido à massificação dos recursos audiovisuais, mesmo quem nunca foi filmado tem uma ideia do que esse ato representa e isso condiciona o modo como nos posicionamos diante de uma câmera. Durante a produção de um documentário, o sujeito filmado propõe um dispositivo do qual também é responsável. Comolli define a *mise-en-scène* como “um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto e não apenas por um, o cineasta (...). Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam”. (*idem*, p. 60).

2. 2. 1 Construção compartilhada da *mise-en-scène*

Na sequência final de *Jogo de Cena*, analisada anteriormente, Sarita exerce a prerrogativa da autorrepresentação ao optar por voltar ao *set* para cantar. Por algum motivo, aquela mulher acredita que uma canção de ninar traria o acabamento

necessário na conformação da personagem de si mesma. Levando em conta a proposição de Comolli, Sarita não só se mostra consciente do saber-se filmada como também organiza o modo como quer se representar, utilizando estratégias para despertar um regime de afetos. Ao montar a imagem de Sarita cantando com a voz de Marília Pêra (de timbre facilmente reconhecível), é Coutinho quem está colocando em jogo suas estratégias de diretor, interferindo no modo como a personagem será percebida pelo público.

Essa operação dialética, que resulta da relação entre realizador e personagem, Comolli identifica como sendo uma construção compartilhada da *mise-en-scène*. O autor fala também na ideia de uma câmera compartilhada - “pertenceria ela menos àquele que ela capta do que àquele que a manipula?” (COMOLLI, 2008, p. 55): uma câmera que “escuta”, mas as palavras são proferidas pelo sujeito filmado. Quem é filmado devolve seu olhar para a câmera (e para quem o observa) e, ao fazê-lo, devolve também sua *mise-en-scène*:

Olhando o meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis da minha *mise-en-scène*, ele (ela) me devolve no seu olhar o eco do meu, retorna minha *mise-en-scène* tal como repercutiu nele (nela). O que faz com que o sujeito filmado conviva com essa *mise-en-scène*, a habite, dela se aproprie. (*idem*, p. 82).

Comolli defende que não existe *mise-en-scène* que não seja modificada por quem está em cena. O autor rejeita qualquer possibilidade de intervenção do realizador, para além de sua presença no *set*: as personagens definem até o enquadramento, depende delas estar ou não em campo (*idem*, p. 56). No caso de Coutinho, muitas vezes a intervenção não é tão sutil, impondo locações e conduzindo suas entrevistas de perto, como veremos adiante. Ainda assim, a *mise-en-scène* das personagens escapa em instantes inesperados (ou desejados?) de subjetividade. São momentos de partilha que pulsam e estremecem as tentativas documentais de controlar a realidade.

O cinema sempre pode inventar novas formas de partilha, de comunidade e coletividade, sem com isso se desfazer da diferença. A coletividade de que se fala não pressupõe, portanto, homogeneidade, mas uma relação de não-propriedade – cujas partes entrem em relação pela diferença e não por uma pretensa “identidade” –, marcada por múltiplas e dialógicas vozes. (FELDMAN, 2012 p. 40).

Resta saber como se resolve a equação de balanceamento entre as múltiplas vozes das personagens - que, a todo tempo, estão organizando suas

representações - e as interferências de um realizador cujas marcas fundaram um estilo próprio de filmar. Em todo o caso, a constante negociação nos lembra de que “a *mise-en-scène* é um fato social. Talvez o fato social principal” (COMOLLI, 2008, p. 98).

2. 2. 2 A Potência política do real

Como realizador, Comolli buscava controlar o mínimo possível a situação da filmagem, deixando que as personagens se encarregassem da organização de suas intervenções: “Não se trata mais de guiar, mas de seguir”. (*idem*, p. 54). A demarcação do documentário como lugar do imprevisível era uma estratégia política de reação ao que o autor definiu como um fenômeno de “roteirização das relações sociais”. No texto *Sob o risco do real*, Comolli aponta para uma passagem da “época das representações” para a “época das programações”, na qual o cidadão ocuparia menos o papel de espectador ativo e mais o de consumidor impotente. Nesse contexto, a roteirização deixa de ser elemento específico da ficção para estar presente em todos os campos sociais, dominando as instituições políticas, econômicas ou relações pessoais. Assim, o documentário aparece como forma de resistir a esses roteiros pré-estabelecidos e totalizantes. Enquanto a ficção afastaria aquilo que é acidental ou aleatório, o documentário se permitiria acompanhar a inconstância do mundo por ele retratado. “O documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real (...), ao ceder espaço ao real que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo” (*idem*, p. 169 e 173).

Diante de uma filmografia como a de Eduardo Coutinho, é preciso dar um passo atrás para pensar em como o “risco do real” (COMOLLI) opera dentro de estruturas relativamente roteirizadas, como as que regem a “trilogia do palco”. Ao entrevistar as profissionais em *Jogo de Cena*, Coutinho precisa seguir um roteiro de perguntas, precisa atuar como o Coutinho que outrora conduziu a mesma conversa com uma mulher-personagem (matéria ficcional para o trabalho da atriz). *Moscou* se organiza em função da dramaturgia em quatro atos de Anton Tchekhov. E até mesmo *As Canções* também encontra na música popular um forte elemento de condução, capaz de roteirizar os encontros que povoam o filme. O que resta de risco em uma economia tão determinada pelo dispositivo, tão contaminada pela

representação?

Em sua tese de doutorado, Ilana Feldman reúne exemplos de filmes de ficção que “apelam à dramatização da realidade”, buscando oferecer a sensação de uma experiência direta não mediada pela linguagem:

Temos tido, em projetos comerciais, um investimento significativo em filmes que, tal como *Tropa de Elite*, apelam constantemente à produção e dramatização da realidade, renovando seus códigos realistas e intensificando seus efeitos de real. (FELDMAN, 2012, p. 12).

É evidente que o advento da internet acelera esse fenômeno, que aparece também na multiplicação de *reality shows*, na valorização de imagens amadoras de vídeos caseiros, nos jornais e até mesmo na teledramaturgia.

De um lado, temos a roteirização das situações sociais (COMOLLI). Do outro, a busca por mecanismos que reforcem o efeito de real em obras ditas de ficção. Dois fenômenos que coexistem e se relacionam na produção contemporânea. Segundo Comolli, no cenário atual de busca por controle extremo, caberia ao documentário (com suas imperfeições) uma modificação nas formas de representação, através da possibilidade de retomar mecanismos de roteirização (já tão esgotados pelas telenovelas), ao mesmo tempo em que se abre para o risco eminente ao real. A tarefa de roteirizar a realidade, por meio da representação, deixando espaço para o imprevisto, tem causado tensionamentos nas retóricas adotadas pela linguagem: “Aquilo que nos pressiona hoje não é mais absolutamente uma nova ‘inscrição da realidade’, mas antes uma *realidade da inscrição*”. (COMOLLI, 2008, p. 170).

Ilana Feldman fala na tendência do audiovisual contemporâneo em valorizar uma economia que aposta na intimidade compartilhada que recorre a um tom confessional para tornar público temas que antes pertenciam ao ambiente privado (tido como mais autêntico, verdadeiro). Como afirma Sibilia, a confissão teria se tornado um elemento midiático. (SIBILIA, 2008, p. 108 *apud* FELDMAN, 2012, p. 45). Em resposta a essa tendência, alguns documentários contemporâneos brasileiros se estruturam

na contramão do confessional e dos efeitos de real. (...) tal regime de ‘transferência narrativa’ é questionado, problematizado e colocado sob suspeita. (...) insurgindo-se contra a realidade imediata prometida pelo apelo realista ou contra os artificialismos de um cinema brasileiro esteticamente conservador. (FELDMAN, 2012, p. 14).

Feldman trabalha com um agrupamento de documentários contemporâneos que investem na opacidade em resposta à roteirização das relações cotidianas ou à supremacia do tom confessional, chamando a atenção do espectador para seus dispositivos e trazendo à superfície seus esquemas de mediação: “na reposição da distância e na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais – destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus próprios procedimentos, métodos e premissas” (*idem*, p. 14). A autora cita como exemplo para análise a cena do documentário *Santiago* (2007): o diretor João Moreira Salles interdita a confissão do mordomo-personagem ao desligar a câmera no momento em que a intimidade finalmente viria à tona. A suposta verdade da confissão dá lugar à verdade do cinema e o real emerge do ato de pôr em cena.

Essas são propostas determinantes em *Moscou*, quando Coutinho destrincha sua investigação da linguagem e abandona o método pelo qual ficou conhecido - abrindo mão das entrevistas e dos sujeitos “comuns” que habitam a cena documental. Segundo Feldman, o realizador rompe a ligação com o referente ao negar-se a fazer uma documentação do processo de ensaio “real” e deixar-se guiar completamente pelo texto de ficção da peça russa. O filme que abre a trilogia, *Jogo de Cena*, capitanearia o movimento “na contramão do confessional” (FELDMAN, 2012) ao implodir o sentido de confissão como transmissão de uma verdade íntima, singular e intransferível. Multiplicando as falas femininas em diferentes sujeitos – “como se os corpos fossem veículos de uma comunicação contagiosa” (CASSIN, 2000, *apud* FELDMAN, 2012, p. 45) – a estrutura elaborada por Coutinho faz ruir a crença na verdade do relato. Sobre a estratégia de representação do documentário, pode-se ressaltar:

Não aponta para nenhum sentido fora do filme, isto é, para nenhuma verdade que lhe seja exterior, mas para a verdade do cinema e da cena, ultrapassando as usuais dicotomias entre pessoa e personagem, singular e coletivo, autenticidade e encenação, memória e presentificação. (FELDMAN, 2012, p. 33).

A estratégia reflexiva favorece a passagem do indivíduo para o coletivo, conferindo à esfera do privado um caráter político. Nesse sentido, é possível dizer que Coutinho combina doses acentuadas de representação com espaços para utilizar a composição compartilhada da *mise-en-scène* como ferramenta política. O que está em jogo em sua retórica não é o embate entre documentário e ficção, mas sim entre uma condução unívoca do realizador e a capacidade de autofabulação de

cada uma das personagens. Para Feldman, o que se opõe à ficção não é o real ou a verdade - “que, segundo Deleuze, é sempre a dos dominantes” – e sim a função fabuladora:

É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com o povo. (DELEUZE, 2005, p. 185 *apud* FELDMAN, 2012, p. 42).

2. 3 A auto-*mise-en-scène* na “trilogia do palco”

A relação entre o “sujeito filmante” e o “sujeito filmado” ganha complexidade quando a analisamos considerando a ideia de auto-*mise-en-scène*, criada pela pesquisadora Claudine de France no contexto da antropologia fílmica¹⁰ e, posteriormente, deslocada para os estudos documentais por Comolli. A autora delimita o conceito da seguinte maneira:

Noção essencial em cinematografia documentária, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A auto-*mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado.” (FRANCE, 1998).

O sujeito filmado observa a presença daquele que o filma e se apresenta para o encontro trazendo seus hábitos, gestos, reflexos e posturas que impregnam as circunstâncias da filmagem. Esse processo pode ocorrer de forma consciente ou inconsciente, mas é sempre um fator determinante. Em obras como as de Eduardo Coutinho, a *mise-en-scène* declarada (aquela determinada pelo diretor) acaba se

¹⁰ No livro *Cinema e Antropologia* encontram-se as bases metodológicas para o trabalho do etnólogo-cineasta. Claudine de France compreende a produção audiovisual como ferramenta para a pesquisa etnográfica, capaz de ampliar seu potencial de observação. É nesse contexto que a autora cunha o termo auto-*mise-en-scène*: A escolha do cineasta de quais aspectos sublinhar ou esfumar no registro de um ritual, por exemplo, estaria submetida a uma capacidade de organização interna do evento observado. Em contrapartida, esse “auto-sublinhamento dos processos observados tem, assim, apenas um valor de produto semiacabado que pede que seja finalizado através de uma *mise-en-scène* do cineasta que lhe confirmaria os traços. É assim que deve ser entendida toda relação de coincidência entre a auto-*mise-en-scène* do processo observado - em virtude da qual as pessoas filmadas sublinham por si mesmas certos aspectos ou certas fases de sua ação - e a *mise-en-scène* do cineasta”. (FRANCE, 1998, p. 47). Portanto, Comolli se aproxima das teorizações de France ao apresentar a noção de *mise-en-scène* compartilhada.

atenuando para abrir espaço à auto-*mise-en-scène* da personagem, o outro com quem se dá a relação.

Pensando na estratégia política e estética do realizador que equilibra sua influência sobre a *mise-en-scène* final, em *Sob o Risco do real*, Comolli reitera a defesa desse procedimento, alegando que os objetos filmados seguem com suas representações sociais:

O que acontece com aqueles que filmamos, homens ou mulheres que se tornam personagens do filme? Eles nos atraem, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco, dentro desse projeto (às vezes contra nós), que se tornarão seres do cinema. Isso demonstra o quanto estamos, de saída, sem condições de dar ordens (podemos oferecer, no máximo, indicações), de avacalhar sua *mise-en-scène* (ao contrário, trata-se de deixá-la aparecer em primeiro plano), de interromper ou alterar o curso de suas ações. (COMOLLI, 2008, p. 175).

Comolli aposta no documentário como ferramenta política e defende uma construção compartilhada, afirmando que as pessoas e instituições filmadas “não esperam o cinema para organizarem suas *mise-en-scènes*” (*idem, ibidem*). Assim, caberia ao cineasta assimilar os aspectos da representação cotidiana (como postulou Goffman), transformando-os em texto fílmico. No entanto, Comolli não considera um grau mais acentuado de construção nessas autorrepresentações, como propõe Coutinho, ao trabalhar com atores profissionais ou mesmo ao apontar sua câmera para amadores que elaboram os jogos de representações.

No artigo *A mise-en-scène do documentário*, Fernão Pessoa Ramos (2012) tensiona as camadas de encenação presentes no domínio do documentário. Segundo o autor, durante as filmagens, a presença do “sujeito-da-câmera” transforma a ação do “sujeito filmado” em representação. Enquanto isso, ao comandar o dispositivo, o “sujeito-da-câmera” também se apresenta como uma espécie de personagem, que pode ou não ser evidenciada na obra, mas não deixa de ser um fator determinante. Ramos explica que um corpo em cena carrega uma camada de densidade psíquica (a que ele chama de “personalidade”) que pode mostrar-se para a câmera em maior ou menor grau. Para o autor, o documentário contemporâneo tem revelado um especial interesse nessa camada de atuação que escapa do corpo filmado, se exhibe e atua para o “sujeito-da-câmera”. Desse mecanismo emerge, por exemplo, a busca por sujeitos que saibam interagir com as circunstâncias da filmagem e sustentar uma personagem, por meio de sua

fisicalidade, seus gestos e de seu olhar lançado, através da mediação da câmera, para o espectador. Essa “personalidade” não corresponde precisamente à pessoa a quem ela pertence, uma vez que surge apenas diante da câmera. Deslocando o pensamento de Ramos para os Estudos Atoriais, essa “personalidade” pode ser chamada de “persona”, a camada da autorrepresentação manejada pelo ator profissional no cinema, no teatro ou em situações sociais¹¹.

Traçando um panorama geral das teorizações sobre a encenação no documentário podemos preparar o terreno para analisar o lugar que cabe ao ator no cinema de Coutinho. A “trilogia do palco” utiliza o aspecto da representação cotidiana (que tem em Goffman sua principal referência) e abre espaço para a auto-*mise-en-scène* (considerando a postulação de France e o posterior deslocamento de Comolli) que, mediada pela relação realizador – ator / personagem, conforma a *mise-en-scène* dos três filmes.

Ao criar o conceito de auto-*mise-en-scène*, Claudine de France (1998) faz uma ressalva considerando que existe um ponto de encontro onde coincidem as *mise-en-scènes* do cineasta e aquela própria dos corpos por ele filmados. A autora indica que apenas a auto-*mise-en-scène* da personagem não seria suficiente na configuração de um produto fílmico acabado. É o olhar do cineasta, a afirmação do seu ponto de vista e o modo como ele também elabora uma personagem de si mesmo (diante do entrevistado, em momentos que ficam de fora da edição, ou através da sua presença concreta na imagem e na banda sonora) que o capacitam para a gestão da *mise-en-scène* do filme, regulando as autorrepresentações dos sujeitos filmados.

2. 3. 1 Coutinho-personagem

Analisando o conjunto da obra de Eduardo Coutinho, um filme merece atenção especial quando se pensa sobre a manifestação da auto-*mise-en-scène* do cineasta: concluindo sua carreira, *Últimas Conversas* aparece como uma espécie de inventário que escancara na tela o método coutiniano, suas escolhas de direção e, principalmente, a maneira como ele se autorrepresenta diante da equipe e dos

¹¹ Na seção III, dedicado aos jogos de atuação presentes na “trilogia do palco”, aprofundaremos a discussão cotejando o trabalho dos atores profissionais e não profissionais, na obra de Coutinho.

entrevistados. Montado por Jordana Berg e “terminado” por João Moreira Salles (como indica um crédito inicial), o filme teve de ser reestruturado após a morte do diretor que, depois de comandar as filmagens, não chegou a entrar na ilha de edição. Por isso a escolha de incluir Coutinho como um personagem bem demarcado no que acabou se tornando um filme-tributo. Foi apenas na obra finalizada na ausência do diretor (na montagem) que seu corpo pode se tornar presente na tela, explicitado em primeiro plano.

Em crítica sobre *Jogo de Cena*, Jean-Claude Bernardet afirma que a teia de representações armada pelas mulheres do filme fragiliza a noção de sujeito e que, na produção seguinte, *Moscou*, não seria possível que o diretor assumisse o antigo corpo a corpo com os entrevistados que caracterizou sua obra: “Coutinho é o grande ausente em *Moscou*. (...) Coutinho não poderia ‘ser’ presente porque o sujeito está desestabilizado. Quando voltaremos a ser presentes?” (BERNARDET, 2013, p. 629). Bernardet segue profetizando: “fantasiei que, para quebrar o impasse em que *Jogo de Cena* nos meteu, Coutinho poderia / deveria sentar diante de uma câmera, em primeiro plano, permanecer em silêncio, por um tempo indeterminado”. (*idem, ibidem*).

A crítica foi publicada no blog de Bernardet em 2009, mas foi em 2015 que a montagem de *Últimas Conversas* ouviu suas preces: o filme inicia com um plano de Coutinho sentado, em silêncio. A imagem remete diretamente ao palco de *As Canções*, mas agora é o próprio diretor que ocupa a cadeira preta, posicionada estrategicamente em frente à câmera. Ele improvisa a primeira fala do filme: “O que é a memória, pra uma pessoa de 17, 18 anos? É tão complicado, sabe...” E o cineasta se torna uma personagem coutiniana, compartilhando suas angústias e negociando a representação da sua persona. No extracampo, escutamos a voz de Jordana Berg que conduz o diálogo. Coutinho conta que o projeto de filmar seu encontro com adolescentes não está funcionando, que deveria ter optado por trabalhar com crianças. Ele está visivelmente preocupado, fala sobre o contrato que assumiu com o Governo do Estado e os cinco dias que lhe restam para terminar o filme. Ao melhor estilo Coutinho, Jordana acolhe e provoca, questionando o porque de não abandonar o filme ou mudar o rumo das coisas. Coutinho é vencido pelo cansaço: “Chega!”, faz um gesto com as mãos para encerrar o plano, mas a câmera continua filmando. Ele olha diretamente para as lentes, aponta para elas (ou para nós, em última instância) e sentencia: “Corta!”.

Ao longo de todo o filme vemos um Coutinho impaciente, angustiado diante de personagens que muitas vezes parecem desconfortáveis durante a entrevista (fica nítido o contraste entre a postura de Tayná, a primeira jovem que aparece no filme, e as figuras habituais de seus outros documentários, muitas vezes escolhidas por sua desenvoltura e organicidade ao mover-se ou falar diante da câmera. Tayná parece acuada, sempre esconde o rosto, tenta não encarar a equipe e oferece respostas monossilábicas). A presença de Coutinho é constante ao longo do filme, de maneira mais opressiva do que nos trabalhos anteriores. Ouvimos sua voz interrompendo os silêncios, completando as respostas ou fazendo novas perguntas apressadas. Em vários momentos, o corpo do cineasta invade o quadro rompendo um limite físico que antes costumava apartar a cadeira do diretor daquela do entrevistado: ele estica as mãos para apanhar o diário de Tayná; para cumprimentar alguém que chega; para indicar o caminho da porta ou algum movimento da *mise-en-scène*. Vez ou outra a câmera chega a corrigir o enquadramento, na tentativa de flagrar um abraço de despedida ao final de um encontro. Entre uma entrevista e a seguinte, vivemos os tempos mortos da equipe conversando. O enquadramento segue o mesmo: a cadeira preta, no centro do que parece ser uma sala de aula. Mas as soluções de montagem revelam, na banda sonora, as conversas de bastidor e as interjeições de Coutinho, que faz questão de representar sua insatisfação com o processo de filmagem.

Coutinho faz o papel do diretor, ao indicar como uma personagem deve sair de cena ou sussurrar orientações sobre os movimentos de câmera. Mas faz também o papel do velho injuriado, que muitas vezes precisa ser repreendido ou domado pela equipe: “Você tá fumando, Coutinho? Apaga o cigarro”. “Não, já tá acabando”, negocia com o fotógrafo que tenta garantir a limpeza da imagem, antes da chegada da próxima personagem. O plano seguinte revela o encontro com outra adolescente, encoberta pela fumaça do cigarro desobediente de Coutinho. Na sequência, ouvimos a voz da assistente tentando levar o *set* adiante: “Silêncio aqui dentro, por favor.” O microfone de Coutinho capta uma reclamação muxoxada: “Santa Maria!”.

Na composição da auto-*mise-en-scène*, Coutinho coloca em jogo também a sua persona, sua imagem de documentarista consagrado, respeitado no *set* e de quem o espectador já conhece determinados traquejos no exercício do ofício. Ao deixar no corte final as cenas de bastidor que revelam as pegadas de seu método, a *mise-en-scène* do filme alarga o espaço para a autorrepresentação do Coutinho

cineasta (capaz de comandar uma equipe e extrair qualquer emoção dos entrevistados), em confronto com a autorrepresentação do Coutinho-personagem: um senhor que se cansa do trabalho ou se envolve afetuosamente com as personagens (“Vai com Deus, meu amor” ou “Deus queira que você fique na montagem final”).

Nos filmes da “trilogia do palco” também podemos acompanhar a auto-*mise-en-scène* de Coutinho. Ao longo de sua filmografia, pode-se falar em certa evolução na proximidade que estabelece com os corpos que filma. Em *Jogo de Cena* suas intervenções são pontuais, puxando alguns fios das histórias compartilhadas. Algumas vezes, Coutinho aparece cumprimentando as entrevistadas, mas como uma figura esfumada, oferecendo apenas sua silhueta, ou totalmente oculta na imagem. São nos momentos de quebra nas representações das atrizes Andréa Beltrão, Marília Pêra e Fernanda Torres que o diretor aparece de forma assumida e chega a ter seu rosto revelado pela composição do quadro. Depois de concluir seus monólogos, elas comentam o processo de criação e têm como interlocutor um Coutinho que se alterna entre a autorrepresentação de um amigo daquelas figuras públicas (“Oi Nanda, tudo bem?”) e a auto-*mise-en-scène* do cineasta, o articulador daquele jogo de representações, que coloca as atrizes contra a parede e as questiona sobre as dificuldades em interpretar uma personagem real.

Em *Moscou*, Coutinho-personagem desaparece ao longo do filme à exceção de algumas cenas em que a câmera revela, em planos abertos, os bastidores do teatro e a equipe do documentário, quando é possível vê-lo assistindo ao trabalho dos atores. O cineasta escolhe exercer a auto-*mise-en-scène* em apenas dois momentos, no início e no final do filme: quando sua voz *over* anuncia a lista de personagens da peça *As Três Irmãs*, pouco antes de Coutinho explicar o projeto do filme para o grupo Galpão; e quando ele, também em *over*, profere as falas finais de Macha, Olga e Irina enquanto o enquadramento vai se alargando lentamente, revelando as dinâmicas de movimento do grupo que retoma suas conversas, organiza figurinos e o espaço após o ensaio. Pouco a pouco, as vozes do elenco conversando aumentam de volume, encobrendo a narração das falas da peça. O cotidiano encobre a ficção, a realidade encobre o encenado. Nessas ocasiões, mais uma vez, Coutinho opta por colocar em jogo a sua persona, camuflada pelo texto fictício de Tchekhov, mas evidenciada pela materialidade de sua voz.

Já em *As Canções*, Coutinho retoma sua postura de cineasta que se oculta ao

lado da câmera, deixando transparecer sua autorrepresentação apenas através das intervenções sonoras. No entanto, é possível reconhecer, em suas perguntas e comentários, a conformação de um personagem que se identifica com os entrevistados e, muitas vezes, substitui o tom de entrevistador formal pelo de um bate papo entre amigos, consolando aqueles que choram ou cantando junto, quando o repertório musical também lhe comove.

Na “*trilogia do palco*”, Coutinho traz sua persona para o jogo e representa o papel de um tipo muito específico de documentarista, através da maneira como escolhe ocultar ou explicitar sua presença; do seu tom de voz característico e suas interferências nos depoimentos. A auto-*mise-en-scène* desse Coutinho-personagem se torna, assim, elemento fundamental de provocação, capaz de articular todos os demais jogos de representação. Será em torno de sua figura bem demarcada que se organizarão as demais auto-*mise-en-scènes* na composição dos filmes.

2. 3. 2 Camadas de auto-*mise-en-scène*

Compreender o jogo cênico como elemento oriundo da relação entre realizador e ator / personagem é chave de leitura para a cinematografia de Coutinho. É dentro da lógica da atuação que as personagens se apresentam para o encontro com o diretor. Assim, é possível diagnosticar algumas camadas na construção da auto-*mise-en-scène* na “trilogia do palco”. A primeira camada é a dos depoimentos das personagens que oferecem suas representações cotidianas à câmera (rostos anônimos, que povoam a cinematografia de Coutinho e estão presentes em *Jogo de Cena* e *As Canções*). Em seguida, tem-se a presença do ator não profissional que amplia o grau de teatralidade de sua participação - ao realizar uma *performance* musical, por exemplo, como abordaremos adiante. Os casos dessa operação podem ser encontrados, sobretudo, em *As Canções*, quando as memórias compartilhadas são desencadeadas pela música que marcou uma relação amorosa ou que lembra uma pessoa querida.

Jogo de Cena inaugura uma nova camada com a chegada do ator profissional que encarna personagens documentais: o corte que introduz Andrea Beltrão, repetindo a frase que acabamos de ouvir de Gisele, sobre sua experiência com o casamento, universaliza o discurso e nos prepara para acompanhar relatos que

transitam entre diferentes corpos. Em seguida, temos a participação do ator profissional que representa a si mesmo, modalidade de jogo que também aparece em *Moscou*: Em um exercício de criação, cada membro do grupo de teatro Galpão deve apropriar-se da fala de um colega, mas um dos atores narra a morte de seu irmão e conclui: “essa memória eu não roubei de ninguém”, em uma espécie de avesso da atriz de *Jogo de Cena*, que encerra seu depoimento olhando diretamente para a câmera e dando os créditos de sua fala à mulher que interpreta (“e foi isso que ela disse”). Por fim, encontramos o ator profissional que representa uma personagem ficcional (nesse caso, da peça de Anton Tchekhov), em *Moscou*. Muitas vezes, essas camadas de jogos se sobrepõem, como no segundo filme da trilogia, quando a auto-*mise-en-scène* dos atores aparece como ferramenta de composição das personagens russas (através do uso técnico da memória emotiva¹²), mas também como tema do documentário, que articula um caminho entre a ficção de Tchekhov e a materialidade dos corpos em cena.

Quadro 1 – Camadas de Jogo na “Trilogia do Palco”

CAMADAS DE JOGO NA “TRILOGIA DO PALCO”

1. Ator não profissional oferece sua representação cotidiana à câmera. (*Jogo de Cena e As Canções*).
2. Ator não profissional amplia o grau de teatralidade de seu jogo. (*Jogo de Cena e As Canções*).
3. Ator profissional encarna uma personagem documental. (*Jogo de Cena e Moscou*).
4. Ator profissional representa sua persona. (*Jogo de Cena e Moscou*).
5. Ator profissional interpreta uma personagem ficcional. (*Moscou*).

Além de interpretar uma personagem documental, as atrizes famosas que aparecem em *Jogo de Cena* também são estimuladas a jogar com suas personas conhecidas do grande público. É o caso de Marília Pêra, que comenta o estatuto da representação e questiona a exploração da emoção ao apresentar o cristal japonês, utilizado pelos profissionais para forjar o choro.

Orquestrando todas essas camadas de representação, temos a própria figura do cineasta Eduardo Coutinho, que também articula sua auto-*mise-en-scène*, como vimos anteriormente. Retomando a fricção proposta por Claudine de France entre a

¹² Na seção III abordaremos a influência do método Stanislavski na “trilogia do palco” e o uso de materiais íntimos dos atores na composição de uma personagem ficcional ou mesmo na conformação da autorrepresentação.

mise-en-scène dos processos observados e a regulação do cineasta para compor o produto fílmico, pode-se dizer que Coutinho recupera o controle sobre a *mise-en-scène* de duas formas diversas: primeiro através do domínio de todas as operações estéticas que concernem à fabricação de um filme (as escolhas de roteirização, iluminação, fotografia, montagem que conformarão o texto final). E, em seguida, com sua presença física, no momento do encontro captado pela câmera, colocando em negociação sua autorrepresentação, que também acaba confluindo na encenação. Sendo assim, considerando o que propõe France, a arquitetura dos documentários da “trilogia do palco” seria resultante do ponto de encontro onde coincidem, se esbarram e se enfrentam a *mise-en-scène* do cineasta e aquelas próprias dos corpos por ele filmados.

2. 3. 3 O Canto na composição da auto-*mise-en-scène*

Dentre as muitas formas de explorar a auto-*mise-en-scène* das personagens que aparecem na “trilogia do palco”, algumas se sobressaem, reforçando seus contornos e evidenciando o caráter de representação nos documentários. O canto é um dos mecanismos através do qual os corpos filmados reivindicam sua condição de personagem.

No artigo *Trilhas cantadas*, Albert Elduque propõe que o ato de cantar demarca o reduto da representação dentro do domínio do documentário:

Aproximar-se da canção como uma ficção no interior do documentário, como algo que tem uma complexidade e uma espessura nela mesma, permite ver que não é um simples elemento neutro a colocar aqui e lá: ele mesmo contém já relações, vínculos, conflitos, camadas. Ele mesmo contém já componentes sintáticos, formas de relação que mudarão em cada caso e em cada forma de documentário. E assim também com os cantores. O filme poderia, quase, sobreviver apenas com esses cruzamentos internos, produzidos no momento em que uma canção faz presente o passado com nova voz e nova imagem. (ELDUQUE, 2019).

A presença do canto, em especial do canto amador¹³, é frequente na cinematografia de Coutinho. Mas é em *As Canções* que o cineasta radicaliza a

¹³ Claudia Gorbman analisa passagens em que um ator desempenha esse tipo de canto: “Eu chamo tais cenas de ‘canto amador’, por falta de outro termo conciso para um canto que, na concepção de uma história de filme, não é um desempenho profissional, e é feito com o som sincronizado, com índices adequados de um realismo espacial, sem o apoio mágico de uma orquestra. É uma organização da voz no filme que pode parecer marginal, mas pode muito bem contribuir para nossa compreensão das possibilidades da fala, música e canções no cinema”. (GORBMAN, 2012, p. 23).

proposição de Elduque: o documentário se articula exclusivamente sobre o dispositivo do canto, impulsionando os depoimentos. O lugar da canção assume tamanha importância no filme que alguns personagens chegam a aparecer em cena apenas cantando e se fazem conhecer através de suas performances musicais, sem precisar lançar mão da narrativa de suas memórias, procedimento comum aos entrevistados de Coutinho.

Em *As Canções*, a *performance* individualiza a música conhecida pelo público, com releituras que dependem da expressão da voz, do timbre e da gestualidade das personagens para trazer certo efeito de ficção aos relatos documentais. Neste ponto, é possível pensar em uma abordagem específica, na qual a canção garante o espaço da auto-*mise-en-scène*: No terceiro filme da trilogia, mesmo diminuindo o foco na representação (pelo menos naquela consciente, fruto do trabalho do ator profissional), certo grau de teatralidade é mantido, em função da maneira como os personagens – cantores amadores – escolhem se autorrepresentar: através da apresentação de um número musical. Essa camada se torna evidente, por exemplo, na participação de José Barbosa, responsável pela elaboração da sua imagem ao escolher sair de cena cantando *A Volta do boêmio* (Nelson Gonçalves). Após contar que a mulher o perdoou por repetidas traições, ele se afasta da câmera cantando o verso “*Minha alegria é saber que depois da boemia é de mim que você gosta mais*”. Na letra, o eu lírico feminino mostra o outro ponto de vista do relato do comandante. Já próximo da cortina, Barbosa acena para Coutinho (e para o espectador), como um grande artista que se despede do público, faz uma reverência em agradecimento e sai.

A cena é frequente na cinematografia de Coutinho: uma personagem faz confidências ao cineasta e comenta a afeição por uma música que marcou determinada passagem de sua vida. Coutinho pede que cante um trecho da música e logo se cria uma espécie de suspensão da narrativa: a entrevista alcança o ápice de sua curva dramática e a possibilidade de identificação com o espectador atinge potência máxima. Na tese *Música em cena, à escuta do documentário brasileiro*, Cristiane da Silveira Lima afirma:

A canção tem o poder de evocar a memória individual, mas também coletiva. Por vezes, pode operar como documento de uma época (uma relíquia) e pode, ainda, estabelecer por meio de seus aspectos formais lugares de memória que permitem ao ouvinte estabelecer uma escuta retroativa e perceber aquilo que veio antes ou depois. (LIMA, 2015, p. 177).

É o que acontece no depoimento da personagem Fátima, conhecida no morro como Janis Joplin (*Babilônia 2000*); na participação de Henrique (*Edifício Máster*), que banca um dueto com Frank Sinatra em uma interpretação efusiva de *My Way*; ou com Pâmela, a adolescente de *Últimas Conversas* que ama “música antiga” e conta como tem vergonha de se aproximar dos garotos. Atendendo a um pedido de Coutinho, ela acompanha, com a voz, a música *Listen to your heart* (Roxette), que soa em seu celular. A princípio, Pâmela abaixa a cabeça e esconde o rosto, enquanto a câmera tenta buscá-lo. Aos poucos a menina vai se soltando, ganha amplitude vocal, move as mãos e fecha os olhos em um falsete, mimetizando uma cantora pop americana, no auge de sua representação para as lentes do cineasta.

Em *As Canções*, Coutinho consegue transformar esse recurso em fio condutor da narrativa, estruturando a relação entre personagem e realizador (que escoia para o espectador em forma de identificação) através do ato de cantar para a câmera. É a partir da música (e independente dos seus relatos) que os entrevistados conformam suas personagens. Analisando o lugar do canto amador no cinema, Claudia Gorbman define:

Em ocasiões em que não fazem nada, quando apenas cantam sem se mover, elas [as personagens] parecem despir ainda mais suas almas; em muitos filmes, cantar revela a verdade tão desnuda que o diálogo não pode contê-la de forma crível. (GORBMAN, 2012, p. 24).

No entanto, ainda que permaneça dentro da esfera do canto amador, *As Canções* apresenta certas peculiaridades em sua produção que o diferenciam dos demais filmes em que testemunhas documentais cantam. Há, em sua elaboração, certo apuro estético que se revela em escolhas como a figura de um preparador vocal (que aparece creditado no filme) e um *casting* que privilegiou pessoas que não tivessem experiência profissional, mas que pudessem cantar de forma razoável e conseguissem apresentar uma música cuja letra conhecessem de cor. A construção sonora do documentário (com captação privilegiada pela acústica de estúdio) valoriza o ressoar das vozes amadoras, que cantam à capela, sem a interferência de ruídos externos. As performances aqui aparecem em condições diversas daquelas filmadas em externas, ou assimilando os barulhos do ambiente cotidiano em que a personagem é filmada (como acontece em *Babilônia 2000* ou *Edifício Master*). É como se o filme operasse no sentido de anular qualquer fator à margem do encontro entre realizador e personagem que se autorrepresenta cantando.

Em uma primeira análise, é impossível não associar *As Canções* à *Jogo de Cena*. O cenário é o mesmo: o contracampo de um palco onde repousa uma cadeira (reafirmando o caráter teatral da experiência). Em primeiro plano, diversos personagens dividem seus relatos com a câmera e tem o cineasta como fiel interlocutor. Coutinho já não precisa explicar as regras do jogo: a essa altura, seu método é consagrado e o que logo se revela é que a presença dos 17 corpos que cantam é suficiente para sustentar o longa-metragem. No entanto, o plano que abre o filme nos remete a outra obra: um rosto iluminado sobre um fundo negro cantarola para a câmera e se emociona. A imagem retoma seu antecessor direto e remonta a sequência em que a atriz Fernanda Vianna colore o texto de Tchekhov com o clássico romântico *Como vai você* (Roberto Carlos), em *Moscou*. É a música que costura os filmes da “trilogia do palco” e confere certo ar de familiaridade com os relatos que se seguem.

O grupo Galpão já tinha o hábito de trabalhar com o canto em suas peças (ainda que nenhum integrante seja cantor profissional, mas sim atores de teatro), utilizando o cancionário popular como superfície de contato entre as personagens ficticiais e seus repertórios particulares. Coutinho soube aproveitar essa característica para, de uma só vez, incentivar o uso da canção como ferramenta de composição e tratá-la como forma de articulação da auto-*mise-en-scène* dos atores. Como na sequência em que Inês Peixoto, Fernanda Vianna e Simone Ordones estão estudando o texto no camarim. O jogo entre elas se estabelece colocando em diálogo a música *Ternura*, de Roberto Carlos (que retorna em *As Canções*, na voz de Fátima) e as falas de Tchekhov. O ambiente é repleto de signos que remetem à intimidade do elenco: cédulas de identidade, fotos de família, pertences pessoais, escovas de dente, maquiagem e mochilas. Inês e Simone improvisam as falas das personagens enquanto desempenham ações cotidianas, como se maquiar ou dobrar uma peça de roupa. Vez ou outra, consultam o texto em um roteiro impresso. Fernanda parece distraída com seus fones de ouvido e começa a cantarolar alto. O jogo segue misturando situações improvisadas por elas e aquelas propostas pela dramaturgia: Inês demonstra se irritar com a cantoria, mas é no papel de Olga, a irmã mais velha, que manda a outra se calar e depois pede desculpas, justificando sua irritação pelo excesso de trabalho, como acontece no texto original. É nesse contexto que emerge a angústia que atormenta as personagens da peça e dá título ao documentário. Olga termina confessando: “Eu quero voltar pra Moscou”.

A cena do aniversário de Irina também tem seus picos de emoção costurados pelo canto. Um plano aberto mostra a família e vizinhos reunidos em festa, brincando com peões que giram pelo chão. Todos começam a cantar uma canção de ninar. A câmera se aproxima, lentamente, registrando o choro que toma conta da atriz Fernanda Vianna, que está agachada e é consolada por Teuda Bara. Sua voz fica embargada, o canto parece falhar. Uma intervenção no som faz com que a cena seja silenciada. Nos concentramos apenas nos rostos das duas, que se abraçam e se amparam. Em seguida, o som da lapela de Fernanda é recuperado e podemos ouvir seus soluços. Quando a câmera retorna para o enquadramento aberto, o palco já está vazio. Fernanda se reergue e senta-se à mesa, onde passa a ser consolada pelas irmãs, interpretadas por Inês e Simone. Elas pedem que Fernanda (Macha) cante um hino de aniversário de que seu pai gostava. Entre soluços, a atriz tenta cantarolar um trecho. A câmera se aproxima em um plano conjunto das três. O diálogo, quase sussurrado, denotando o tom de intimidade da cena, não seria viável no palco e só pode ser acompanhado graças ao recurso cinematográfico de aproximar-se dos corpos em ação, através do movimento de câmera e do microfone de lapela. O tom melancólico, expresso por um longo silêncio, invade a improvisação. Simone tenta quebrar o clima cantando um trecho do hino de Divinópolis, sua cidade natal. As três atrizes caem na risada. Em momentos como esses, o canto aparece não só como um dispositivo de *mise-en-scène*, mas também como elemento que revela o vínculo afetivo entre quem participa do encontro, no momento da filmagem, e possibilita a posterior identificação do espectador. “O cantar numa personagem muitas vezes funciona como uma destilação – de sentimento, subjetividade, um relacionamento, uma situação narrativa” (GORBMAN, 2012, p. 25).

Em *Jogo de Cena* esse espaço de subjetividade cavado pelo canto aparece na participação de Sarita, que pede para cantar uma canção tentando aliviar a tensão de seu primeiro depoimento para o filme: “Achei que o negócio ficou muito barra pesada (...) achei que ia ficar uma coisa muito triste e eu não queria ficar muito triste. Então, a música sempre quebra um pouco.” A personagem tenta reassumir o controle de sua *mise-en-scène*, ao escolher cantar. Mas o fato é que sua versão de *Se essa rua fosse minha*, interpretada em meio a lágrimas e soluços, faz com que a emoção escape de seu controle. O mesmo acontece com Gilmar, personagem de *As Canções*. Ele cai em uma explosão emotiva ao cantar a música *Esmeralda*, que

ouvia na voz da mãe, quando criança. Gilmar tenta se recompor, dizendo que a mãe está bem, com saúde e que ele não compreende porque foi tomado por uma crise de choro.

Cantar diante de uma câmera é, em grande medida, exibir uma *auto-mise-en-scène* acentuada. Uma forma de articular sua representação.

De fato, as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas. Elas se encarregam da *mise-en-scène*, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências, com suas maneiras de dar sinais. E elas não são idiotas, sabem muito bem fazê-lo. E se perguntam, quando ocorre uma dúvida, um leve pânico, por que o outro não fala nada. Nada? 'Então é a minha vez?' (COMOLLI, 2008, p. 56).

Por outro lado, nos momentos em que as personagens tentam articular suas autorrepresentações (escondendo as lágrimas ou forjando uma emoção súbita) o canto amador pode gerar poderosa exposição, a ponto de deixar transparecer uma instância menos planejada, por detrás daquele momento de encenação.

2. 3. 4 A *auto-mise-en-scène* das personagens femininas

Analisando a “trilogia do palco” em conjunto, no que tange a questão da autorrepresentação, outro aspecto que se sobressai é a presença massiva de personagens femininas que precisam articular suas *mise-en-scènes* no encontro com um diretor do sexo masculino. Em *Jogo de Cena*, a problemática é mais evidente, visto que Coutinho parte de um *casting* que convida apenas mulheres para compartilharem sua histórias. Já em *Moscou* e *As Canções*, mesmo as personagens masculinas aparecem, na maioria das vezes, orbitando em torno de figuras femininas. Os entrevistados comentam sobre suas relações com mulheres: mães, esposas, amantes e irmãs que marcaram, de alguma forma, suas trajetórias. A maior parte dos relatos tem como elemento catalisador uma personagem feminina que, mesmo quando é ausente na tela, estimula e dá prosseguimento à memória compartilhada com a câmera.

Em *Moscou*, a escolha por uma dramaturgia centrada nas protagonistas femininas, que dão título à obra russa, se presta perfeitamente à experiência de trabalhar o lugar da saudade e da nostalgia, presentes na peça e no documentário. Coutinho não esconde, tanto no posicionamento da câmera como na montagem, seu

olhar mais aguçado sobre as atrizes e as relações que surgem entre elas. O espectador mergulha no filme através dessas mulheres, são elas que ocupam a tela, na maior parte do tempo: nos bastidores do camarim, decorando o texto, dispondo o cenário, estudando e brincando em um constante jogo que conduz do cotidiano para à cena.

Esse recorte fica claro na sequência em que as três protagonistas recebem o homem que acabara de chegar de Moscou. Na peça (e na segunda versão da cena, que aparece no documentário), os diálogos de Tchekhov conduzem a atenção do espectador para a fala do visitante. No entanto, no filme, o enquadramento se concentra apenas no corpo das atrizes e a palavra do personagem masculino (que permanece todo o tempo fora de quadro) é suprimida na edição de som. Toda a sequência se organiza em função das reações das três irmãs. Livres para improvisar no espaço cênico, desprendidas até mesmo das réplicas do ator que interpreta o papel de Verchinin. Inês Peixoto, Fernanda Vianna e Lydia Del Picchia podem manejar suas representações deixando claro, desde o início do filme, o interesse de Coutinho em filmar o jogo que se estrutura entre as atrizes da companhia.

A presença feminina na “trilogia do palco” está em muitas das temáticas abordadas pelos três filmes (as questões da maternidade; violência doméstica; dinâmicas de opressão e submissão; a solidão; os sintomas do machismo reverberam nas bocas de tantas personagens coutinianas). Mas está também, e principalmente, no enfoque na figura feminina, exclusiva em *Jogo de Cena* e majoritária em *Moscou* e *As Canções*. A mulher é representada, na trilogia, como elemento fundamental para a continuidade da trama. No entanto, é importante problematizar esse ponto de vista a partir do qual o cineasta articula a *mise-en-scène*, podendo considerar, em maior ou menor grau, a auto-*mise-en-scène* das personagens femininas que ele filma. Para isso, é preciso compreender o olhar como uma construção cultural que permeia a própria noção de autoria na produção cinematográfica.

A possibilidade do encontro entre diferentes agentes sociais que o documentário oferece, se mostra como terreno fértil para estas questões. No artigo *Identidade, resistência e poder*, Gilberto Alexandre Sobrinho aponta o documentário como ferramenta para o empoderamento de sujeitos frequentemente silenciados, através da construção de formas de subjetividade alinhadas a estratégias políticas, gerando novas possibilidades de representação. Ele ressalta a técnica de entrevista

dos filmes de “cabeças falantes”:

Esses documentários deixam seus personagens falarem, ocuparem o espaço da tela, em planos fechados, com intenção política de territorializar um lugar tradicionalmente negado. Além disso, soa estratégica a decisão de fazer o espectador ouvir essas vozes de realidades distintas (...). (SOBRINHO, 2017, p. 171).

Comolli também comenta que a entrevista é um dispositivo aberto: “muito mais livre, porque não submetida unicamente ao princípio da relação intersubjetiva, funciona como reveladora de discurso, de postura, de gestos, de efeitos de corpo” (COMOLLI, 2008, p. 59). Assim, a presença do corpo e da voz da mulher em um documentário (mesmo que dirigido por um homem), de alguma maneira, inscreve na tela suas ideias e sua visão de mundo. São aspectos que partem da esfera pessoal e subjetiva para extrapolar para o campo social e estético. A estratégia é a do uso do corpo como ferramenta política. É o que acontece nos depoimentos femininos de *Jogo de Cena* e de *As Canções*. Ou mesmo nos momentos em que as atrizes do grupo Galpão compartilham, em primeiro plano, alguma experiência pessoal em *Moscou* (como quando Fernanda Vianna fala sobre a dificuldade de envelhecer e questiona-se sobre como será quando seus netos precisarem beijá-la em um caixão).

Na contramão desse tipo de proposição que garantiria à mulher um maior tempo de tela, através de uma forma já corrente na cinematografia (uso de depoimentos pessoais em primeiro plano), se estrutura uma vertente da teoria feminista que encontrou em nomes como os de Xavière Gauthier, Claudine Hermann e Marguerite Duras a recusa por uma linguagem dominada pelo masculino. No livro *A Mulher e o Cinema*, Ann Kaplan desenvolve uma análise sobre a importância do silêncio como forma de resistência feminina:

As teóricas francesas, influenciadas por Lacan, enfocavam a linguagem e o fato de a linguagem, como principal ferramenta para o progresso social e a organização social, possuir um viés inerente ao macho. Consequentemente, se a linguagem é por definição “masculina”, as mulheres que a falam estão alienadas de si mesmas. Usando a distinção feita por Lacan entre o mundo do imaginário (visto como pré-linguístico) e o mundo do simbólico (a ordem baseada na linguagem), elas sustentam que as mulheres foram forçadas a encontrar seu lugar dentro de um sistema linguístico essencialmente estranho que, linear e gramaticalmente, ordena o simbólico, o superego e a lei. (KAPLAN, 1995, p.136).

Seguindo este pensamento, a ruptura feminista deveria vir pela negação da palavra. Para demonstrar esse ponto de vista, Kaplan se dedica a análise de

Nathalie Granger (Duras, 1972), filme realizado quase sem falas, onde a composição dos enquadramentos e a montagem respeita essa política do silêncio: fundamental para estabelecer a relação entre as personagens femininas em oposição à cultura falocêntrica, onde reina o verbo. Segundo Kaplan, realizadoras como Duras utilizam o silêncio como meio de penetrar na produção de sentidos:

a principal arma para opressão da mulher tem sido a linguagem dominada pelo homem (e a consequente cultura dominada pelo homem). Uma vez que as mulheres compreendam tal opressão, elas podem escolher o silêncio como estratégia para resistir à dominação. (*idem*, p. 148).

Nessa perspectiva, apostar apenas em cavar espaço para a fala feminina dentro de um formato tão difundido como aquele das “cabeças falantes” - principalmente quando os depoimentos das mulheres são conduzidos e estimulados por um realizador homem, como é o caso dos filmes de Coutinho - pode não ser suficiente para garantir a autonomia das personagens femininas. Para cineastas como Duras, é preciso revolucionar através das formas, negando a linguagem preestabelecida. No entanto, Kaplan faz uma ressalva importante, ao final de seu texto: ela atenta para o risco em deixar a mulher de fora do domínio do território simbólico e para as razões práticas que exigem o uso da linguagem como ferramenta de transformação feminina, o uso do discurso contra a ordem dominante:

O silêncio parece ser, no máximo, uma estratégia temporária e desesperada, uma defesa contra a dominação, uma operação de contenção, e não uma política que procura fazer com que as mulheres encontrem um posicionamento viável para si mesmas na cultura. (*idem*, p. 149).

Trata-se de uma contradição inerente ao posicionamento das mulheres que, caso busquem o radicalismo do silêncio “ficarão fora do processo histórico. Mas, se começarem a falar e a escrever como fazem os homens, entrarão na história subjugadas e alienadas”. (GAUTHIER, 1980, p. 162 *apud* KAPLAN, 1980, p. 136). Em meio a esse paradoxo, conquistar espaços de representação – territórios ocupados pelo corpo e pela palavra feminina – é uma possível estratégia política, mesmo que dentro de formas preexistentes, ainda que em formulações linguísticas encabeçadas pelo masculino. São essas as lacunas encontradas pelas mulheres que contam suas histórias na “trilogia do palco”. Não se trata, entretanto, da ideia equivocada de “dar voz” à personagem. Mas sim da compreensão de que o documentário pode operar em uma terceira instância que está além do lugar de fala

do sujeito que é filmado e do lugar de escuta daquele que o filma: a questão da representação pode ser resolvida no lugar de encontro: síntese entre as duas instâncias anteriores que negociam e compartilham a autoria na experiência do documentário.

2. 3. 5 Lugar de Encontro

No artigo *Cotidianos em Performance*, Mariana Baltar fala da importância de refletir sobre o “pacto de intimidade” que se estabelece entre personagem, realizador e espectador (uma espécie de extensão cujo acesso é mediado pela figura do diretor). Ela propõe uma análise que “problematiza, menos ingenuamente, as negociações, nem sempre pacíficas, entre uma instância e outra, bem como as implicações da representação da alteridade.” (BALTAR, 2010, p. 219). Para Baltar, o momento do encontro convoca o sujeito a se constituir como personagem, representando a si mesmo e a seus papéis sociais, ao contar histórias cotidianas em uma narrativa documental.

A autora aponta a dimensão da representação como aspecto central na obra de Coutinho. Através da autorrepresentação, as personagens se apresentam ao diretor e ele também passa a se fabular como “personagem de seus filmes, constituindo-se como o grande elemento de continuidade da narrativa, baseando em tal fato a autoridade (testemunhal) sobre a qual se estruturam seus filmes” (*idem*, p. 225). O diretor é aquele que recebe as memórias compartilhadas, aquele que escuta. O ato de se representar imprime na tela as negociações entre duas instâncias de poder que se relacionam diante da câmera. Cada uma dessas posições é ocupada por sujeitos que desempenham seus papéis sociais (seus “lugares de fala”, como indica Baltar).

Essa forma de representar a mulher, sob o ponto de vista de um diretor homem, só é possível graças a relação que se estabelece entre as duas instâncias. É através da redução da *mise-en-scène* declarada do diretor que o cineasta abre espaço para a autoridade da fala da personagem feminina, recolhendo-se ao papel de testemunha. Assim, a voz da autoridade (matéria prima do documentário) aparece como uma saída para fazer filmes sobre o outro: é no tempo presente da filmagem, mediado pela câmera, que se conquista um terreno de negociação,

oscilando entre o domínio do “lugar de fala” da personagem e do lugar de escuta do realizador. Nessa perspectiva, o próprio conceito de “lugar de fala” (compreendido como o ponto de vista daquele que enuncia o discurso) pode ser problematizado, em vista da ideia aqui proposta de lugar de encontro, apontando para um produto dialético do embate entre diferentes posições sociais.

No entanto, essa suposta autonomia da personagem feminina, revelada na “trilogia do palco”, precisa ser analisada com cautela. A ideia de que caberia a Coutinho o papel de mera testemunha deve ser colocada à prova uma vez que a manipulação dos discursos dos entrevistados (homens e mulheres) é presente, tanto na condução dos depoimentos, como na posterior operação de montagem - procedimento em que o realizador recupera o controle sobre a narrativa. Na quarta seção, poderemos confrontar a figura de Coutinho no papel de diretor de atores, exercendo suas estratégias para regular as autorrepresentações oferecidas à câmera. Por hora, consideremos a importância do momento do encontro e a possibilidade de abrir um espaço para a auto-*mise-en-scène* do sujeito filmado, na construção do documentário.

A “trilogia do palco” multiplica os ecos de mulheres que extrapolam a representação de si mesmas para conferir materialidade a outra (seja nos relatos que se desdobram em vários corpos em *Jogo de Cena*, nas figuras femininas que mobilizam as memórias masculinas, em *As Canções*, ou nas atrizes que se revezam para dar vida às protagonistas de *Moscou*). No encontro com a outra, o cinema de Coutinho possibilita o deslocamento da fala entre diversos corpos, como analisa Bernardet, sobre *Jogo de Cena*:

Uma mulher conta sua história, mas essa história eu já a ouvi contar há poucos minutos, quem foi mesmo que contou? Que rosto? Chega um momento em que o discurso se desvincula dos corpos falantes. Ele passa a existir em si. O discurso se fala a si mesmo. Os falantes são apenas os hospedeiros da fala. *Jogo de Cena* coloca o ser em questão. (BERNARDET, 2013, p. 627).

“Por que mesmo um filme só com mulheres?” Pergunta Ilana Feldman, analisando *Jogo de Cena* em sua tese de doutorado. “Não só porque elas são ‘o outro’, o que Coutinho não é, e porque ‘todo grande ator é mulher’, como costuma justificar o diretor” (FELDMAN, 2012, p. 35). Mas porque a figura feminina carrega, em potência, um imaginário associado à representação. Porque o binômio mulher-atriz parece propício para testar os limites da auto-*mise-en-scène*. “Para todas as

mulheres atrizes, para os homens que atuam como mulheres”, diz Almodóvar na dedicatória de seu filme *Tudo sobre Minha Mãe* (1999), antecipando a relação investigada por Coutinho. Na “trilogia do palco”, pode-se dizer que o enfoque constante na auto-*mise-en-scène* das personagens femininas abre espaço para questionar o lugar do EU no cinema contemporâneo, colocando na mesma mesa de debate a força da representação, a prerrogativa da escuta e os limites da linguagem.

2. 4 Auto-*mise-en-scène* e performance

Em boa parte de sua obra, Coutinho ressalta o caráter de atuação que aflora dos encontros com os sujeitos que filma. No entanto, é na trilogia que o jogo cênico serve de dispositivo, operando como elemento desencadeador da *mise-en-scène* e em referências explícitas ao universo teatral. A começar pelo cenário dos três documentários: o palco de um teatro, lembrando, a todo instante, a camada de construção e artificialidade presente nas histórias que ali são contadas.

Na trilogia, as representações cotidianas que povoam o cinema de Coutinho tem seu caráter de teatralidade sublinhado. O pesquisador Richard Schechner dedicou boa parte de sua obra aos estudos da *performance*, buscando compreender como os processos sociais acabam se convertendo em teatro. O autor traça um limite entre as *performances* do cotidiano que “fazem crença”, se baseando na encenação de uma realidade social, e as *performances* que “fazem crer”, nas quais há uma série de convenções a serem seguidas, a fim de explicitar seu caráter forjado:

Nas *performances* que fazem crer, a distinção entre o que é real e o que é faz-de-conta é sempre clara. Crianças brincando de médico sabem muito bem que estão apenas fazendo-de-conta. No palco, várias convenções, incluindo o próprio espaço cênico como um domínio diferenciado, o abrir e fechar de cortinas, as três chamadas antes do início do espetáculo... demarcam os limites entre a vida e a arte. Quando as pessoas vão ao cinema, sabem que os universos sociais e pessoais apresentados não são aqueles dos atores, mas dos personagens. Naturalmente, este é o primeiro limite que a vanguarda e depois a mídia e a internet têm sabotado com grande sucesso. (SCHECHNER, 2003, p. 42).

Nesse sentido, a presença dos signos do teatro (os espelhos circundados por lâmpadas no camarim, os refletores, as cortinas) serve para demarcar os limites da ficção dentro dos documentários da trilogia. Ainda que esses limites sejam, diversas vezes, apagados nos desdobramentos entre atores e personagens.

Schechner explica que nossa existência está ligada a ideia do “ser”, enquanto as atividades cotidianas que desempenhamos se associam ao “fazer”. Em consequência, o ato de “mostrar-se fazendo” inaugura a ideia de “performar”, de demonstrar a ação enquanto a executa¹⁴. Na passagem do “fazer” para a *performance*, o sujeito assume o que Schechner chama de “comportamento restaurado”, sublinhando suas ações ao relatar os detalhes de um acontecimento traumático ou utilizando um conjunto de códigos culturais (seguindo as regras de um jogo, as normas da etiqueta...). Esses comportamentos podem ser rearranjados de diferentes modos na construção do sujeito, assim como os planos agrupados pelo cineasta na montagem de um filme (*idem*, p. 33).

Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de *performance*, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras, nas artes. (...) O comportamento restaurado é - eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. (*Idem*, p. 34).

A ideia de que os comportamentos humanos seriam fundados por determinações coletivas também aparece na noção de “teatralidade”, de Josette Féral. A autora define o conceito como sendo resultado de convenções sociais determinadas historicamente, que se estabelecem através de um acordo entre ator e espectador – como o pacto, proposto por Goffman, entre o sujeito que desempenha um papel e sua audiência. Para Féral, a recepção é um aspecto fundamental da “teatralidade”, bem como o ponto de vista a partir do qual se assiste a uma *performance*. A “teatralidade” seria, assim, o “resultado de uma vontade definida de transformar situações ou retomá-las fora de seu entorno cotidiano para fazê-las significar de maneira diferente.” (FÉRAL, 2003, p. 44).

Em certa medida, o caminho de retomar situações sociais em um contexto artificial - forjado para a câmera - para então conferir a elas uma nova dimensão de sentidos é trilhado por Coutinho na fabricação de dispositivos para a “trilogia do palco”. Em *Realidade Lacrimosa*, Mariana Baltar discorre sobre as possibilidades que se abrem ao utilizar o termo *performance* nas análises de documentários:

Como abordar o que se passa com os sujeitos / objetos do documentário sem que incorra na incoerência de tratar o documentário como simples “representação do real”? Por outro lado, como não incorrer em outra ordem de incoerência, ao retirar dos sujeitos e do discurso dos documentários, o

¹⁴ A noção de “mostrar-se fazendo” pode ser vinculada às práticas do teatro brechtiano, no qual o ator é estimulado a apartar-se da personagem para comentar a ação, como veremos adiante.

estatuto social que os legitima? Performance condensa, a um só tempo, a dimensão da atuação (constitutiva do jogo de projeções nas relações “face a face”) e uma afirmação da “realidade” desta atuação. (BALTAR, 2019, p. 31).

Nesse sentido, a *performance* da personagem documental estaria também associada à sua capacidade de representar a si mesma, a *auto-mise-en-scène*. Capacidade esta que, para Schechner, viria associada à prática da repetição de uma ação, aperfeiçoada através do treinamento:

Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Sendo assim, é possível dizer que a autorrepresentação de uma personagem documental está intimamente ligada ao seu modo de apreender um determinado comportamento, reproduzi-lo cotidianamente e reelaborá-lo diante das câmeras. Na “trilogia do palco”, as personagens são construídas de acordo com uma série de convenções sociais que ditam tanto a prática dos atores profissionais – que se alinham a um método de interpretação, ensaiam e se preparam para o trabalho de fazer parecer-se com outra pessoa - como a postura dos não profissionais - que constroem a imagem que oferecem à câmera em função daquilo que se espera de um personagem de documentários, acentuando os gestos ou modulando a voz para contar detalhes selecionados de um episódio vivido previamente. Na próxima seção, abordaremos as estratégias de jogo operadas para a criação dessas personagens, em diálogo com a *mise-en-scène* de Coutinho.

3 JOGO

3. 1 A construção da personagem documental

A noção de personagem ainda gera embates teóricos na bibliografia especializada em documentário e toma contornos muitas vezes contrastantes em diferentes contextos de produção. Profissional ou amador, aquele que aceita as regras do jogo e se propõe a participar de um documentário está, em alguma medida, consciente de que será alçado de sua condição de sujeito para a posição de personagem, implicado em uma determinada narrativa.

No livro *Realidade Lacrimosa*, Mariana Baltar investiga alguns “documentários de personagem”, filmes que, a partir de estratégias distintas, se estruturam justamente “em torno da instância do personagem para, apenas a partir dele, com uma correlação com as suas histórias privadas, traçar suas afirmações em relação à vida pública”. (BALTAR, 2019, p. 21). Para desenvolver sua análise, a autora delinea um panorama sobre diferentes abordagens ao longo da produção documentária, no Brasil e no mundo, no que diz respeito à relação entre realizador e personagem e como ela articula a narrativa do filme. Baltar aponta a tendência, no documentário clássico, de encarar o sujeito filmado como representante de uma determinada categoria social, que ocuparia a tela apenas em função do argumento ou da temática do filme. Nesse tipo de cinema, os sujeitos cumpriram uma função de exemplo ou contraexemplo para endossar a narrativa, articulada de maneira lógica e expositiva. A autora cita o contexto das produções inglesas dos anos 1930, que apresentavam o indivíduo como agente social, geralmente da classe trabalhadora.

Em contrapartida, o documentário moderno ampliaria o foco sobre a subjetividade do personagem (ainda na função de representante de uma camada social). “Nesse sentido, em termos de organização da narrativa, o argumento é submetido ao personagem, pois, como tema, ele se constrói através do que nos é dado a conhecer, pelo filme, dos personagens e de suas ações”. (BALTAR, 2019, p. 68). O projeto de aproximar o espectador da vida privada do sujeito filmado serviria ao propósito de reafirmar a crença na realidade. Projeto esse que se desenvolveu com maior força na chegada do som direto. A possibilidade de captar, em sincronia,

imagem e áudio alimentou a ambição de colocar o sujeito no centro da narrativa. Assim como o uso de equipamentos mais leves, como as câmeras 16 mm, que ofereciam maior liberdade para que uma equipe de cinema pudesse seguir a personagem.

As inovações tecnológicas e as inquietações da linguagem deram origem a duas vertentes do documentário moderno, que tinham na relação com a personagem sua maior diferença: o Cinema Direto e o *Cinéma Vérité*. Na primeira vertente - associada à escola estadunidense - a instância do realizador está ausente na economia do documentário, buscando apagar, na montagem, os rastros de qualquer intervenção externa de modo a ampliar o efeito de realidade. O foco estaria nas relações de interação entre os atores sociais do filme (BALTAR, 2019). Em uma proposição estética que rejeita o recurso da entrevista, "o personagem é fundamental, pois, diante das 'proibições' de um comentário em voz *over* ou de qualquer outro elemento pós-produzido, as ações dos sujeitos passam a ganhar mais importância como elemento de costura narrativa" (*idem*, p. 78). Já as postulações francesas para o Cinema Verité apostam no uso do som direto para intensificar a relação entre equipe / realizador e personagem, através de entrevistas e situações que evidenciem a interação com a câmera. É nesse contexto que alguns cineastas chegaram a ocupar o quadro se apresentando como personagem implicado na trama.

O documentário contemporâneo apagaria de vez a relação entre indivíduo e categoria social. A personagem passa a ocupar o centro da narrativa, oferecendo amplo acesso a seu mundo privado. Prevalece a retórica da reflexividade: "a tendência a adotar estratégias anti-ilusionistas, mostrando a obra como produto, remetendo a uma instância produtora e desnudando seu processo de produção". (DA-RIN, 1997, p. 71 *apud* BALTAR, 2019, p. 86). Segundo Baltar, essa opção pela reflexividade vai além da simples exposição dos mecanismos de fabricação do filme: a questão que irá nortear esse tipo de produção está ligada ao discurso, colocando em xeque o estatuto do documentário:

Colocando em cena amplos procedimentos de reflexividade, o documentário contemporâneo se vê atravessado por uma crescente exposição da situação do encontro não apenas como uma exaltação da interação (tal qual no projeto do *cinéma Vérité*, vinculado ao documentário moderno), mas também como questionamento das instâncias de legitimação do próprio domínio do documentário. (*idem*, p. 88).

Baltar atenta para uma “tradição intervencionista” no documentário contemporâneo, fortemente influenciado pelas propostas do *cinéma Vèrité*, referência a ser fielmente seguida ou radicalmente refutada. No contexto brasileiro, essa opção pela intervenção bem demarcada do realizador - que, se não aparece como personagem do filme, ainda assim encontra estratégias para revelar um grau acentuado de controle – se materializa na situação do encontro com a personagem. Nesse sentido, a exposição da vida privada e o efeito de intimidade passam a ser ingredientes fundamentais dessas produções.

Na obra de Coutinho, a narrativa sempre esteve associada a personagens que partilharam sua intimidade com o espectador. Desde Elisabeth Teixeira, heroína de *Cabra marcado para morrer*, passando pelo personagem que dá título ao episódio do Globo Repórter, *Theodorico, Imperador do Sertão* - o primeiro a gozar o privilégio de assumir a narração em *over* de sua história ; ou Vera, a agente de saúde que guia a equipe pelas casas dos entrevistados de *Santo Forte*, consciente de seu papel (“eu fui a porta de entrada para esse documentário acontecer nessa comunidade”). Sem falar em outras figuras icônicas, que deixaram marcas na segunda fase de sua produção: a voz potente de Fátima, a aspirante a Janes Joplin que aparece em *Babilônia 2000* e *As Canções*, o carisma de Adriana (*Edifício Máster*) ou a dramaticidade de Sarita (*Jogo de Cena*). Cada uma dessas personagens aparece em cena negociando sua representação e traçando estratégias para se fazer conhecer através dos filmes. Com a chegada dos profissionais, em *Jogo de Cena*, essas estratégias ganham sofisticação e, cada vez mais, se evidenciam na trama. São os mecanismos de abordagem e a construção das personagens coutinianas que analisaremos a seguir.

3. 2 Emprestando algumas proposições de Stanislavski e Brecht

Na “trilogia do palco” é possível notar ressonâncias dos métodos utilizados na história da atuação para o desenvolvimento de personagens ficcionais. Essas referências são explicitadas na maneira como os atores profissionais de *Jogo de Cena* e *Moscou* confrontam seus processos de lapidação da personagem e discutem, aos olhos do público, suas estratégias de abordagem. No caso dos atores não profissionais, ainda que de forma inconsciente, o exercício de exhibir para a

câmera a imagem de uma persona construída requer a adoção de determinados códigos, em grande parte herdados da tradição teatral e da transposição para o cinema. Mais adiante, analisaremos os momentos da trilogia em que se revela a feitura da personagem documental. Buscaremos compreender como Coutinho articulou as referências históricas do trabalho do ator na *mise-en-scène* da trilogia.

3. 2. 1 Um recuo para o teatro

No decorrer da tradição teatral, é possível detectar as linhas centrais que diferenciaram duas matrizes de jogo distintas e que, posteriormente, foram perpetuadas na atuação para cinema. James Naremore (1988), em *Acting in the Cinema*, aponta para dois caminhos no jogo do ator: um modo de criação que se dá a partir da produção de uma forma exterior e apenas em um segundo momento se relacionaria ao sentimento - uma criação mais próxima da codificação; e uma criação de viés psicológico, a partir de sentir (ou buscar sentir) aquilo que a personagem vivencia em cena. O primeiro modelo está associado ao teatro épico de Brecht; já o segundo, corresponde à metodologia sistematizada por Stanislavski, na tradição do Realismo russo. Os escritos desses diretores também estão ligados a dois estilos distintos de retórica: representacional, um jogo majoritariamente voltado para si e para os outros atores em cena, ligado a Stanislavski; e apresentacional, quando o ator se endereça diretamente ao público, vinculado a Brecht¹⁵.

Em trabalhos sobre atuação no cinema, o pesquisador Christophe Damour se apoia nesses dois percursos inversos (um que parte do universo interior do ator para a forma exteriorizada e outro que percorre do exterior para a reação interior) a fim de delinear uma linhagem de herdeiros de Stanislavski (responsável por sistematizar o método de interpretação que serviu de referência ou contraponto para diversos sucessores). Segundo Damour, o diretor orientava seus atores a se sensibilizarem para, ao receber um estímulo externo, provocar uma reação interior que levasse a uma reação física: “1. Eu vejo um urso (estímulo). 2. Estou com medo (emoção). 3. Então eu corro (reação física)”. Já seus dissidentes, como Meyerhold, apostavam na

¹⁵ Na bibliografia sobre documentário, também é possível encontrar os termos “representacional” - ligado a um registro clássico em que as personagens não olham para a câmera, preservando certa ilusão narrativa; e “apresentacional” - para designar produções em que a relação com a câmera faz parte da *mise-en-scène* e nas quais a entrevista é dispositivo frequente. (ZUCKER, 1990 *apud* NACACHE, 2012, p. 91).

ação que precede a dedução ou a emoção: “1. Eu vejo um urso (estímulo). 2. Eu corro (reação). 3. Porque tenho medo (dedução)”¹⁶.

De fato, Stanislavski dedicou a primeira fase de seu trabalho aos processos interiores na composição do jogo cênico, sobretudo nos primeiros anos do Teatro de Arte de Moscou (fundado pelo diretor em 1898). Naquele momento, o contato com as peças de Tchekhov foram de extrema importância na formulação de seu sistema de interpretação, já que os textos não se apoiam no discurso verbal, com diálogos muitas vezes monossilábicos ou que não correspondem aos sentimentos da personagem, obrigando o ator a escavar fundo para construir significado através do subtexto.

Nesse sentido, podemos retornar a *Moscou* para analisar a opção de Coutinho pelo texto de Tchekhov, *As Três Irmãs*. Já no início do filme, o diretor declara aos atores do grupo Galpão que o que lhe interessa é “o inacabado fragmento”, atentando para a impossibilidade de montar um espetáculo em três semanas. Ele completa: “Isso é Tchekhov”. Enrique Díaz ressalta os aspectos da natureza humana, que precisariam emergir no trabalho do grupo. A partir daí, estrutura-se um processo de encenação pouco calcado na palavra. Os sentimentos das personagens (e também dos atores) muitas vezes são comunicados através das ações, do canto, da manipulação de objetos e figurinos. Em *Moscou*, é no subtexto e na memória que moram as emoções. Esse tipo de procedimento se opõe à tendência por uma soberania da palavra, frequente na obra de Coutinho e também nos outros filmes da trilogia. Em *Jogo de Cena* e *As Canções*, o relato verbal é ponto de partida para a construção da personagem. Principalmente no trabalho das atrizes profissionais que interpretam personagens documentais, repetindo suas palavras como se fossem monólogos de ficção, escritos por um dramaturgo.

Foi a partir de experimentos com os processos interiores dos atores, que Stanislavski postulou uma terminologia para compor o modelo da Linha das Forças Motivas, no qual a “ação interna” era o foco de atenção. A orientação dada ao elenco, naquele período, era a de que resgatassem as emoções em um repertório de experiências pessoais, semelhantes àquelas vividas pelo personagem. Nesse sentido, a “memória afetiva” surgia como ferramenta para sua metodologia:

¹⁶ Informação verbal. Fala do Prof. Dr. Christophe Damour durante a disciplina *O Ator como forma fílmica*, ministrada no programa de pós-graduação em Multimeios da UNICAMP. Campinas, 09 de abril de 2019.

Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora (...) é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força. (STANISLAVSKI, 2011 a, p. 207).

Os esforços de Stanislavski caminhavam na direção de aproximar o ator das circunstâncias da personagem (as “circunstâncias dadas”, descritas na dramaturgia ou nas proposições de improvisações). Essa ligação entre o universo do ator e aquele da personagem se daria a partir do “se”, um dos elementos de composição do “estado interior”. No livro *O Ator Compositor*, Matteo Bonfitto explica o conceito: “Para Stanislavski, o ‘se’ tem como função colocar o ator em situação e sensibilizá-lo com relação às diferenças entre ele e a personagem”. (BONFITTO, 2006, p. 28). Trata-se do exercício de deslocamento estimulado pelo enunciado “o que você, ator, faria se estivesse nestas circunstâncias?”. Na época, Stanislavski já compreendia que essa proposta poderia impor certas limitações, uma vez que ela condicionaria a criação do jogo ao ponto de vista do ator e à sua lógica particular. Por isso a importância de ressaltar a busca não apenas por pontos de contato com a personagem, mas também por divergências entre as duas instâncias.

É no que diz respeito à relação entre ator e personagem que se apresenta a maior discordância entre o sistema Stanislavski e as proposições de Brecht. Para o alemão, herdeiro da linhagem épica no teatro, uma prática artística deveria associar divertimento e didática, com o objetivo de despertar o público para a possibilidade de transformar o mundo em que vive. Daí vem sua oposição ferrenha ao teatro aristotélico naturalista que, ao estimular a identificação dos atores com as personagens, estaria impondo ao espectador uma realidade estática e imutável (associada ao universo restrito do ator). Para Brecht, a imersão em um movimento catártico, através da identificação do ator (e do próprio espectador) com a ficção, levaria à alienação e à impossibilidade de agir pela transformação social. É esse o pensamento que rege o dramaturgo na proposição do “efeito de distanciamento”, ou seja, o uso de processos narrativos e atitude dialética para construir a cena, com o objetivo de distanciar os acontecimentos apresentados do espectador.

É condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum “campo de hipnose”. Não se intentava, assim, criar em cena a atmosfera de

um determinado tipo de espaço (um quarto à noitinha, uma rua no outono), nem tampouco produzir, através de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma. Não se pretendia "inflamar" o público dando rédea solta ao temperamento, nem "arrebata-lo" com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado. (BRECHT, 2005, p. 104).

Na busca pelo "efeito de distanciamento", Brecht desenvolveu procedimentos como a leitura do texto na terceira pessoa do passado ou futuro; a interpretação das rubricas, feita pelo ator em voz alta; ou o uso da música como comentário crítico sobre o contexto da diegese. Em geral, tratava-se de técnicas narrativas que conduziam o ator para uma abordagem apresentacional. Bonfitto resgata os processo de construção da personagem, dentro dessa proposição estética:

Brecht o concebeu em três fases: a primeira, na qual o ator busca registrar as primeiras impressões, dúvidas e o reconhecimento das contradições da personagem; a segunda, que diz respeito ao mergulho do ator no processo de identificação com a personagem; e a terceira que é quando o ator busca ver-se de fora, do ponto de vista da sociedade, intervindo dessa forma sobre a construção feita na fase anterior. (BONFITTO, 2006, p. 65).

De acordo com essa sistematização, compreende-se que o ator brechtiano também pode se valer, em certa medida, do procedimento de aproximar-se da personagem. No entanto, o recurso aparece aqui em fase preliminar, antecedendo um movimento de recuo estratégico, para afastar-se novamente e ampliar o ponto de vista no julgamento da personagem e de seu contexto social (finalidade máxima desse teatro). Ao contrário de Stanislavski, Brecht compreendia a relação com a personagem como apenas uma etapa do processo e recusava a ideia de "viver o papel" através das emoções, o que impossibilitaria uma observação analítica dos fatos. No entanto, buscava um acordo entre emoção e razão: "Nada impede o ator de incutir na personagem os sentimentos que ela deve experimentar; o ator não é frio, ele também manifesta sentimentos, mas não necessariamente os mesmos das personagens" (BRECHT, 1945, p. 186).

3. 2. 2 Releituras no cinema

O pêndulo que oscila entre ser e parecer; sentir e fingir; entre viver o papel ou demonstrá-lo definiu o jogo dos atores em diversos contextos e encontrou suas correspondências no cinema. A associação de Stanislavski à retórica

representacional e de Brecht à apresentacional influenciou cineastas e atores do período clássico e, também, as rupturas propostas pelos modernos que questionaram a ideia de uma atuação “natural”, uma vez que ela é sempre fruto da construção. No entanto, há uma série de pontos de contato entre as proposições dos dois principais nomes da teoria teatral, que nem sempre são levadas em conta pelos estudos do cinema dedicados ao trabalho do ator.

Naremore recupera os reflexos dessa disputa na tela, retomando a influência de autores como Delsarte, Shaftesbury e Aubert no primeiro cinema e a pantomima como forma de jogo predominante naquele período (inscrito dentro da retórica apresentacional). Entretanto, a busca por uma construção psicológica das personagens, no começo do século XX, levou à hegemonia da retórica representacional e a pantomima logo perdeu espaço para a um tipo de atuação no qual o sentir prevalece sobre o mostrar. Assim, foram abandonados elementos como o gestual codificado, o plano aberto com a câmera posicionada na altura do olho humano (similar a visão do palco italiano) e valorizaram-se os planos médios e detalhes. A aproximação da câmera alterou o modo como se comportam os atores, promovendo uma economia de gestos e chegando, em muitos casos, a se prescindir deles para expressar determinado sentimento. Com o tempo, a retórica representacional tornou-se a regra enquanto as estratégias de distanciamento, próprias da retórica apresentacional, ocuparam um lugar de exceção no cinema.

Stanislavski se tornou um guia na busca pelo naturalismo, encampada pelos diretores de Hollywood, principalmente a partir dos anos 1950 com a criação do *Actors Studio* (sob a batuta de Elia Kazan, Robert Lewis, Cheryl Crawford e, posteriormente, Lee Strasberg). Ali surgia o Método, adaptação do sistema Stanislavski para o contexto estadunidense que, mais tarde, seria revisado por dissidentes como Stella Adler. Mas é preciso lembrar que o Método ainda se mantinha ligado aos escritos da primeira fase do diretor russo, onde reinavam os elementos do estado interior do ator, na Linha das Forças Motivas. Assim, os aspectos da “memória afetiva” e as motivações psicológicas das personagens foram eleitas como as principais ferramentas de trabalho.

3. 2. 3 A segunda fase do sistema Stanislavski

Foi a partir da experiência com o Estúdio de Ópera, em 1918, que Stanislavski começou a rever suas formulações para chegar ao que chamou de Método das Ações Físicas. Em contato com cantores-atores, o russo percebeu a importância de elementos como o ritmo e a ação do corpo em cena (compreendida aqui em sua forma material, não mais psicologizada, como era o caso das “ações internas”, postuladas na fase anterior): “compreendi que através da música e do canto eu poderia achar a saída para o impasse a que minhas buscas me haviam levado”. (STANISLAVSKI, 1989, p. 518). Stanislavski se referia à problemática de depender apenas do repertório emotivo do ator para a construção da personagem. O trabalho físico aparecia como solução. Nessa segunda fase, o diretor passa a compreender o jogo determinado tanto por movimentos interiores como por proposições formais, exteriores. Stanislavski cita a cena em que Lady Macbeth (como descrito por Shakespeare) demonstra sua culpa por planejar a morte do rei com o ato de lavar as mãos. A atriz que interpreta a personagem não deveria preocupar-se em acionar a emoção de uma assassina, mas sim concentrar-se em desempenhar a ação de lavar as mãos, com variações rítmicas e de intensidade.

O conceito de ações físicas envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras. A ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos. (*idem*, p. 3).

No Método das Ações Físicas, o foco deixa de estar nos processos mentais (como propunha o sistema anterior, das Forças Motivas, apoiado na visualização das circunstâncias da ficção para internalizar as emoções da personagem) e recai sobre a criação de uma partitura física, a ser repetida durante o processo de ensaio: “Quando a linha das ações físicas é bem ancorada nas circunstâncias dadas (...), não é tão grave se os sentimentos não estão presentes; retornem às ações físicas e elas restituirão os sentimentos perdidos.” (TOPORKOV, 1991, p. 112). O percurso da construção da personagem, que antes partia do interior para o exterior, passa a fazer também o caminho contrário, podendo ser acessado a partir da forma exteriorizada da ação, para atingir a camada interna. A fim de dominar esse novo modo de conceber o papel, Stanislavski precisou desenvolver um treinamento

específico para seus atores, utilizando exercícios com objetos imaginários ou abordando o texto apenas em um segundo momento da criação.

O ator deveria mostrar o esquema de ações físicas sobre a qual se baseava uma cena do texto, utilizando a menor quantidade de palavras possível, podendo usar suas próprias palavras. O texto escrito pelo autor deveria ser dito somente numa segunda etapa, quando as situações já tivessem sido suficientemente compreendidas em sua complexidade. (BONFITTO. 2006, p. 32).

Para a criação do papel, Stanislavski passou a estimular os atores a “contar” a trama da peça através de narrações formuladas também a partir de perguntas do diretor. Esse procedimento se assemelha ao pensamento de Brecht de que o ator deve dizer o texto como se fosse uma citação, fazendo menção à entidade que disse aquilo anteriormente (a personagem). Sem deixar de apresentar as matizes de sua expressão, seu aspecto humano.

O ator terá que ler o seu papel assumindo uma atitude de surpresa e, simultaneamente, de contestação. Deve (...) aprender, na sua singularidade, não só a motivação dos acontecimentos sobre que versa a sua leitura, mas também o comportamento da personagem que corresponde ao seu papel e do qual vai tomando conhecimento. (...) Antes de decorar as palavras, terá de decorar qual a razão da sua surpresa e em que momento contestou. Deverá incluir na configuração do seu papel todos esses dados. (BRECHT. 2005, p. 105-106).

A estratégia de dizer o texto como se estivesse citando aparece em alguns dos filmes de Coutinho. Em *Jogo de Cena*, por exemplo, ao concluir o relato que pertence a uma personagem documental, a atriz Débora Almeida rompe com a quarta parede, voltando seu olhar para a câmera, e sentencia: “E foi isso que ela disse”. Nesse caso, trata-se de um recurso brechtiano, uma vez que a narração em terceira pessoa não aparece apenas no processo de ensaio, como propunha Stanislavski. O endereçamento para o público passa a fazer parte do resultado final do documentário.

O trabalho com as circunstâncias da diegese também encontra ressonâncias nos escritos de Stanislavski e Brecht. O diretor alemão dizia que o papel deveria ser apresentado de maneira que o espectador pudesse se questionar: “se eu tivesse vivido em tais circunstâncias, também teria agido assim?” (*idem*, p. 143). É possível estabelecer um paralelo com a proposta stanislavskiana de “colocar-se em situação”, desde que se compreenda que não se trata de procurar ser a personagem, mas de refletir o que faria “se” estivesse na situação da personagem.

Mesmo com conexões possíveis entre as teorizações de Stanislavski e Brecht, muito do que se pesquisou sobre o trabalho do ator segue separando as modalidades de jogo cênico como herdeiras exclusivas de uma linhagem ou da outra. Talvez em função de certas deturpações dos leitores de Stanislavski, sobretudo em sua aplicação no cinema. À exceção de Stella Adler (que chegou a estudar com o diretor russo para romper com Lee Strasberg e apoiar-se no Método das Ações Físicas), prevaleceu uma visão calcada apenas na primeira fase, a Linha das Forças Motivas, apostando no repertório das emoções e em uma pesquisa introspectiva. Por isso que, frequentemente, o nome de Stanislavski (e a retórica representacional) aparece associado a um processo de construção que parte do universo interior do ator.

Apesar de ter provocado ruídos na compreensão de suas postulações, o deslocamento das teorias de Stanislavski e Brecht para as pesquisas em cinema se mostraram como um alicerce sólido para as análises desenvolvidas no campo dos Estudos Atoriais. De fato, as duas correntes de pensamento (nem sempre opostas, como pudemos ver) foram determinantes no preparo do terreno para seus sucessores: no que diz respeito à construção da personagem; ao grau de engajamento físico e psicológico do ator com a circunstância diegética; à relação com o espectador e aos modos possíveis de endereçamento. O que se pretende aqui é investir em um segundo deslocamento, trazendo essas teorias também para a análise da atuação dentro do domínio do documentário nas obras da “trilogia do palco”, que tanto flertam com o universo teatral.

3. 3 Atuação representacional e atuação apresentacional na “trilogia do palco”

Stanislavski propunha que as ações físicas possuem um ritmo próprio. Outro elemento fundamental na construção da linha de ações é o impulso (conceito posteriormente aprofundado por Grotowski), que poderia ser definido como “uma manifestação que ocorre no ator, e que pode gerar uma ação interna e/ou externa. Além disso, a execução das ações pode produzir impulsos geradores de outras ações” (BONFITTO, 2006 p. 34). Stanislavski apostava no despertar desses “impulsos interiores”, através da ação, para, em seguida, fixá-los por meio da repetição. Os impulsos podem também surgir de “movimentos involuntários”,

emergentes no processo de repetição. Nesse caso, esses “movimentos involuntários” se transformariam em ações resultantes da atividade do subconsciente. Segundo o diretor, são nesses momentos que se nota a apropriação do ator sobre a personagem. Existem diversos tipos de impulsos, alguns deles podem se tornar conscientes e outros (“provavelmente os mais importantes”) nunca se tornarão. Por essa análise, compreende-se que o trabalho com as ações não alcança seu resultado de imediato. Ele depende da repetição. Ainda que a prática de repetir seja incapaz de limitar o frescor da criação, visto que a cada vez que se repete a “linha das ações físicas” não se restringe apenas a reproduzir cada ação, pode-se encontrar pequenas lacunas de modificação em seu interior. São nessas lacunas que moram os “movimentos involuntários” e os “impulsos inconscientes”.

Na “trilogia do palco”, os atores não profissionais quase não tem a oportunidade de repetir. Os encontros com o diretor são filmados em continuidade, deixando o depoimento correr sem refazer nenhuma ação. No entanto, é sabido que cada personagem passou por uma entrevista prévia com a equipe de pesquisa dos filmes, sem a presença de Coutinho, onde pôde contar sua história pela primeira vez. Assim, o encontro com o cineasta já é, em si, uma espécie de repetição. Mas não completamente, visto que a mudança na persona que se coloca atrás da câmera (o sujeito filmante não é mais um pesquisador, mas o próprio Coutinho) altera as nuances da representação. Por outro lado, os “impulsos inconscientes” são garantidos pelo fato de que aqueles corpos não são habituados a uma técnica de interpretação e que, mesmo se sabendo filmados, mesmo negociando suas representações com a câmera, mantêm-se em uma chave de atuação inconsciente¹⁷.

Stanislavski viu-se na necessidade de desenvolver um sistema de interpretação, pois enxergava, na repetição de uma prática, a possibilidade de desenvolver uma técnica capaz de evitar que o ator se tornasse refém de seu inconsciente. O diretor escreveu, sobre atuar intuitivamente: “é muito bom quando a sua intuição o leva pela estrada certa e muito mau quando ela se engana.” (STANISLAVSKI, 2011 a, p. 42). Pode-se dizer que a principal diferença entre o trabalho do ator profissional e daquele não profissional está no domínio dessa técnica. Enquanto o primeiro se dedica a um treinamento físico e mental que o

¹⁷ O termo “Atuação Inconsciente” será abordado com maior profundidade na parte 3. 6 desta seção.

permita manejar suas emoções; recorrer às suas memórias, quando lhe for solicitado; ou desenhar ações que gerem significados para a narrativa, o amador pode contar apenas com a vivência de uma determinada situação e sua capacidade humana de relatar aquilo que se passou (muitas vezes sem conseguir controlar o quanto se afeta com uma emoção experimentada no passado). Sem o domínio do ofício, lhe escapam ferramentas como a modulação vocal, a preparação física, o controle da tonicidade muscular e postura corporal, além de uma arquitetura consciente da linha de ações.

Brecht também aborda a característica humana de representar. Suas formulações podem nos auxiliar na tentativa de estabelecer comparações entre as posturas do ator profissional e não profissional. Para o dramaturgo, aqueles que se dedicam ao ofício da interpretação deveriam se valer da capacidade de desenvolver empatia com a personagem, mas com uma ressalva:

... apenas na medida em que qualquer pessoa sem dotes nem pretensões teatrais o utilizaria para representar outra pessoa, ou seja, para mostrar o seu comportamento. Todos os dias, em inúmeras ocasiões, se veem pessoas mostrando o comportamento de outras (as testemunhas de um acidente demonstram aos que vão chegando o comportamento do acidentado). (...) É por empatia para com as suas personagens que se apropriam das particularidades destas (BRECHT, 2005, p. 104-105).

Essa proposição se liga a ideia de Goffman (2001) sobre a representação cotidiana, atentando para o fato de que estamos habituados a representar em nossas relações sociais. Com a diferença que o ator profissional lança mão de uma técnica para fazê-lo de modo consciente, com maior controle dos mecanismos de construção e da finalidade de seu jogo. Brecht recorre à habilidade humana de aproximar-se do outro para representá-lo, afirmando que é desse ponto que parte o profissional para, em seguida, aprofundar essa habilidade através de um conjunto de práticas. Uma vez experimentada a empatia, em um primeiro momento, o ator profissional brechtiano deveria apostar no distanciamento e apartar-se da personagem, incluindo no jogo seu olhar crítico para ela.

3. 3. 1 Em contato com o outro, a personagem

Em *Jogo de Cena*, é através da empatia que Andréa Beltrão aborda a personagem que coube a ela representar. Empatia compreendida aqui no sentido

proposto por Brecht: sentimento de aproximação que leva um sujeito a colocar-se no lugar de outro, podendo se tornar representante deste, ou “mostrar seu comportamento” (BRECHT, 2005). Ao dividir com a câmera, usando as palavras da jovem Gisele, como vivia um casamento sem amor e as alegrias de uma gravidez, a atriz adotou, a princípio, um procedimento que poderia ser considerado stanislavskiano: tentando “colocar-se em situação” e provocar uma aproximação com aquela circunstância diversa da sua. No entanto, a atriz admite perder o controle das emoções, caindo no choro ao interpretar a passagem em que a personagem conta sobre a perda de um filho. Como solução, Andréa decide romper o fluxo de sua representação e se distanciar, comentando que não tinha preparado o choro porque achava que não deveria tornar a cena tão emotiva, para imitar o modo como Gisele conta sua história “estoicamente, olímpicamente”, nas palavras da atriz. Ela ainda completa dizendo que não consegue se identificar com o papel por ser ateia, enquanto a personagem teria trabalhado melhor o luto por acreditar na vida após a morte. Ou seja, ao frear as lágrimas e o envolvimento emocional que estava construindo com a personagem para distanciar-se e criticá-la de um ponto de vista externo, Andrea Beltrão passa a trabalhar dentro de um regime que se assemelha ao proposto por Brecht, incluindo na composição do papel os pontos em que atriz e personagem divergem. É importante ressaltar que as nuances brechtianas e stanislavskianas na atuação de Beltrão não podem ser encaradas de maneira rígida, impondo um contraste demarcado entre ambas as linhas teóricas. O interessante é analisar como a atriz passa, de modo fluído, de um registro a outro e como a percepção dessa oscilação depende também da escolha da montagem de somar o jogo de Beltrão, no papel de Gisele, ao depoimento da persona Andrea Beltrão, comentando as estratégias de abordagem e as frustrações com sua atuação.

Marília Pêra também oscila entre os regimes apresentacional e representacional em sua interpretação da personagem Sarita. A atriz aposta em um jogo comedido, com controle da voz, fazendo longas pausas em seu relato. Suas cenas são montadas em paralelo com a participação de Sarita, que se emociona diversas vezes, chora frequentemente, solta gargalhadas espalhafatosas, move os braços pelo espaço, bate as palmas das mãos sobre as coxas fazendo o microfone estourar em ruídos. A distinção entre as duas formas de representação é acentuada pela fotografia que escolhe filmar Marília Pêra, quase sempre em plano médio, enquanto Sarita é mostrada de perto, em primeiros planos que revelam suas

lágrimas e as nuances de suas emoções.

Ao final da sequência, um plano revela Coutinho de costas, sentado em frente a Marília Pêra. Ele ressalta o caráter contido de seu trabalho, mas a questiona sobre determinada passagem em que seu jogo teria se adensado, transparecendo uma emoção acentuada. Marília explica: “Teve um momento que eu falei da filha dela, aí veio a imagem da minha filha e eu dei uma marejada, como estou dando agora, porque vem a tua filha, né? A tua continuidade... Na memória emotiva vem a carinha da filhinha.” Marília segue dizendo que tentou conter a emoção para se manter fiel ao comportamento cotidiano segundo o qual a maioria das pessoas tentaria esconder a emoção, ao invés de exibi-la: “Quando o choro é verdadeiro a pessoa sempre tenta esconder. (...) quando estão em frente a uma câmera ou na análise... Quando o sentimento é doloroso, ela tenta esconder a lágrima. E o ator, principalmente o ator hoje, tenta mostrar a lágrima”. É apenas nesse momento em que o que está em jogo é a persona da atriz famosa, que a câmera nos oferece seu primeiro plano. Marília Pêra aproveita a ocasião para tecer uma crítica à nova geração de atores da televisão, para quem as lágrimas são sempre “muito bem vindas”, ainda que alcançadas através de artifícios como o uso do cristal japonês. Ela demonstra como se valeria do truque, caso não conseguisse chorar naturalmente. Espalha um pouco do produto sobre as pálpebras e anuncia que lhe virão as lágrimas. O plano é interrompido pelo corte, negando ao espectador o resultado artificial do choro.

Durante sua participação, Marília Pêra parte de uma abordagem que flerta com a atuação brechtiana, afastando-se da característica emotiva da personagem para citar suas palavras de um ponto de vista distanciado (distanciamento esse reforçado pela decupagem). Ao lembrar-se de sua própria filha, a atriz acessa sua “memória afetiva” e volta a aproximar-se do papel. Em seguida, prefere evitar o acesso às suas emoções distanciando-se novamente do relato que desempenha. Ao comentar sua atuação, Marília reflete sobre as diferentes ferramentas que o ator tem a sua disposição, podendo inclusive optar por apresentar o choro em sua manifestação exterior (a lágrima), sem necessariamente precisar representar o estado emocional e físico que o levaram àquele desfecho. Em *Acting in the Cinema*, Naremore (1988) comenta a busca por um ultra naturalismo no desenvolvimento do jogo realista. Nessa chave, o ator deveria complexificar a criação do gesto ao buscar um jogo no qual se esconde o que sente ao invés de revelar (não se imita apenas a

emoção da personagem, mas também o seu desejo por camuflá-la). Nesse caso, intensifica-se um tipo de atuação que opta por represar os sentimentos da personagem ao mesmo tempo em que os indicadores desse sentimento surgem em “sintomas biológicos”, como uma veia que pulsa no pescoço ou uma respiração acelerada, respostas produzidas a partir de um impulso do sistema nervoso, uma reação natural do corpo.

Em *Jogo de Cena*, podemos diagnosticar outro tipo de engajamento, de relação com a personagem, experimentado por Mary Sheila. Apesar da experiência com teatro e algumas pontas na TV, a atriz (que começou sua carreira no grupo amador Nós do Morro, na comunidade carioca do Vidigal) não é reconhecida, de imediato, como profissional. Ela abre o documentário sem declarar que a história que conta pertence a outra pessoa. Seu rosto não é reconhecido pelo público e sua atuação representacional dá vida ao relato da jovem negra que procurou, no teatro, dar vazão ao sonho de ser paqueta da Xuxa. Lá pela metade do filme, nos deparamos com outra jovem, que se apresenta como Jeckie Brown. Ela conta sobre as dificuldades que enfrentou com um pai ausente e a falta de dinheiro. Mas é através da música que finaliza sua representação, cantando um *rap* de sua autoria. Na letra, a chave para montar o quebra-cabeça que Coutinho arma ao espalhar uma mesma história entre corpos diferentes: os versos falam de quando a menina queria ser paqueta, mesmo sem ter “pele clara, olho azul ou cabelo bom” e que hoje encontrou sua arte no Nós do Morro. Imediatamente, o espectador pode recuperar a fisionomia de Mary Sheila, no início do filme, detectando a duplicidade do relato. Qual das duas interpreta um papel? Qual representa a si mesma? Entrevistas, extras de DVD e outros textos parafilmicos revelam que ambas são, de fato, atrizes do mesmo grupo de teatro. Ou seja, na representação da vida de uma colega de origem semelhante à sua, atriz e personagem experimentam um grau de proximidade e empatia que extrapolam as tentativas, propostas por Stanislavski, de investigar o universo retratado para nele mergulhar através da pesquisa e do “colocar-se em situação”.

A investigação no universo ficcional, buscando aproximar-se da personagem (defendida por Stanislavski), está presente no trabalho do Galpão, em *Moscou*. As postulações do diretor russo e a retórica representacional são os terrenos pelos quais Enrique Díaz conduz o elenco, a partir do convite de Coutinho. A companhia se vale de recursos como compartilhar histórias pessoais, povoar o cenário e

figurinos com fotos da infância dos atores, utilizar um repertório de músicas que dizem mais respeito às referências culturais do grupo do que ao contexto das personagens russas. Tudo isso para que acessem suas “memórias afetivas” e, através delas, encontrarem os pontos de contato com as personagens. A memória aparece aqui não só como técnica de atuação, mas também como objeto do documentarista Eduardo Coutinho que mescla, na tessitura do filme, o material íntimo e cotidiano dos atores com a construção cênica que estão elaborando. Em determinado momento, o ator Júlio Maciel diz estar angustiado porque sua mulher está prestes a dar à luz e ele não consegue acompanhá-la nas consultas médicas por conta dos horários de ensaio. Mais adiante, Júlio improvisa uma cena em que Verchinin está bêbado, conversando com um retrato do pai morto. O personagem conta que vai se tornar pai e Júlio utiliza, na cena, o que parece ser o ultrassom do seu filho. Recursos como o uso de materiais pessoais; adiar o contato com as falas da peça, improvisando com suas próprias palavras; e o estudo das ações (como o gesto de erguer um brinde ao retrato do pai morto) revelam um processo em total sintonia com o sistema Stanislavski.

3. 3. 2 A retórica do ator não profissional

São nas participações dos atores não profissionais, na “trilogia do palco”, que mais se encontram traços de um tipo de jogo que pode ser associado ao modelo brechtiano. É através do ato de contar-se para a câmera que pessoas se transformam em personagens, circunscritas dentro de uma linha narrativa. A escolha por compartilhar sua história passa pelo ato de trazer à tona uma emoção interior, dando a ela uma formulação concreta, materializada no filme. As roupas escolhidas pela personagem no dia da filmagem; a maquiagem (maquiadores e cabelereiros assinam os créditos finais); a maneira como compõem o relato; a entonação; a escolha de cada palavra, do que omitir e do que revelar, são elementos que acabam gerando formas estéticas na exteriorização das emoções. Sobre essa passagem do mundo interno para a expressão exterior, através da forma, Brecht escreveu:

Todos os elementos de natureza emocional tem de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos. O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam

no seu íntimo. A emoção deve manifestar-se no exterior. (BRECHT, 2005, p. 108).

É evidente que a escolha desses gestos e ações nem sempre é consciente, nas personagens de Coutinho. Mas fato é que elas acabam constituindo os filmes e atraem a atenção do espectador para o banal, alçando ao patamar do extraordinário aquelas histórias cotidianas que poderiam muito bem pertencer a um vizinho ou um conhecido qualquer. Stanislavski descreve o efeito que o palco e sua geografia exercem no processo de despertar o interesse para o banal (no caso do cinema, a câmera acentuaria esse efeito):

Na vida comum não nos teríamos interessado particularmente pela sua maneira de sentar-se ou de ficar sentado. Mas, por um motivo qualquer, quando ele está no palco a gente o observa atentamente e talvez sinta até mesmo prazer em vê-lo apenas sentar-se. (...) O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. (STANISLAVSKI, 2011a, p. 65).

O que se nota é a delimitação do ator não profissional, nos documentários de Coutinho, em algum lugar inscrito entre as retóricas representacional e apresentacional. Por um lado, o ator não profissional está apto a mobilizar um processo de construção interior, partindo de suas emoções, já que tem acesso privilegiado às questões da personagem - uma vez que efetivamente “é” a personagem, não precisaria deslocar-se para pensar “o que faria ‘se’ fosse a personagem”. Ele é capaz de conquistar a identificação do espectador através da representação de seus próprios sentimentos. Por outro lado, é através da chave da narração, distanciando-se no tempo e no espaço das circunstâncias contadas, que ele apresenta sua persona. Na “trilogia do palco”, muitas vezes os entrevistados contam suas histórias como forma de reelaborá-las, distanciando-se delas, exercitando um olhar crítico de quem avalia o que passou, em um momento posterior. É o que acontece com Sarita, em *Jogo de Cena*, que acredita ter aceitado participar das filmagens também como uma estratégia de reatar a relação rompida com a filha. Ou mesmo com diversos personagens de *As Canções*, que encontram na música uma forma de exorcizar um amor ou a saudade provocada pela perda da pessoa querida. O ato de cantar para a câmera potencializa o processo de reelaboração. O feirante Ózio conta que compôs uma canção para aquietar a lembrança da esposa morta. E é cantando seu luto que ele se despede também da equipe do filme: “vai-se embora, meu bem, vai-se embora, oh mulher”; enquanto

acena para a câmera. As personagens coutinianas podem até se emocionar (e nos emocionar) ao rememorar o acontecido, mas é a partir de uma posição distanciada que abordam seus relatos.

3. 4 Ação, gesto e *gestus*

Em seus diários de ensaios, Stanislavski repete diversas vezes a importância do trabalho com as ações para a criação do ator, sobretudo na segunda fase de sua carreira, que leva justamente o nome Método das Ações Físicas: “Em cena, vocês têm sempre de pôr alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue. (...) Em cena, é preciso agir, quer exterior, quer interiormente”. (STANISLAVSKI, 2011a, p. 66 - 67). O diretor explica que a circunscrição de um *objetivo* claro é o que diferencia uma simples atividade de uma *ação* desempenhada em cena: varrer a casa, por exemplo, se enquadraria em atividade. Agora, se o ator aguarda a chegada da pessoa amada enquanto varre o proscênio, a atividade se transformaria em *ação*. A espera ansiosa, o *objetivo* de preparar-se para o encontro, escolhendo as melhores palavras para uma declaração romântica, alterariam a qualidade com que o ator se movimenta em cena, definindo a personagem com maior clareza a partir de uma ação cotidiana como varrer. O *objetivo* seria escolhido pelo próprio ator e, na maior parte das vezes, estaria ligado às forças de conflito da cena: “o que minha personagem quer do outro?”.

Brecht, por sua vez, apostava em decantar a ação em *gestos* que sejam capazes de condensar em si os conflitos entre os sujeitos da cena:

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social. (...) O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações, e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais. (BRECHT, 2005, p. 61 – 62).

O *gesto* é compreendido como postura física, um recorte realizado pelo corpo no espaço, capaz de transmitir, de tornar visível, uma ideia ou um sentimento. O teatro brechtiano estaria, assim, intimamente ligado ao *gesto*, sua potência estética e sua movimentação coreográfica que favorecem o distanciamento.

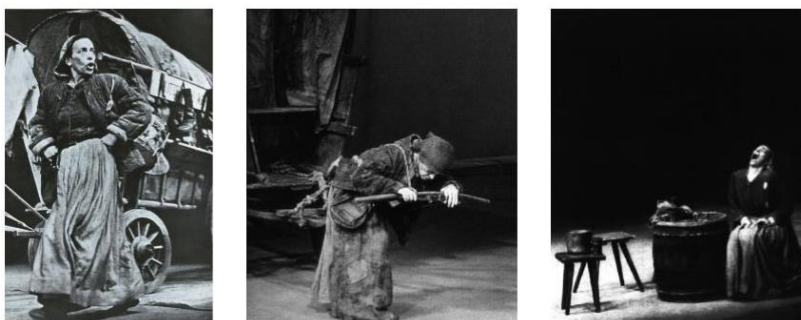
Brecht buscava maneiras de negar a representação do mundo para criar

estruturas de reação, a fim de provocar mudanças neste mundo. O diretor tratou de distinguir as noções de *gesto* e *gestus* (ou gesto social), caracterizado por nuances que alterariam as expressões corporais ou a entonação das palavras, com variações de ritmo e quebras no movimento. Trata-se de um tipo de expressão estilizada, codificada, que deixa claro ao público que o ator está sugerindo seu olhar sobre a personagem e não a representando.

Nem todos os gestos são gestos sociais. A atitude de defesa perante uma mosca não é, em si própria um gesto social; a atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se por meio dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem que travar com cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa, só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é sem dúvida um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens. (BRECHT, 2005, p. 107).

Gestus estaria, portanto, associado a um contexto social, carregando significados metafóricos que extrapolam os da *ação* stanislavskiana. Foi essa a estratégia utilizada por Helene Weigel ao criar mais de 100 *gestus* para compor a protagonista de *Mãe Coragem* (BRECHT, 1941). Tratava-se de uma partitura de posturas corporais, inspiradas em fotografias de guerra publicadas nos jornais da época, que simbolizava a relação da mãe com as demais personagens.

Figuras 3 - 5: Partitura de *gestus* desenvolvida pela atriz Helene Weigel.



Fonte: Registro de cenas da atriz Helene Weigel, em *Mãe Coragem* (Bertolt Brecht, 1941). Meio digital.

Em *Moscou*, Teuda Bara faz o papel de Anfissa, empregada da família Prozorov. Ela está limpando as paredes enquanto Andrei, o primogênito, desabafa sua angústia em meio à monotonia da vida no interior. Em cenas anteriores, vemos os atores escrevendo com giz nas paredes do teatro. Mas Teuda é a única a esfregar com um pano, torcer, apagar os rabiscos e a sujeira deixada no cenário, em gestos que simbolizam o trabalho doméstico. O contraste entre o discurso de Andrei

- que reclama que ali não há nada para fazer - e o esforço braçal de Anfissa reforçam a diferença de classe dos personagens. O contexto eleva as ações de Teuda ao patamar de *gestus* brechtiano. Anfissa é velha, surda e já não ouve bem os lamentos do patrão. Os dois não conseguem se comunicar. Anfissa se concentra em seus afazeres e, para Brecht, os gestos do trabalho são sociais, são *gestus*. O tema retorna em outro momento, quando uma das personagens faz um discurso sobre a sociedade burguesa que nunca precisou se dedicar ao trabalho: o ator Chico Pelúcio está sentado, no camarim, esparramado na postura de quem não tem pressa de fazer nada. Ergue o dedo em riste, em um *gestus* que contrasta com sua visível imobilidade, e anuncia: “Vou trabalhar! E digo mais...”. Um corte encerra o plano nos deixando com a imagem do personagem inerte.

Ao escrever sobre a figura do narrador, Benjamin associa o gesto de narrar à transmissão das histórias de um povo, passadas do mestre sedentário aos seus aprendizes, que trabalhavam juntos em uma mesma oficina.

A alma, o olho e a mão estão inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração, está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito). (BENJAMIN, 1994, p. 220).

Benjamin relaciona a morte da narração à consolidação da burguesia e ao surgimento da imprensa, no início do período moderno. Nesse sentido, o ato de narrar - através dos gestos apreendidos e repetidos no trabalho (como faz a Anfissa de Teuda Bara, representante da classe trabalhadora) - deu lugar ao romance, que já não transmite a experiência de um povo, mas a vivência de um indivíduo isolado (Andrei e seu desejo privado de voltar para Moscou).

Em *Notas sobre o gesto*, Agamben afirma que, no fim do século XIX, a burguesia teria perdido definitivamente seus gestos. Nesse sentido, o cinema surge como uma tentativa de “reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda. (...) O elemento do cinema é o gesto e não a imagem” (AGAMBEN, 2008, p. 11). Para o autor, o *gesto* comunica, antes de tudo, a própria possibilidade de comunicar-se. A obsessão do cinema com o *gesto* estaria ligada, de alguma forma, a busca por restituir a capacidade humana de expressar um movimento que vai do mundo interior para o exterior, ligado ao coletivo. Essa busca também está em

Brecht, que estimulava o ator a, através dos gestos, encontrar uma expressão exterior evidente para as emoções.

Figura 6: Teuda Bara em *gestus* que compõe o papel da empregada da família.



Fonte: Frames do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

A “trilogia do palco” está repleta de *ações* que transportam significados do mundo interno dos atores para a expressão exterior e também de *gestos* e *gestus* que carregam uma capacidade narrativa – no sentido benjaminiano de gestos usados para narrar as histórias de um povo: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se.” (BENJAMIN, 1994, p. 201). São as *ações*, *gestos* e *gestus* os responsáveis por fazer emergir a teatralidade nos documentários de Coutinho.

Fernanda Vianna (no papel de Macha, em *Moscou*) desempenha algumas vezes a *ação* de colocar os óculos escuros, ainda que as cenas se passem nos ambientes fechados e mal iluminados da fria Rússia. A *ação* denota *objetivos* diferentes, conforme o momento atravessado pela personagem: Macha usa os óculos para posar na foto de família, demonstrando seu desdém pelos “civis” a quem chama de “gente grossa, rude e sem educação”. Na sequência, o objeto serve para encobrir suas lágrimas, enquanto chora consolada por Anfissa. Macha esfrega os olhos, abaixa a cabeça, esconde o rosto e, por fim, se defende com a *ação* de colocar seus óculos escuros. Em *Jogo de Cena*, Marília Pêra também comenta a *ação* de esconder o choro (que a atriz atribui ao “sentimento verdadeiro”), mas também indica, com o *gesto* de apontar para as pálpebras, como fazem os atores para mostrar as lágrimas.

Figuras 7 e 8: Macha usa os óculos escuros para disfarçar suas lágrimas.



Fonte: Frames do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

Figuras 9 e 10: Marília Pêra mimetiza a ação de esconder o choro e indica, com um gesto, como os atores revelam suas lágrimas.



Fonte: Frames do filme *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Meio digital.

Em seus registros, Brecht falava que o *gestus* não precisa derivar, necessariamente, de uma postura corporal. O uso da música como comentário crítico também pode ser considerado *gestus*, uma vez que auxilia na expressão estilizada de um determinado contexto social. No artigo *Gesto e gestus*, Carlos Alberto Silva retoma esse pensamento, abordando o caminho entre a fala e o canto:

(...) a gesticulação está para o *gestus* na corporeidade como a voz falada está para a voz cantada. Gesticulação e fala são recursos expressivos envoltos por um invólucro instável e descartável. Já o *gestus* corporal, à maneira da canção, seria o expediente estabilizado no performer. (SILVA, 2013, p. 32).

O dispositivo de *As Canções* se baseia justamente nessa passagem da fala para o canto, que amplia o grau de teatralidade na representação das personagens. Ao utilizar uma música para contar sua história, os entrevistados abandonam um repertório de gestos cotidianos para recorrer aos *gestus* próprios de quem expande sua capacidade expressiva a partir do cantar: erguem os braços em movimentos amplos, arqueiam as sobrancelhas, espremem os olhos para atingir uma nota aguda ou fecham as pálpebras, como se para emocionar-se ainda mais com a canção.

Na “trilogia do palco”, as *ações*, *gestos* e *gestus* não são apenas elementos que denotam as nuances do trabalho do ator na construção da personagem. Trata-se de operadores estéticos que alimentam o jogo cênico e ampliam o caráter de representação na participação de cada personagem dos três filmes. Através de uma

composição consciente de gestos e ações, no caso dos profissionais, ou da abordagem intuitiva de um repertório de posturas corporais visitado pelos amadores, cada sujeito filmado poderá delinear sua atuação diante da câmera, filiando-se a um ou a vários modos de jogo, que analisaremos com maior atenção a seguir.

3. 5 Modos de atuação: a sistematização de Naremore na “trilogia do palco”

No livro *Acting in the Cinema*, James Naremore (1988) introduz a questão do jogo atoral analisando o filme *Corrida de automóveis para meninos* (Henry Lehrman, 1914), quando Charlie Chaplin inaugura seu Carlitos em um quadro cômico no qual o personagem atrapalha uma equipe de filmagem que tenta registrar um evento de rua. Naremore estabelece uma diferenciação entre a atuação assumida (o trabalho de Chaplin, ator profissional) a qual se refere como “jogo teatral”, e o “jogo aleatório”, o comportamento dos transeuntes que testemunhavam a corrida e acabaram participando do filme. Essa segunda modalidade, se relaciona com a ideia de Goffman de que todos, em qualquer situação social, representam um papel. Naremore recupera outro conceito do sociólogo, presente no livro de 1974, *Frame Analysis*. Trata-se da noção de “moldura”, que diferencia as respostas a cada interação social. Uma espécie de ritual de sinalização aos participantes da interação para que diagnostiquem o jogo de caráter teatral (*teatrical frame*) e aquele cotidiano, típico das relações intersubjetivas. Naremore estabelece alguns níveis de atuação no filme de Chaplin e declara que a comicidade se dá através do reconhecimento, por parte do espectador, das nuances entre essas formas de se colocar em cena, percebidas de maneiras distintas. Ele sugere que “as pessoas, em um filme, podem ser vistas em três diferentes sentidos: como atores interpretando personagens, teatralmente, como figuras públicas fazendo versões teatrais de si mesmos e como evidências documentais.” (NAREMORE, 1988. p. 15). Assim, a ideia de jogo estaria contemplada por essas três modalidades.

Algo semelhante acontece em *Jogo de Cena*: ao explicitar - através do corte que nos leva ao primeiro plano de Andréa Beltrão - o operador estético do filme, Coutinho instiga o espectador a decifrar as matizes de representações contidas naqueles rostos femininos. De certa forma, *Moscou* também recupera a sobreposição de camadas em seus jogos de atuação: mesmo se valendo apenas de

atores profissionais, a narrativa se estrutura mesclando um repertório subjetivo de memórias dos atores do Galpão com os momentos em que eles se dedicam a representar (fazer presente no palco e, conseqüentemente, na tela) as personagens da ficção. Na economia do filme, a exposição das personas dos atores mineiros é tão importante quanto a fabricação de um universo ficcional que se dá ensaio após ensaio. Já em *As Canções*, o foco retorna sobre os não profissionais, mas a presença acentuada dos signos da representação (o estúdio simulando um teatro; os entrevistados aparecem sempre maquiados e bem iluminados; o canto favorecido pela acústica bem tratada) mantém aberta a possibilidade de identificar nuances de jogo nas participações de cada personagem.

No entanto, diferentemente do que acontece com os transeuntes que acabaram participando do filme de Chaplin, na “trilogia” há um maior nível de consciência na articulação do jogo dos não profissionais. Isso porque eles se engajaram voluntariamente na participação das filmagens, passaram por uma etapa de seleção, compareceram no *set* com dia e hora marcados e talvez tenham preparado, com antecedência, fragmentos do seu discurso. Em uma paleta que varia entre a inconsciência total de saber-se filmado até a técnica apurada do profissional, Naremore define que os sujeitos que assistiam à corrida de automóveis e se perceberam, inesperadamente, parte de um filme atuam dentro do “jogo aleatório”. Mas os entrevistados de *As Canções*, por exemplo, estariam em algum lugar entre essa atuação fortuita e o “jogo teatral” de Chaplin, uma vez que são desprovidos da expertise dos atores profissionais, mas também puderam preparar suas representações para o encontro com a câmera (decoraram a letra da música, ensaiaram em casa, cantaram para a equipe). No documentário, uma moldura (GOFFMAN, 1974) sutil separa os momentos de conversa cotidiana entre Coutinho e as personagens, dos planos em que elas apresentam um número musical ensaiado.

Qual é a relação entre a postura do ator, que assume uma personagem e deposita sua fé nas circunstâncias ficcionais da cena, e uma pessoa que representa a si mesma diante da câmera do documentarista? O que acontece quando o “sujeito filmado” é um ator profissional, acostumado a produzir sua imagem e seu jogo de representações através da chave da ficção, mas que, dessa vez, precisa fazê-lo dentro do domínio do documentário? O que há de artificialidade no discurso da personagem documental e o que há de verdadeiro no papel do ator? O relato de uma memória cotidiana vira texto ficcional na boca da atriz que o interpreta,

acrescentando a ele novas camadas: os traços deixados pelo ofício do ator, ou as marcas de uma persona, às vezes reconhecida pelo público. Trata-se de diferentes modos de atuação que passaram a coexistir nos filmes de Coutinho.

3. 5. 1 Coerência Expressiva

A partir de uma reflexão sobre a busca do realismo em cena, Naremore (1988) desenvolve o conceito de “coerência expressiva”, ideia central que determina os princípios sobre os quais se estabelece o jogo, no cinema clássico. Apoiando-se no trabalho de Goffman, Naremore analisa a possibilidade de se desvendar o conteúdo emocional dos participantes de uma situação cotidiana através de detalhes em seu comportamento, por meio de seus gestos. Para a transmissão desse conteúdo emocional em um contexto teatral ou cinematográfico existe um maior grau de responsabilidade dos envolvidos na coerência do seu comportamento. Torna-se cada vez mais necessário garantir a verossimilhança para que o público se mantenha conectado, muitas vezes emocionalmente. Naremore determina as bases da “coerência expressiva”: “o modo de expressar um sentimento como verdadeiro é um comportamento social codificado” (NAREMORE, 1988, p. 49). E se é codificado, pode ser reproduzido, alterado e expresso de distintas maneiras. De acordo com a cultura ou o período, somos educados dentro de uma certa “coerência expressiva” e o que os atores fazem é construir sua gestualidade dentro dessa coerência. Na lógica da transparência, a busca seria pelo ajuste perfeito entre emoção e expressão, resultando em uma personagem psicologicamente coesa.

A partir do estabelecimento da “coerência expressiva”, Naremore apresenta quando e com quais finalidades ela é quebrada. Ele define como “jogo dentro do jogo” situações em que há uma quebra na “coerência expressiva” intradieética. Nesse caso, são as personagens que atuam um comportamento que não é aquele esperado delas (podendo ser conscientes disso ou não), o que às vezes é compartilhado com outros personagens ou com o espectador. A quebra pode se dar quando uma personagem simplesmente engana as demais ou em uma espécie de aparte velado ao espectador (às demais personagens, mostra-se determinado comportamento, mas, quando estas não podem a ver, a personagem revela seus verdadeiros sentimentos por meio de algum gesto ou expressão: uma espécie de

quebra sutil da quarta parede). Ou seja, trata-se de uma estratégia amplamente utilizada e aceita, inclusive dentro da convenção realista, uma vez que não compromete a transparência do jogo. A isso, Goffman deu o nome de “revelação compensatória” (GOFFMAN, 1974, p. 142), capaz de criar uma cumplicidade com o público. Na “trilogia do palco” é, sobretudo, em *Moscou* que encontramos exemplos de um tipo de “jogo dentro do jogo”, quando os níveis de atuação se articulam de forma imbricada, sobrepondo a camada dos atores àquela correspondente ao universo da personagem de ficção.

Naremore (1988) cita ainda outras possibilidades de quebra da “coerência expressiva”, como quando um ator interpreta mais de um personagem no mesmo filme - como faz Peter Sellers em *Dr. Fantástico* (Kubrick, 1964) - ou quando o ator comenta sua atuação, dirigindo-se claramente ao espectador, rompendo com a transparência do jogo ficcional. Esse tipo de endereçamento aparece em alguns momentos da “trilogia do palco”, como na cena em que Chico Pelúcio conta sobre sua obsessão por plantar árvores, em *Moscou*, num exercício estimulado por Enrique Díaz. O elenco está reunido em roda e a maioria dos atores conversa entre si, se alternando na função de enunciador das memórias para o grupo. Já Pelúcio, escolhe apontar seu olhar para a câmera. A ausência de um contracampo, na montagem, que justifique essa escolha (revelando alguém que, dentro da diegese, recebesse o olhar do ator) indica que o recurso aparece aqui como uma escolha consciente, rompendo com a estrutura que estava em funcionamento até aquele ponto da cena, para se relacionar diretamente com o espectador.

Figuras 11 - 13: As atrizes conversam com colegas, no extracampo, enquanto Pelúcio se endereça ao espectador.



Fonte: Frames do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

No entanto, o olhar para a câmera de Chico Pelúcio opera dentro da diegese, na lógica de um documentário sobre teatro, no qual o jogo dos atores negociando em cena suas personas não rompe totalmente com a coerência do filme. Já em *Jogo de Cena*, a retórica do olhar para a câmera é radicalizada quando a atriz Débora

Almeida propõe uma quebra de caráter apresentacional, interrompendo seu depoimento para olhar para a câmera e comentar com o espectador que seu relato pertence, na verdade, a outra mulher.

Figura 14: Débora Almeida utiliza o recurso expressivo do olhar para câmera.



Fonte: Frames do filme *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Meio digital.

Em *Jogo de Cena*, as atrizes profissionais comentam a própria atuação, em quebras na “coerência expressiva” como as apontadas por Naremore. Além de Débora Almeida, Marília Pêra, Andréa Beltrão e Fernanda Torres também são estimuladas a mencionar as estratégias que adotaram durante o processo de composição das personagens e chegam a apontar para as falhas em suas representações. A montagem se permite revelar os momentos em que as profissionais precisaram parar a encenação, repetir, ou mesmo, após o erro, serem salvas pelo corte e a mudança inesperada de plano. As atrizes também aparecem emprestando seu corpo para dois propósitos narrativos distintos, no mesmo filme: a encenação das suas personas e a representação das personagens reais que encarnam.

Na postulação de Naremore, casos como estes na quebra da “coerência expressiva” fundam aquilo que o autor chama de “experimentalismos radicais”. Um deles é o uso de duas atrizes de perfis distintos para interpretar a mesma personagem, sem que haja uma explicação de caráter psicológico capaz de garantir a verossimilhança do filme - o delírio de outro personagem, por exemplo. Naremore analisa como esse jogo se dá em *Esse obscuro objeto do desejo* (Buñel, 1977), quando a espanhola Angela Molina e a francesa Carole Bouquet representam a mesma mulher. Com essa operação, Buñel desloca a atenção do significado narrativo da personagem para discutir o modo como se opera a construção e o fetiche da imagem - sobretudo da imagem da mulher - no cinema. O radicalismo do diretor imprime um grau bastante elevado de quebra na “coerência expressiva”, distanciando-o de proposições mais discretas, como os apartes que Naremore

observa nos trabalhos de Lillian Gish, cujos olhares para a câmera corroboram com a identificação do espectador, mas não disturbam a transparência do filme.

A “trilogia do palco” é repleta de momentos em que a multiplicidade de corpos é utilizada na composição de um mesmo personagem. Em *Moscou*, a cena que Irina é cortejada pelo Barão aparece duas vezes, em sequência, mudando a dupla de atores que interpreta as personagens. Em ambas, o cenário é o mesmo, o texto se repete, assim como as ações. No entanto, da primeira vez a câmera se aproxima do elenco em *travelling*, enquanto que a segunda dupla é vista ao fundo de um enquadramento aberto que revela, no primeiro plano, a equipe de filmagem com câmera e *boom*, Enrique Díaz e a assistente Bel Garcia acompanhando a cena. De longe, mal podemos ver o jogo dos atores (ainda que o diálogo esteja no primeiro plano sonoro). O que importa aqui é revelar os aspectos da representação, chamar a atenção para a construção do discurso na retórica apresentacional.

Em *Jogo de Cena*, o mosaico de rostos que se alternam na enunciação de uma mesma história (às vezes montada em alternância, às vezes pulverizada em sequências diferentes do filme), acentua essa multiplicidade dos corpos, implodindo a ideia da personagem coesa, capaz de sustentar a “coerência expressiva”. O coletivo composto por vários atores que reverberam as mesmas ações em corpos distintos encontra um paralelo em *As Canções*, quando mais de uma personagem aparece cantando a mesma música, em momentos distintos do filme, em uma espécie de coro desencontrado, que só é possível graças ao repertório popular compartilhado pelos entrevistados.

Analisando *Duas ou três coisas que eu sei dela* (Godard, 1967), Naremore (1988) chama a atenção para o modo como o diretor radicaliza suas estratégias de representação retirando da atriz (Marina Vlady) a prerrogativa da construção da personagem Juliette Janson. Atriz e personagem são apresentadas em planos praticamente idênticos e é um narrador (personificado na voz do próprio Godard) quem determina e nos comunica quando aquela imagem pertence a uma ou à outra. Os planos de Vlady/Janson são vistos sem grandes alterações: enquadramento e figurino se repetem, a atitude do corpo em cena é sempre a mesma: uma postura desinteressada com gestos que, segundo o narrador “não têm importância”. Para Naremore, ao realizar essa operação, Godard se mostra menos interessado na psicologia das pessoas (e das personagens) do que na função que desempenham como imagem. A proposição é a de um espelhamento entre a ocupação de prostituta

de Janson (que vende seu corpo) e o trabalho da atriz Vlady (que vende a imagem de seu corpo). A noção de personagem, tal como concebida pelo cinema clássico, é colocada em xeque: não há indicador claro de uma separação entre a enunciação da personagem ou da atriz, essa distinção já não é importante. Para Godard, ambas estão no mesmo nível: são, ao mesmo tempo, trabalhadoras e imagens. O que vale é colocar em discussão a estratégia de construção do corpo fílmico e a própria linguagem cinematográfica.

Em *Jogo de Cena*, os duplos atriz-personagem real também abrem a discussão para a noção de personagem. A atriz Fernanda Torres e a personagem Aleta são apresentadas em planos muito semelhantes, em que a câmera não faz questão de corrigir o enquadramento para o rosto das mulheres, revelando apenas o movimento de ajeitar a saia antes de se sentar. Nesse caso, sabemos que se trata de dois corpos distintos (diferentemente do que propõe Godard). A esta altura, o espectador está apto a compreender que uma delas é o corpo que representa (atriz famosa) e a outra é o corpo que está sendo representado. No entanto, a representação é associada a ideia de tornar presente aquilo que está ausente. No caso da atuação profissional no cinema clássico, o que se espera é que o corpo do ator se coloque no lugar do corpo da personagem. Ao acompanhar o desempenho dessas duas instâncias, em montagem paralela, passamos a questionar a coerência da personagem ali exposta, com falhas apontadas por Fernanda Torres, que comenta a dificuldade que encontrou na proposta de Coutinho: “com personagem real, a realidade esfrega na sua cara onde você poderia estar e não chegou”.

Figuras 15 e 16: Personagem e atriz desempenham a mesma ação, em enquadramentos semelhantes.



Fonte: Frames do filme *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Meio digital.

Em uma leitura atenta, podemos concluir que o conceito de “coerência expressiva”, proposto por Naremore (1988), abarca não só o emprego verossímil de um repertório de gestos e ações, como também outros elementos que mantêm a unidade de um personagem no filme (o endereçamento representacional ou o

emprego de um único ator para um único personagem). Essa coerência é colocada à prova de diversas maneiras, tanto no cinema clássico quanto nas experimentações do cinema moderno. Na busca por diagnosticar esses conceitos na análise da “trilogia do palco”, é preciso levar em conta que os três documentários utilizam o jogo cênico não apenas como tema, mas como dispositivo, como força motriz da narrativa. Nesse sentido, a proposição de Coutinho distancia sua obra de um cinema que opera dentro do regime da transparência, como é aquele investigado, majoritariamente, por Naremore. Ao deslocar as postulações do autor para a análise de textos tão diversos como os documentários de Coutinho, é preciso compreender que determinadas adaptações são necessárias, tendo em vista a diferença dos contextos de produção e da premissa que os determina. Entre o estudo minucioso do jogo de Chaplin e a investigação das estratégias de representação de Inês Peixoto (*Moscou*) ou José Barbosa (*As Canções*), existem distâncias consideráveis. Em comum, há a busca por compreender a *mise-en-scène* de cada filme como sendo uma problemática que envolve também o ator.

3. 5. 2 Objetos Expressivos

Naremore (1988) detalha a importância de objetos, figurino e maquiagem para o trabalho do ator na construção de uma narrativa e, sobretudo, na manutenção da “coerência expressiva”. O autor busca analisar casos em que há uma interação que amalgama corpos e objetos, criando o que ele chama de “objetos expressivos”. Trata-se de um meio para demonstrar aquilo que os personagens sentem: Chaplin com a bengala de Carlitos, objeto tão marcante que funciona como seu duplo; os figurinos e acessórios que impõem limitações ao movimento dos atores ou ampliam seu repertório expressivo.

A narrativa de *Moscou* é repleta de objetos expressivos que auxiliam o elenco na tarefa de construir o universo ficcional a partir da peça de Tchekhov. Pouco a pouco, a cena vai sendo povoada por fotografias de família, documentos pessoais, amuletos da sorte, peças de roupa, máscaras de festa à fantasia. Trata-se de elementos capazes de materializar a memória afetiva instaurando, no palco, um espaço de criação. Esses objetos são expressivos por alterarem a estrutura do corpo dos atores, forjando assim os corpos das personagens que passam a emergir.

Muitas vezes são ressignificados: uma saia serve de colar ou um retrato em preto e branco pendurado ao peito se transforma em peça de figurino. O uso de fotografias aparece desde a abertura do filme. E se torna determinante para a *mise-en-scène* em sequências como a que Paulo André conta a história de três irmãos que seguiram rumos diferentes e acabaram se separando. Ele narra apontando seu olhar para a câmera, mostrando um retrato emoldurado no qual três crianças brincam no portão. “Hoje os três irmãos são só um retrato na parede. Como dói.”, conclui fazendo uma referência à Drummond. O retrato aparece ali para ilustrar a narrativa, para justificar a intertextualidade com o poema, mas, principalmente, para expressar o estado emocional do ator/personagem, que aponta para a imagem emoldurada, mas também a utiliza como escudo - escondendo-se da câmera que se aproxima na medida em que seu relato se torna mais emotivo - e como apoio para escorar-se em um lamento motivado pela saudade dos irmãos.

Figura 17: Paulo André utiliza objeto expressivo, em cenário composto por entulhos.



Fonte: Frame do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

A nostalgia da infância também é trazida para a *mise-en-scène* através do modo como os atores manipulam objetos expressivos. Esse recurso se evidencia na sequência do aniversário de Irina, quando o elenco brinca com peões de metal cujo balanço pelo chão e a sonoridade (que remete ao som do vento) ditam a melancolia da cena. Ou quando improvisam o terceiro ato, em que a rubrica da peça (na voz de Enrique Díaz) indica que a ação se passa no quarto de Olga e Irina. Inês Peixoto utiliza uma cama de boneca para simbolizar o dormitório e a coloca no centro da mesa onde estudam o texto. Não há aqui a preocupação realista de ambientar a cena em um quarto, trazendo para o palco camas em tamanho real. O uso da mobília de boneca faz alusão ao clima de confissões noturnas proposto pela dramaturgia e remete ao universo da infância, elemento tão explorado no filme.

Outros objetos expressivos aparecem determinando o jogo dos atores em

Moscou, como o batom utilizado pelas irmãs na cena em que conhecem o forasteiro. É através do modo como se escondem umas por trás das outras e das estratégias que experimentam para se maquiar disfarçadamente, revezando o objeto, que se constrói a relação de disputa e companheirismo entre elas. O batom retorna mais adiante, agora transformado em caneta, na cena em que Natacha (a camponesa que se casa com Andrei e se torna a nova autoridade na casa) o utiliza para rabiscar xingamentos com os nomes das três irmãs em uma porta de banheiro. Na peça, Natacha tinha sido humilhada por Olga, por não saber se portar em um evento social. A atriz Lydia Del Picchia desenha com batom três bonequinhos para representar as irmãs e depois traça linhas horizontais e verticais sobre elas, formando uma grade de prisão, capaz de nos lembrar de que aquelas figuras estão aprisionadas em uma vida monótona, cada vez mais distantes do sonho de mudar-se para Moscou.

Nos demais filmes da trilogia, outros objetos aparecem cumprindo funções expressivas e ajudando a dar forma ao relato dos atores. Em *As Canções*, Sonia faz questão de levar para o *set* as cartas do amor de juventude. Um plano detalhe mostra a caligrafia do sujeito e o papel amarelado se torna a comprovação material da veracidade do seu testemunho. A maquiagem e a escolha dos figurinos também fazem parte da composição das personagens: Fernanda Torres busca reproduzir a escolha das roupas de Aleta (figuras 15 e 16), para manter a “coerência expressiva” da representação.

Na última fase da cinematografia de Coutinho, um objeto ganha valor expressivo fundamental, simbolizando um tipo de cinema que o autor viria a fazer no final de sua vida: a cadeira preta onde se sentam as personagens de *Jogo de Cena*, de *As Canções* e onde o próprio Coutinho aparece acomodado, em *Últimas Conversas*. Após *O Fim e o princípio*, o diretor abandona o procedimento usual de iniciar seus longas chegando ao local onde aconteceriam as filmagens (no início de *Cabra*, a voz *over* do cineasta anuncia seu retorno ao engenho da Galileia; vemos a equipe chagando ao morro que dá título à *Babilônia 2000*, para retomar alguns exemplos). A partir de *Jogo de Cena*, Coutinho deixa de ir ao encontro das personagens e passa a esperar por elas no *set*. E é ali, em um palco de teatro convertido em estúdio (ou em um estúdio cenografado para fazer as vezes de sala de aula, no caso do seu último filme), iluminado artificialmente, que se dá o encontro. O corpo do cineasta - sentado, imóvel - espera diante de uma cadeira vazia, na qual

se sentarão outros corpos, carregando suas representações. Assim, a cadeira preta (considerada um talismã, de acordo com a curadoria da exposição *Ocupação Coutinho*¹⁸, na qual a peça aparece exposta) se converte em símbolo expressivo do momento único do encontro entre cineasta e personagem, símbolo dos documentários de conversa que Coutinho se dedicou a fazer.

Em planos semelhantes, as imagens da cadeira vazia, posicionada à direita dos quadros que encerram *Jogo de Cena* e *As Canções*, são acompanhadas por um silêncio que faz ecoar as diversas histórias que habitaram aquele assento e que ainda poderiam vir a habitar, após o final dos filmes. Na abertura de *Últimas Conversas*, a cadeira volta em um enquadramento frontal, ocupada por Coutinho. Ela é filanda novamente em ângulo oblíquo, quando ocupada pelos adolescentes, e aparece posicionada de frente para a câmera na entrevista com Luísa, seis anos, que encerra o longa. Após a menina sair de cena, retorna a promessa de novas histórias metaforizada na imagem da cadeira vazia.

Figuras 18 - 20: A cadeira vazia, em frente ao posto do diretor.



Fonte: Figura 18: Frame do filme *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Meio digital; 19: Frame do filme *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011). Meio digital; 20: Frame do filme *Últimas Conversas* (Eduardo Coutinho, 2015). Meio digital.

3. 5. 3 Um corpo para muitos jogos

Ao expor os modos de atuação (contemplar o uso de objetos, a relação com a fotografia, o figurino, a montagem), Naremore (1988) nos ajuda a compreender o que há de autoral no trabalho de certos atores. Mesmo que acabe se furtando à possibilidade de um olhar mais atento ao contexto das produções - que tanto interferem na fabricação de sentido, uma vez que diferentes contextos sociais e culturais acabam por conformar os padrões da “coerência expressiva” e diversificam as possibilidades de criação do “jogo dentro do jogo”. Guardadas as devidas

¹⁸ Exposição *Ocupação Coutinho*. Realização: Itaú Cultural; Curadoria: Itaú Cultural e Carlos Alberto Mattos. São Paulo, 2019.

proporções, suas ferramentas de análise nos auxiliam na empreitada de investigar os jogos de atores profissionais e não profissionais no domínio do documentário, abrindo um leque de possibilidades que muitas vezes se sobrepõem e coexistem em algumas atuações.

A primeira mulher a aparecer em *Jogo de Cena* é o principal exemplo, na trilogia, da coexistência de diversos modos de atuação em um único corpo. Em uma mesma sequência, Mary Sheyla aparece interpretando sua colega do Nós do Morro (Jeckie Brown, que conhecemos em outra parte do filme); oferece à câmera uma representação de si mesma - nos momentos em que se emociona ao contar como a participação no grupo de teatro de periferia transformou sua vida; e ainda interpreta a personagem de ficção Joana (da peça *Gota d'água*), demonstrando um trecho do trabalho que desempenha no teatro. O fato da atriz (Mary Sheyla) e da personagem (Jeckie Brown) compartilharem uma experiência (ambas foram atrizes do Nós do Morro) dificulta a identificação dos momentos em que uma está interpretando a outra. Não há uma sinalização clara (um efeito de “moldura”) que indique se, ao contar como se tornou mulher no teatro, Mary Sheyla está representando um papel ou a si mesma. O fato é que algo se altera na maneira como negocia essa representação: ao longo da entrevista ela passa a demorar mais para falar, depois das perguntas de Coutinho, buscando as respostas na memória; abaixa a cabeça para esconder o choro quando se emociona. O primeiro corte no depoimento se dá apenas depois que a atriz conta que está fazendo o papel de Joana, na versão brasileira da tragédia de Medéia. No plano seguinte, Mary Sheyla se ajeita na cadeira e faz o gesto de estender a mão, em direção a Coutinho, mimetizando a mãe que oferece aos filhos um bolo envenenado. Depois, se reclina e acena com a cabeça, como se estivesse aprovando a obediência das crianças. Suas ações se desenrolam em um tempo dilatado. “Aí eu saio e volto morta”, diz, provocando uma quebra brusca na representação.

De algum modo, Mary Sheyla passa pelas três tipologias de jogo propostas por Naremore: ela aparece interpretando uma personagem de ficção (“teatralmente”); fazendo uma “versão teatral de si mesma” e como uma “evidência documental”, compartilhando fragmentos de seu cotidiano com o cineasta. Ao sobrepor três modos distintos de atuação em seu depoimento, Mary Sheyla condensa as nuances do jogo atoral que analisaremos a seguir.

3. 6 Atuação inconsciente e atuação consciente

A possibilidade de acender uma luz sobre as representações cotidianas alarga o espaço para o jogo nos documentários de Coutinho e nos permite analisar diferentes modos de atuação operando na “trilogia do palco”. Para a realização de *Jogo de Cena*, o diretor concebeu uma espécie de manual enviado às atrizes profissionais, na perspectiva de orientar o trabalho. No documento, Coutinho enumera algumas regras que deveriam guiar o confronto com a personagem real, evitando a mimetização, mas sem contradizer sua coerência interna. Uma das instruções indica: “Tornar o familiar extraordinário e o ordinário familiar”¹⁹. Esse princípio vai ao encontro da proposição ideológica de Brecht, que apostava no distanciamento para provocar um olhar crítico do ator (e, consequentemente, do espectador) para aquilo que pareceria ordinário:

Os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Distanciá-los é torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como essa. (BRECHT, 2005, p. 110).

O cinema de Coutinho se fundou sobre a perspectiva de tornar extraordinária a personagem trivial e é através da representação que o sujeito comum converte-se em personagem. Gilmar (*As Canções*) é um homem comum: não é baixo nem alto; nem velho nem novo; nem especialmente belo ou feio; não é exatamente interessante e possui uma história genérica (filho de uma costureira que cantava enquanto exercia um ofício banal, em sua casa, como tantas outras). Ao cantar para a câmera de Coutinho, Gilmar se torna personagem, deixa seu posto de homem comum e passa a despertar nossa atenção justamente por ter sido, antes, ordinário. E o que dizer de uma personagem como Fátima, que se tornou figura conhecida nos filmes de Coutinho? Ela aparece pela primeira vez em *Babilônia 2000*, quando recebe a equipe em sua casa e conta que era conhecida no morro como Janis Joplin pela semelhança, na voz, com a cantora americana. Fátima retorna à tela de *As Canções*, cantando *Ternura* (Wanderléa) - um clássico nas trilhas do cineasta -, sem retomar sua história. Ela era moradora do Morro da Babilônia, levava a vida

¹⁹ Citação retirada de manuscrito redigido por Coutinho e exibido na exposição *Ocupação Coutinho*.

representando em seu cotidiano (no sentido proposto por Goffman), até se tornar marca registrada no *hall* de personagens coutinianas.

Mas o que difere os procedimentos adotados por Fátima daqueles que regem o jogo do ator profissional? Em seus escritos sobre o treinamento do ator, Stanislavski chama a atenção para os momentos em que mesmo o profissional age, em cena, intuitivamente, e os mecanismos através dos quais passa a exercer um maior controle sobre a técnica, podendo acessar ou estimular a sua intuição de maneira consciente:

A nossa arte, portanto, nos ensina, antes de mais nada, a criar conscientemente e certo, pois esse é o melhor meio de abrir caminho para o florescimento do inconsciente, que é a inspiração. Quanto mais momentos conscientemente criadores vocês tiverem no seus papéis, maiores serão as possibilidades de um fluxo de inspiração. (STANISLAVSKI, 2011a, p. 43).

Para o diretor russo, é através da técnica, da repetição da “linha das ações físicas”, que o ator profissional pode encontrar espaços internos de criação onde vibram seus “impulsos inconscientes”. Nesse sentido, pode-se dizer que o ator não profissional do cinema coutiniano joga no registro da *atuação inconsciente*, não no sentido da inconsciência de saber-se filmado, ou mesmo do processo que o eleva ao patamar de personagem (sabemos que cada entrevistado concordou com a participação no documentário e se engajou nas filmagens, comparecendo na hora marcada e recebendo um cachê para fazê-lo). No entanto, o não profissional atua na inconsciência da técnica, na impossibilidade de uma construção mais apurada da personagem, através de inúmeros ensaios e repetições. Em contrapartida, chamaremos de *atuação consciente*, aquela desempenhada por um profissional, que já experimentou o ofício do ator em trabalhos anteriores e responde às proposições de Coutinho filiando-se a esta ou àquela escola de interpretação.

No artigo *A Mise-en-scène do documentário*, Fernão Pessoa Ramos busca os traços da encenação na produção de documentários, definindo que esta “se constela concretamente (se afigura) no tempo presente, no transcorrer do presente enquanto franja de um acontecer.” (RAMOS, 2012, p. 21). Ao destrinchar o jogo de relações entre as instâncias envolvidas na experiência fílmica, Ramos descreve dois tipos de encenação:

Olhando para a história do documentário, podemos notar duas variantes estruturais na ação das pessoas para o sujeito-da-câmera: 1) chamamos de encenação-construída a ação ou expressão que é preparada, de modo

anterior, pelo sujeito-da-câmera; 2) chamamos de encenação-direta a ação para a câmera solta no mundo, sem uma flexibilização direta pelo sujeito-da-câmera. (*Idem*, p. 17).

É possível articular uma relação entre essas duas formas de encenação, propostas por Ramos, e as modalidades de jogo delimitadas por Naremore (1988): o “jogo aleatório” estaria circunscrito dentro da ideia de “encenação-direta”, aquela na qual aparece amenizada a interferência do realizador; enquanto que o “jogo teatral” encontraria seu lugar dentro da “encenação-construída”, admitindo um maior grau de consciência na arquitetura da ação. Por sua vez, a *atuação inconsciente* seria mais frequente entre as personagens que agem no registro da “encenação-direta”. Já a *atuação consciente* estaria ligada aos mecanismos da “encenação-construída”. No entanto, não se tratam de conceitos sinônimos ou definições estanques: Fátima, por exemplo, não é profissional, não possui a consciência da técnica, mas, de alguma maneira se articula próximo ao registro da “encenação-construída” (“jogo teatral”) ao comparecer no set de *As Canções*, a convite de Coutinho, para interpretar uma canção escolhida previamente por ele. Na “trilogia do palco” essas formas de encenação frequentemente se sobrepõem e conformam a estrutura narrativa.

3. 6. 1 A “Encenação-direta”

Segundo Ramos, a “encenação-direta” aparece nos documentários em que não há uma determinação prévia da *mise-en-scène*, arquitetada, decupada antes das filmagens. A encenação, nesse caso, é a ação que emerge espontaneamente da interação ativa entre as instâncias que vivenciam a experiência do encontro. Através da chave da “encenação-direta”, “pessoas transformavam-se facilmente em personagens, flexionadas pela presença do sujeito-da-câmera, cuja carne presente dava espessura à vida ordinária numa espécie de ‘mundanidade’ ordinária” (RAMOS, 2012, p. 28).

Pensando em aplicar a perspectiva de Ramos na análise de *Jogo de Cena* e *Moscou*, como se articularia o conceito de “encenação-direta” com a postura do ator profissional? Existe espaço para a “encenação-direta” em *Moscou*? Ou o jogo que se assume ao revelar os mecanismos de construção tanto da peça (uso de figurinos; presença da dramaturgia materializada no texto impresso, que os atores carregam em mãos) como do documentário (presença da equipe e equipamentos no quadro)

impede esse tipo de encenação não controlada? A fabulação dos atores como personagens de si mesmos (de modo teatral) é a camada que faz transparecer a “encenação-direta”, nos filmes da trilogia. Quando estão lanchando ou se preparando para entrar em cena, os atores do Galpão encenam de forma direta, conformam uma personagem que difere daquilo que são cotidianamente, longe das câmeras. Ao compartilhar uma memória que lhe pertence, a atriz Inês Peixoto não estaria representando, tanto quanto ao interpretar a personagem Olga? Goffman diria que sim, já que o trabalho coletivo, nos ensaios, e o encontro com Coutinho configuram situações sociais nas quais a representação é inevitável. Além disso, os procedimentos de criação de um grupo de teatro e a presença da câmera acentuam ainda mais o aspecto da representação.

Para Ramos, a “encenação-direta” presente nos documentários (que ganha maior fôlego nas produções a partir dos anos 1960) incorpora um tipo de agir que se dá apenas durante a circunstância da filmagem e configura-se de maneira diferente da postura que o sujeito assume no mundo:

Nós *somos*, no mundo, segundo a circunstância, em adequação ao que consideramos a essência da personalidade de nosso ser e a demanda do mundo sobre ele. Isso seria também encenação? Se enceno o professor quando dou aula, se enceno o pai quando estou com meu filho, se enceno o chefe quando distribuo tarefas, o conceito de encenação amplia seu horizonte e confunde-se com *estar* no mundo. O tipo de ação que se desenrola livre no transcorrer indeterminado da tomada é próprio a um estilo cinematográfico que embasa uma forma narrativa e que estamos chamando de “direto”. (*idem*, p. 27).

Esse conceito ampliado de encenação, confundido com a experiência do sujeito no mundo, é matéria para filmes como *As Canções*, em que os entrevistados jogam dentro da atuação inconsciente, ainda que se articulando como personagens através da representação. É possível dizer que as personagens coutinianas organizam o jogo em algum lugar entre o “aleatório” e o “teatral” (NAREMORE, 1988), em uma escala de variação que vai da inconsciência total de saber-se filmado até a técnica apurada do ator profissional.

3. 6. 2 A “Encenação-construída”

Ramos credits os procedimentos da “encenação-construída” principalmente à escola inglesa, liderada por John Grierson e Paul Rotha nos anos 1930. Elementos

como o uso da voz *over* e, mais tarde, o uso de imagens de arquivo e a reconstituição de eventos históricos (com atores profissionais e cenários construídos em estúdio) definiram um tipo de *mise-en-scène* bastante estruturado, no estilo estético que dominou a primeira metade do século passado e figura até hoje. Assim, a “encenação-construída” estaria fechada para fatores de indeterminação que surgem durante o momento da filmagem:

A encenação-construída no documentário trabalha a tomada por meio da preparação prévia e sistemática da cena, envolvendo nesse planejamento as falas, a movimentação dos corpos e da câmera, a fotografia, a cenografia, o roteiro, a decupagem. Enquanto a encenação-direta cavalga na indeterminação do transcorrer, explorando-o como forma de estilo, a encenação-construída age no modo fechado da previsibilidade, dentro de unidades “plano” que a composição narrativa demanda previamente de modo mais rígido. (RAMOS, 2012, p 31).

A “encenação-construída”, determinada pelo diretor, pode valer-se do trabalho de atores profissionais ou amadores, e até de pessoas que vivem próximas ao universo representado pelo documentário (como o homem escolhido para representar João Pedro Teixeira, no roteiro original de *Cabra Marcado para Morrer*). E essas camadas de atuação podem coexistir, em casos como o de *Jogo de Cena* (é o que acontece na participação de Mary Sheyla que, dentro da *atuação consciente*, interpreta sua colega de grupo de teatro, mas também age sob a lógica da “encenação-direta”, ao dialogar com Coutinho sobre sua experiência pessoal).

Mas como é possível determinar um grau acentuado de planejamento se mesmo a “encenação-construída” precisa lidar com os fatores instáveis de qualquer circunstância de filmagem? Onde pulsam a imprevisibilidade e o erro dentro das estratégias da “encenação-construída”? Ou os contratempos da representação estariam relegados apenas ao campo indefinido da “encenação direta”? Por ter o humano como matéria-prima, o encontro filmado exala sempre uma instabilidade que o torna vivo, mesmo quando essa vida emerge do trabalho planejado e dirigido de um ator profissional. A reflexão caminha, portanto, no sentido de compreender a escolha por um maior ou menor grau de interferência, por parte do realizador, que pode passear entre uma escala de elementos da “encenação-direta” e da “encenação-construída”.

Ramos tece um percurso entre as modalidades de encenação:

O conceito de encenação, portanto, não pode ser visto de modo uniforme na história do documentário. Tudo se tornaria encenação, seja no

documentário, seja na ficção. Não se pode colocar no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera. Os atos de encenação dos três habitantes de Aran que, sem nenhum vínculo de parentesco, interpretam uma família nuclear, surgiriam como equivalentes as atitudes “afetadas” de Edith e Edie Beale em *Grey Gardens* (Albert e David Maysles, 1975), ou de Luiz Inácio Lula da Silva em *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), ou ainda de Robert Kennedy em *Primary* (Robert Drew, 1960). Não podemos dizer que Lula, Kennedy ou Edie Beale encenam para a câmera como encena o pequeno garoto, que faz o filho que não é, em *O Homem de Aran*. Lula, Kennedy e Edie encenam o que são em si mesmos. (RAMOS, 2012, p. 36).

É possível ir além, afirmando que Lula, Kennedy e Edie estariam ranqueados bem no meio da escala de construção do jogo, uma vez que não representam um personagem, mas sim suas personas, representam a si mesmos.

Em *Moscou*, “encenação-direta” e “encenação-construída” conversam de diversas maneiras. E essa interação está presente desde a premissa do filme: Coutinho não se propõe apenas a observar os bastidores de uma companhia de teatro em seus processos corriqueiros, com uma dinâmica de *making of*. É o diretor que interfere na realidade, convidando o grupo Galpão a ensaiar uma peça que nunca entraria em cartaz, em três semanas de trabalho que tinham como única finalidade a produção do documentário (assim como faz Jean Rouch, ao promover a viagem dos jovens apenas para viabilizar as filmagens de *Jaguar*). *Moscou* se desenrola em um mergulho cada vez mais profundo na “encenação-construída”: conforme o processo de ensaios avança, o espectador vai sendo levado de Minas Gerais à Rússia, dos fragmentos de memória dos atores ao contexto das personagens de *As Três Irmãs*, em um movimento de entrada e saída na trama da peça. As escolhas dos figurinos e cenários, o aquecimento do jogo improvisacional, vão tecendo os elementos de construção do mundo fictício que se ergue no palco e na tela do documentário.

Os rastros da construção de personas dos atores e das personagens fictícias se misturam no documentário. Ao evocar suas imagens pessoais de passado e futuro, o elenco toca em temas tão centrais à obra de Tchekhov como o nascimento, a finitude, a morte, a solidão e relacionamentos desfeitos. Uma impressão de realidade dá a tônica desses depoimentos, que parecem atender à lógica da “encenação-direta”, mas, ao mesmo tempo, partem de uma proposição externa bem programada. Já as cenas de outro exercício, em que os atores misturam fotos de família (circunstâncias pessoais) com os nomes das personagens fictícias, indicam uma impressão de teatralidade e revelam o artifício da encenação.

É possível acompanhar, em *Moscou*, a arquitetura da cena. O espectador entra em contato com a repetição de diálogos em diferentes contextos. Seguindo o amadurecimento que sai do estudo do texto, durante o trabalho de mesa, passa pelos intervalos de ensaio, pelo camarim, até chegar ao palco, quando o universo ficcional de Tchekhov prevalece, diminuindo a atenção aos processos de criação dos atores para deixar em primeiro plano a trama da peça. No entanto, o caráter reflexivo do documentário logo volta a revelar um plano enquadrado através da imagem do *video assist* ou um resto de marcenaria que sobrou de algum cenário, lembrando o espectador de que tudo é processo, na peça e na obra de Coutinho.

Em *Jogo de Cena*, a balança também pende para o lado da “encenação-construída”. O depoimento da personagem real vira texto de ficção na boca da atriz que o interpreta. O dispositivo do filme é justamente essa forma de roteirização prévia, como explica Coutinho, nas orientações entregues às profissionais: “Os DVDs que mostram as imagens e falas das personagens do filme duram em média 15 minutos. (...) as atrizes têm a liberdade de acrescentar algo do material bruto excluído, desde que dentro da lógica da personagem em seu fluxo de palavras, sentimentos e pensamentos”²⁰. No documentário, Fernanda Torres comenta esse modo específico de roteirizar a fala cotidiana: “Eu não quis ver o material editado (...) eu fiquei achando que ela tinha tanta memória quando falava de algo, tinha tanta história por trás, como toda pessoa, que eu achei que o material bruto era a minha memória”. As imagens da entrevista de Aleta se transformaram em objeto de trabalho, confrontado por Fernanda com determinada técnica. A íntegra do depoimento passou a funcionar como a “gênese da personagem” de ficção, que Stanislavski estimulava seus atores a escreverem, imaginando as circunstâncias anteriores àquelas descritas na dramaturgia.

Desse modo, *Jogo de Cena* e *Moscou* demarcam o espaço da “encenação-construída” na cinematografia de Coutinho. Principalmente devido à escolha por afirmar o reduto da *atuação consciente*, explicitando as técnicas e procedimentos dos atores profissionais convidados a participar dos filmes.

²⁰ Citação retirada de manuscrito das orientações, redigidas por Coutinho, exibidas na exposição *Ocupação Coutinho*.

3. 6. 3 A chegada dos profissionais

Coutinho iniciou sua carreira no cinema de ficção. Estudou Artes Dramáticas, dirigiu teatro e conviveu com atores profissionais. Foram nas incursões pelo Nordeste, no início dos anos 1960, com o Centro Popular de Cultura da UNE (de onde surgiu o embrião de *Cabra*), que se deram suas primeiras experiências como documentarista, em registros das viagens que nunca chegaram a ser editados. De qualquer modo, o jogo da atuação era elemento predominante na origem de sua obra.

O projeto original de *Cabra Marcado para morrer* partia de um roteiro baseado nas conversas que Coutinho teve com Elizabeth Teixeira sobre sua vida com o marido, morto na liderança das Ligas Camponesas. “O projeto combinava procedimentos do neorrealismo italiano com a ficção didática politicamente engajada” (MATTOS, 2019, p. 52). Coutinho trabalharia com atores não profissionais, camponeses ligados à luta agrária no engenho da Galileia, escalados para representar a morte de João Pedro Teixeira em outras terras, com conflitos semelhantes aos seus. Com o fracasso da empreitada, esfriada pela chegada violenta da repressão militar, Coutinho retomou seus trabalhos de ficção dirigindo filmes como *O Pacto* (1966), *O Homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1971). Até chegar ao longo período em que esteve na direção de episódios do Globo Repórter, onde pôde começar a forjar o método que o tornaria conhecido como documentarista.

Uma vez abandonada a ficção, Coutinho levou quase trinta anos para voltar a trabalhar com atores profissionais. É com o retorno deles, em *Jogo de Cena*, que o diretor assume definitivamente seu interesse pela representação (já presente nos documentários com não profissionais, ainda que de forma menos acentuada). Em *Jogo de Cena*, as atrizes ressignificam a ideia de representação no domínio do documentário, comentando seu método e explicitando suas falhas. Marília Pêra encerra sua participação questionando a exploração da emoção no trabalho de profissionais que abusam das lágrimas em tom de falsidade, enquanto um choro contido poderia ser mais “verdadeiro”. No livro *O Ator de Cinema*, Jacqueline Nacache (2012) aponta para o fato de que, na tela, o ator profissional acaba emergindo do efeito de real, já que a proximidade da câmera que flagra o olhar torna

a simulação mais difícil do que no teatro, embora a manipulação seja elemento constitutivo da montagem cinematográfica. Ela lembra que, em um período de ultra exploração do real - acentuado pela busca por naturalidade dos *reality shows* e mesmo de ficções “baseadas em fatos reais” - a tolerância do público ao artifício das convenções é menor, forçando os atores a simularem cada vez menos suas ações. No entanto, a autora pondera: “demasiada verdade mata o verdadeiro. (...) É preciso que o ator se mantenha na instável fronteira entre o verdadeiro e o simulado. Se se concentrar em mostrar o que sabe fazer, não será suficiente” (NACACHE, 2012, p. 121).

Em capítulo sobre os atores não profissionais, Nacache atenta para a força explosiva de um “corpo verdadeiro” no filme de ficção (como acontece no programa estético do neorrealismo, por exemplo), deixando sua impressão na tela do cinema e levantando questões de ordem ética. Mas a estratégia contrária também provoca ruídos: o corpo de um ator-estrela inserido em um contexto documental - ou que, ao menos, pare imbuído de forte efeito de real – pode gerar instabilidade na transparência do discurso. Obras como *Shirin* (Kiarostami, 2008), articulam sua *mise-en-scène* sob essa proposta. Filmando apenas a plateia de uma sala de cinema, Kiarostami reconstrói a história de uma princesa armênia, em um romance sangrento. O espectador acompanha a lenda do século XII através da banda sonora (o filme dentro do filme, exibido no extracampo) e das reações de mulheres sentadas na plateia. Até que Juliette Binoche domina a tela em um *close* inesperado. Para o espectador ocidental - pouco familiarizado com os rostos das atrizes iranianas que haviam aparecido em cena até então - a fisionomia da estrela internacional causa estranhamento, recordando que aquelas não eram reações espontâneas de uma plateia verídica, em um cinema qualquer. Mas sim expressões construídas milimetricamente, quase que de forma mecânica, de acordo com as orientações do diretor, com o objetivo de comunicar a tragédia de Shirin²¹. A proposta de Kiarostami depende do reconhecimento do *status* de persona atribuído à imagem de Binoche. Assim como o dispositivo de *Jogo de Cena* só se efetiva no momento em que o espectador percebe que um documentário de personagens anônimas fora invadido pelo primeiro-plano de uma atriz global.

²¹ Informação verbal. Análise realizada pelo Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães durante a disciplina *Análise Fílmica*, ministrada no programa de pós-graduação em Multimeios da UNICAMP. Campinas, 11 de setembro de 2018.

Figuras 21 e 22: A atriz iraniana Hamideh Kheirabadi e a francesa Juliette Binoche.



Fonte: Frames do filme *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008). Meio digital.

No domínio do documentário, a impressão de realidade causada pela personagem extrapola a disputa (já superada) entre verdade/mentira. Maxime Scheinfeigel (2008) utiliza o termo “autopersonagem” para qualificar o “ator ocasional” (ou não profissional) que protagoniza documentários como os de Jean Rouch, por exemplo. São personagens cujo anonimato os libera de um substrato intertextual que o público é capaz de identificar nos atores renomados. O sujeito anônimo seria, portanto, “a única personagem fílmica pura”. (BRENEZ, 1989 *apud* NACACHE, 2012, p. 91). Nacache desenvolve o pensamento de Scheinfeigel afirmando que a personagem de documentário está sempre sob o risco de tornar-se ator, perdendo a “pureza” tão desejada. Por conta disso, tantos diretores buscam zelar por um “efeito de verdade”, não compartilhando roteiros ou ocultando o material filmado, a fim de blindar os amadores da tendência a transformarem-se em profissionais, ao longo das filmagens, deixando escapar o frescor que circunda certo fetiche pelo “verdadeiro”.

Coutinho reforça o tal “corpo verdadeiro” (NACACHE, 2012) ao propor uma mescla entre personagens anônimas e atrizes profissionais, que passam a contracenar: ainda que em planos distintos, costurados pela montagem, Fernanda Torres e Aleta dialogam em *Jogo de Cena* nas tentativas frustradas de uma fazer-se passar pela outra. Nesse sentido, a chegada dos atores profissionais na filmografia de Coutinho vem para acentuar a importância da autorrepresentação na conformação da *mise-en-scène* e marcar um estilo que termina de amadurecer na produção de cada filme da “trilogia do palco”.

3. 7 Rompendo os limites com a ficção: o ator profissional encena a si mesmo

Sobre o efeito que o corpo do ator profissional imprime na tela, Nacache

comenta: “A intensidade da confusão entre ator e personagem é uma das garantias da ficção. Discernir a distância entre ambos é romper esse efeito, renunciar à indispensável suspensão da descrença.” (NACACHE, 2012, p. 95). Em determinada cena de *Moscou*, as irmãs consolam Macha, que se entrega às lágrimas. O jogo entre as atrizes parece se esgotar: Fernanda Vianna (Macha), Simone Ordones e Inês Peixoto esperam por um comando da direção, que não chega. Nesse momento, as três são obrigadas a improvisar e lançam mão de seu repertório pessoal de memórias para complementar as lacunas da ficção (Simone entoia o hino da sua cidade, como analisamos na seção sobre o uso da música na trilogia). Em momentos como esse, os atores do Galpão precisam negociar a representação das suas personas e a improvisação - ou mesmo as falhas na representação -, que geram uma confluência de traços da “encenação-construída” e da “encenação-direta” (RAMOS, 2012).

Em *Jogo de Cena*, algumas das atrizes profissionais também acabam representando a si mesmas (suas personas). Fernanda Torres aparece pela primeira vez contando uma história de sua experiência com a maternidade e de quando frequentou o terreiro de sua tia Aurinha, para se curar do trauma de ter perdido uma gravidez. Não vemos esse relato ser duplicado em nenhum momento do filme. As informações parecem bater com seus dados biográficos conhecidos, e certo efeito de realidade em sua maneira de agir deixam a sensação de que se trata de um relato verídico. Ao escrever para Coutinho suas impressões sobre um corte do filme, Fernanda Torres elogia a escolha da montagem de utilizar primeiro o trecho em que ela menciona a história da tia: “o estranho é que me achei teatral contando, poderia ser uma estória que não é minha”²². A noção de teatralidade volta à pauta e a atriz reconhece algo de artificial no contar-se para a câmera.

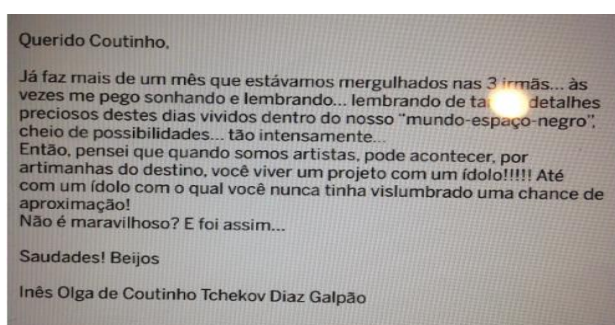
Examinadas lado a lado, as duas representações de Fernanda Torres são distinguíveis graças ao efeito de “moldura”, explicado por Goffman (1974) e retomado por Naremore (1988). A maneira como mexe as mãos, a segurança na voz e certa impostação denunciam o trabalho da atriz profissional (“jogo teatral”), em sua segunda aparição. O mesmo acontece em *Corrida de automóveis para meninos*: “O próprio Chaplin faz certas coisas para nos informar que é um homem que finge ser um bêbado, exibindo uma imagem, ao invés de ser a coisa em si” (NAREMORE,

²² Acervo do Instituto Moreira Salles.

1988, p. 16). Sua movimentação, seu figurino e uma série de elementos indicam o “jogo teatral”. Assim, o espectador de ambos os filmes se torna apto a caçar as eventuais falhas nos modos de atuação. Inês Peixoto passa por movimento semelhante, em *Moscou*: ela repete as falas de Olga, escritas por Tchekhov, mas também vasculha nas memórias da infância para construir a personagem (em uma roda de conversa conta como, certa vez, escondeu uma caixa de chocolates para tentar ter um pouco de privacidade em uma casa povoada por parentes, muito parecida com a da família russa na ficção).

Os integrantes do grupo de teatro de Minas Gerais estão sempre representando diante da lente de Coutinho (porque são atores profissionais, mas também, e principalmente, porque são homens e mulheres colocados em dinâmicas sociais nas quais, de acordo com Goffman, a representação é inerente). No entanto, encontramos outra Inês Peixoto nos momentos em que a atriz interpreta a si mesma, na lógica do “jogo aleatório”. Ainda que ela siga consciente de sua representação, seus depoimentos pessoais são revestidos de certo tom confessional, uma maior impressão de intimidade, ao mesmo tempo em que ela faz pausas em seu discurso, relembando os pormenores das memórias que compartilha com o os demais atores e com o espectador. Ela parece evitar o contato direto com a câmera, buscando com o olhar a cumplicidade dos colegas que a escutam, fora de campo. Despida da personagem ficcional (escudo que pode trazer segurança ao ator), ela oferece sua própria história para servir de matéria à narrativa. Inês Peixoto atua como personagem de Tchekhov e também como personagem coutiniana. As nuances entre esses diferentes modos de atuação estão no grau de consciência envolvido em cada jogo e na forma como ela os articula.

Figura 23: Inês Peixoto assina um e-mail juntando seu nome ao da personagem e aos sobrenomes do documentarista, do dramaturgo russo e do diretor de cena Enrique Díaz. A brincadeira faz alusão à amálgama entre atores e personagens que está no centro de *Moscou*.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

3. 7. 1 Coutinho-ator

Coutinho também aparece interpretando a si mesmo na “trilogia do palco”. Como vimos na seção sobre auto-*mise-en-scène*, o diretor sempre optou por deixar, no corte final de seus filmes, as marcas do processo de criação, a partir da maneira como ele coloca a si e a equipe no quadro, organizando a *mise-en-scène* também em função de suas autorrepresentações. O corpo de Coutinho aparece diversas vezes em busca de seus personagens. Isso acontece em *Cabra marcado para morrer*, no momento em que Coutinho reencontra Elisabeth Teixeira, quase vinte anos depois. Assumir na cena o papel do diretor também é fundamental para o funcionamento do dispositivo em *Peões*, já que é Coutinho quem carrega e exhibe para os entrevistados as fotografias e fragmentos de filmes do tempo das greves sindicais, na busca por metalúrgicos capazes de reconhecerem os rostos que figuravam nessas imagens e de contarem suas histórias.

Ao longo de sua cinematografia, o Coutinho-ator - apto a representar o papel de diretor-documentarista, capaz de articular sua auto-*mise-en-scène* para estimular as autorrepresentações dos sujeitos filmados – passa a se construir com a complexidade de um Coutinho-personagem, que podemos acompanhar de forma intertextual, filme após filme. Coutinho não era ator profissional (apesar de ter realizado algumas experiências nessa função, sendo a mais memorável delas a participação em *Câncer* – Glauber Rocha, 1972). Mas como figura pública, carregava em sua imagem e em sua voz os traços das relações estabelecidas nos filmes anteriores, as marcas de seu método.

Coutinho foi aprimorando a representação de si mesmo no confronto com as personagens. A ponto de precisar reproduzir no presente da filmagem, contracenando com uma atriz profissional, o Coutinho-documentarista que antes tinha entrevistado uma personagem real: ao dividir o palco de *Jogo de Cena* com Andrea Beltrão, no papel de Gisele, o Coutinho-ator precisa representar o Coutinho-documentarista, seguindo uma lista de perguntas que tinha feito, anteriormente, para a Gisele-personagem. Por mais abertos que estivessem para improvisações, aquele não era mais um encontro entre diretor e entrevistado, mas sim um diálogo roteirizado entre dois atores, um no papel de quem pergunta e o outro no papel daquele que responde.

Em seus filmes, de modo geral, Coutinho aparece como ator que representa sua figura de documentarista (reconhecível aos olhos do espectador), mas também como testemunha do encontro com os entrevistados (o que Naremore chamaria de “testemunha documental”), com quem negocia as bases da relação captada pela câmera. Nesse sentido, condensa em seu corpo diversos registros de jogo: ao exibir uma “versão teatral de si mesmo” (NAREMORE, 1988), como na cena com Andrea Beltrão, atua mais próximo do que Ramos (2012) reconhece como “encenação construída”. Em outros momentos, retoma o caráter de “encenação direta” ao ser surpreendido por encontros onde a imprevisibilidade pulsa com maior força, como quando se depara com personagens que lhe devolvem questionamentos, coisa frequente em suas conversas filmadas. Em *O Fim e o princípio* Leocádio interroga o cineasta: “O senhor crê em Deus? O senhor acha que vai alguém para o céu?”. Em *off*, a voz rouca de Coutinho responde: “Não sei. Também queria saber”.

4 MISE-EN-SCÈNE

O reconhecimento da figura de Coutinho como um personagem construído se intensifica na análise intertextual de seus filmes. Os desdobramentos provocados pela interferência de seu corpo e voz no quadro são perceptíveis de diversas maneiras, desde *Cabra marcado para morrer*. Nesse sentido, a materialidade da presença do autor em cena tornou-se elemento estruturante da *mise-en-scène*, criando um modelo aclamado pela crítica e replicado por tantos realizadores que seguem os passos de um método coutiniano de fazer documentários. Pode-se, portanto, reconhecer uma série de características determinantes nos dispositivos arquitetados por Coutinho. Regras do jogo de formulações aparentemente simples, mas que:

requerem uma cuidadosa articulação de detalhes que formam as artimanhas da movimentação de câmera, um efeito de montagem e uma organização do som que se disfarçam em si mesmos, ou seja, um tipo de uso das estratégias narrativas que, à primeira vista, parecem não estar lá. (BALTAR, 2019, p. 69).

No livro *Sete Faces de Eduardo Coutinho*, Carlos Alberto Mattos (2019) faz um levantamento de características que aparecem nos documentários do cineasta, como o uso de cartelas explicitando as condições em que se deram as filmagens e, na última fase de sua carreira, a ausência de narrações ou comentários em *over* para mediar as entrevistas e guiar a montagem. Mattos reforça a importância das “prisões” no método coutiniano. A estrutura dos filmes parte sempre de uma premissa clara e de restrições de espaço e de tempo capazes de determinar o encontro com as personagens: quase uma semana de seca no Nordeste, em *Seis dias de Ouricuri*; quinze dias de filmagem em *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987); entrevistas aos moradores de um prédio de Copacabana, em *Edifício Master*, a virada do milênio nas casas do morro, em *Babilônia 2000*; depoimentos sobre experiências religiosas na favela Vila Parque da Cidade, no contexto da visita do papa ao Brasil, em *Santo Forte*; a programação de 19 horas da televisão aberta, em *Um dia na Vida* (2010). Coutinho reforçava que essas prisões respondiam à demandas produtivas, mas, principalmente, a uma necessidade pessoal de restringir sua área de atuação, para poder verticalizar a experiência que se tornou essencial em seus filmes: o encontro com a personagem. Sobre as características do método

coutiniano, Mariana Baltar descreve:

Documentário composto apenas com falas, no qual uma conversa sucede a outra, sem um argumento totalizador aparente, sem trilha sonora ou efeitos pós-produzidos no qual os "bastidores" do processo de filmagem estão sempre visíveis. Um dispositivo em que Coutinho é testemunha da vida privada, como um confessor que não julga ou distribui penitências, mas emite opiniões, deixa-se interpelar - seja simpaticamente, ou seja, no desconforto - por seus personagens. (BALTAR, 2019, p. 271).

Foi Consuelo Lins quem mais se dedicou a esmiuçar os dispositivos adotados por Coutinho: “o que interessa é o presente de seus filmes, de seus personagens, o presente do mundo - não o presente instantâneo das imagens televisivas, mas um presente denso de memória e devires possíveis.” (LINS, 2004, p. 13). O ponto fulcral do método se apoia na fala do sujeito comum, que encontra na maneira de se expressar um modo de tornar-se personagem, através da singularidade do seu relato. Para Ismail Xavier, Coutinho atuaria na contramão de um movimento de massificação, focando na originalidade de figuras frequentemente encaradas como banais ou desinteressantes.

Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (...) O documentário de Coutinho, como forma dramática, se faz desse enfrentamento entre sujeito e cineasta observados pelo aparato, situação em que se espera que a postura afirmativa, a empatia e o engajamento na situação superem as forças reativas, travos de várias ordens. (XAVIER, 2010, p. 67).

A *mise-en-scène* dos documentários de Coutinho tem a representação como motor formal e articula estratégias aparentemente simples para revelar as condições do encontro e privilegiar a instância da relação com os entrevistados. Na análise dos filmes que compõem a “trilogia do palco”, é possível traçar algumas observações sobre o modo como o realizador enfrentava o desafio de dirigir seus atores (ainda que amadores); de planificar a câmera, aparentemente livre para improvisar; e de construir os discursos fílmicos dessas obras, na ilha de edição.

4. 1 Coutinho diretor de atores

Coutinho costumava dizer que se recusaria a dirigir atores. Declarações desse tipo povoam suas entrevistas. Em *Jogo de Cena*, o realizador foi taxativo quanto ao trabalho com as atrizes profissionais: “que venham prontas”. Entregou

poucas orientações por escrito e contou com a experiência das estrelas: “à Marília Pêra solicitou que fizesse uma mulher explosiva, mas ‘para dentro’. Fernanda Torres recorreu a Domingos Oliveira para ensaiá-la. Andréa Beltrão se sentiu provocada e desamparada diante do diretor, na hora de gravar.” (MATTOS, 2019, p. 260). As atrizes menos conhecidas contaram com o apoio de Ernesto Piccolo na função de preparador de elenco, inaugurando uma parceria que se repetiu em *Moscou* e *As Canções*. No entanto, o modo único de Coutinho guiar as entrevistas deixa transparecer, no texto fílmico, a condução clara de um diretor capaz de encaminhar o ator (sujeito comum ou atriz profissional) na conformação da personagem que figura no corte final.

Luiz, o porteiro do *Edifício Master*, inicia seu depoimento contando que foi adotado e nunca conheceu sua mãe biológica. Durante a entrevista (que dura pouco mais de quatro minutos) alguns cortes, sempre no eixo, alternam o enquadramento apenas entre primeiro e primeiríssimo plano, pouco revelando sobre o ambiente em que Luiz é filmado. Em *off*, ouve-se as frequentes perguntas de Coutinho: como reza? Como se refere a Deus? Como são os sonhos com o pai adotivo, que acredita ser seu pai verdadeiro? Por fim, Coutinho ataca com uma informação recolhida anteriormente pela equipe de pesquisa: “E o bebê que o senhor achou no corredor?”. Luiz inicia, calmamente, o relato do episódio que justifica sua pequena participação na montagem final. Conta de quando desconfiou que algo estava errado, na visita de uma funcionária que entrou no prédio segurando um bebê e saiu de mãos vazias. Ele explica que encontrou o recém-nascido perto de uma lixeira. Chamou o síndico para resolver a situação e se retirou para acalmar-se em um copo de água com açúcar: “aquilo ficou martelando na minha cabeça, a cena, entendeu? A criança lá, no chão, porra...”. Luiz cerra os olhos com força, se lembrando. Na banda sonora é possível ouvir um grito distante. E ele continua: “o resto ficou tudo certo, sem problema, mas aquilo me chocou muito, parecia que eu tava me vendo ali, entendeu?”. A condução precisa de Coutinho - a direção daquele ator de si mesmo - auxilia Luiz a apresentar sua personagem, associando a história do Master (onde se misturam intimidades de tantos vizinhos) à sua experiência subjetiva com o abandono materno.

A participação de Luiz, orquestrada pela direção, é um dos tantos exemplos do momento em que o cinema de Coutinho de fato acontece, baseado naquilo que Ismail Xavier chamou de “filosofia do encontro”. Uma concentração de tempo

presente, quando o efeito catalisador da câmera revela as tensões entre quem fala e quem escuta. A assimetria nas condições de poder das duas instâncias é sempre determinante: “porque, afinal, há a montagem, o agenciamento, o contexto; e há a *mise-en-scène* (um espaço, uma cenografia, um enquadramento, um ‘clima’, uma disposição dos corpos que condiciona o registro da fala).” (XAVIER, 2010, p. 68). Até *O Fim e o princípio*, o ambiente contava muito sobre a personagem. O espaço em que o corpo aparecia enquadrado - geralmente um cômodo privado, onde poderia ser filmado enquanto desempenha ações cotidianas como cozinhar ou estender roupa no varal – levava até o espectador um tanto do contexto ao qual pertencia aquele sujeito. Nos documentários da última fase da carreira de Coutinho, mesmo os aspectos da cenografia foram homogeneizados: filmadas em teatro (*Jogo de Cena* e *Moscou*) ou em estúdio (*As Canções* e *Últimas Conversas*), as personagens precisavam concentrar a essência de suas características apenas na fala e no modo de enunciação.

Figuras 24 e 25: Dona Thereza e Seu Leocádio dando seus depoimentos em casa e em seu ambiente de trabalho.



Fonte: Figura 24: Frame do filme *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999). Meio digital; Figura 25: Frame do filme *O Fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, 2005). Meio digital.

Figuras 26 e 27: Claudiléa e Maria de Fátima, filmadas no teatro e em estúdio.



Fonte: Figura 26: Frame do filme *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Meio digital; Figura 27: Frame do filme *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011). Meio digital.

Ainda assim, de forma sutil, a *mise-en-scène* segue dedicada a corroborar para a criação das personagens implicadas nos discursos fílmicos: “cada qual recebe o que o cineasta julga melhor como efeito de produção de sentido na imagem que dá conotação às falas; ora é a força do rosto, ora do gesto, ora do ambiente, tudo dependendo da duração dos planos.” (XAVIER, 2010, p. 68).

Na *master class* realizada no contexto da *Ocupação Eduardo Coutinho*, João Moreira Salles falou sobre “Como fazer cinema com quase nada”, apontando as principais características que definem a obra do cineasta. A supressão de elementos foi indicada como fator determinante:

Coutinho, ao longo da segunda fase da sua obra, vai suprimindo todas as ferramentas (ou quase todas) que estão a disposição do acervo de um cineasta: (...) narração; planos de corte; trilha sonora; roteiro; enredo (como em *O Fim e o Princípio*); até direção (que ele delega, em *Moscou*); movimento de câmera; movimento do próprio diretor. (...) É como se ele estivesse se perguntando: “Se retirar uma coisa a mais, será que o cinema deixa de ser cinema, vira outra coisa?” (SALLES)²³.

Salles se refere à gramática experimentada por Coutinho a partir de *Santo Forte*, filme que inaugura a segunda fase da carreira do cineasta. Nele já encontramos a essência da sua *mise-en-scène*, organizada em torno dos depoimentos de sujeitos comuns, dentro de um determinado recorte espaço-temporal, sem a mediação de uma narração ou de qualquer intervenção extradiegática que costure a participação das personagens. No entanto, nessa primeira experiência, Coutinho ainda se valia de alguns planos de cobertura para transitar entre cortes de entrevistas e, principalmente, para ilustrar momentos das histórias compartilhadas com a câmera. Quando Vera conta como ungiu uma imagem de lemanjá para afastar o demônio que ali se escondia, o diretor interrompe seu depoimento para estampar, na tela, um detalhe de uma estátua da orixá. André tem sua entrevista entremeada por um plano da cama (agora vazia) onde dormia com sua mulher quando ela recebeu o espírito da mãe.

²³ Informação verbal. Fala de João Moreira Salles durante *master class* realizada na *Ocupação Eduardo Coutinho*. São Paulo – SP, Outubro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCYKFscdLB0>. Acesso em: abril de 2020.

Figuras 28 e 29: Detalhe da estátua ungida por Vera e plano da cama de André.



Fonte: Frames do filme *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999). Meio digital.

Nos documentários seguintes, Coutinho deixa de lado, pouco a pouco, a necessidade de comprovar aquilo que é dito, apostando cada vez mais na supremacia da palavra. Em *Edifício Master*, o ambiente é fundamental na composição das personagens. Como nos filmes precedentes, a câmera invade o espaço doméstico e as personagens estão sempre mostrando algum detalhe dos cômodos ou manipulando objetos. No entanto, já não existe o uso de *inserts*, ou planos registrados fora da situação da entrevista (com exceção de poucas imagens dos corredores do Master, filmadas do alto - como de uma câmera de vigilância -, nas quais se vê uma mínima interação entre vizinhos). Na versão comentada, encontrada nos extras do DVD, Coutinho explica porque se negou a mostrar um dos diversos retratos que Esther conta ter espalhado pela casa. Aquelas pinturas não chegam a aparecer no corte final, mas definem a personagem, que diz ter entrando em uma fase de autoaceitação, depois do divórcio. Coutinho conta que filmou um ou dois detalhes desses quadros e que chegou a tentar incluí-los na montagem. Mas a solução era inaceitável:

Eu tinha que ter filmado ela com dois retratos na mão. Isso é ato de filmagem. Se eu filmo, como filmei, separados, é um troço que não tem tempo, que é atemporal, pode ser um truque, filmado seis meses depois. Isso daí, pra mim, é a morte do cinema que eu faço. (COUTINHO, 2002)²⁴.

Trata-se de uma questão de ordem ética: a ética do encontro, do “ato de filmagem”. Com a crença na palavra, não há espaço para ilustrações: “É obsceno duvidar da palavra, portanto é obsceno tentar prová-la”. (SALLES).²⁵

Com a supressão de tudo o que não é essencial, sobra a personagem. À relação, sobre a qual se funda seu cinema, Coutinho dá o nome de *copresença*. De

²⁴ Fala de Coutinho nos extras do DVD do Filme *Edifício Master*, 2002.

²⁵ Informação verbal. Fala de João Moreira Salles durante *master class* realizada na Ocupação Eduardo Coutinho. São Paulo – SP, Outubro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCYKFscdLB0>. Acesso em: abril de 2020.

um lado da câmera, o personagem-documentarista. Do outro, “figuras que, curiosamente, buscam ser personagens no sentido clássico, não propriamente figuras da alienação e da fragmentação, não-sujeitos.” (XAVIER, 2010, p. 77). Pessoas que pretendem remontar suas biografias anônimas através do filme, de uma forma que seja coerente e interessante. Nesse sentido, Baltar fala em um efeito de “dupla função de identificação”, um movimento de projeção do espectador, ao mesmo tempo, no entrevistado e na presença do diretor, o primeiro ouvinte daqueles relatos. (BALTAR, 2019, p. 283).

Baltar comenta sobre um “pacto de intimidade” que emerge da relação, em documentários como os de Coutinho. Nesse regime, a interação e a negociação passam a definir as regras do jogo. A autora cita o momento em que Roberto desconcerta o diretor, ao pedir um emprego, durante uma entrevista de *Edifício Master*. Mas são inúmeras as situações em que os entrevistados interpelam o diretor, devolvem perguntas, fazem comentários críticos. Na sequência de *Jogo de Cena* em que se alternam Marília Pêra e Sarita, a relação se repete primeiro simulada (no corpo da atriz) e, depois, em sua versão original: Coutinho pergunta se a personagem chora facilmente, Marília Pêra (no papel da outra) responde que é muito emotiva. Coutinho segue o jogo, previamente roteirizado, pedindo que explique porque se emociona com o filme *Procurando Nemo* (Pixar, 2003). A atriz ataca com humor: “O senhor não gosta desse filme? Porque o senhor não gosta de coisas americanas, né? O senhor é meio comunista?”. Corte. O diálogo se repete, dessa vez com a Sarita original falando sobre seus sentimentos explosivos. Coutinho a conduz para “a história do Nemo”, sondada anteriormente pela equipe de pesquisa. Sarita acerta em cheio, se divertindo com o contra-ataque: “O senhor não viu Nemo? O senhor tem preconceito, tá vendo? Ele não gosta de americano!”. Na primeira versão que o espectador vê, o ataque era previsto, constava no script. Na segunda (filmada anteriormente), acontece de forma espontânea.

Em *Jogo de Cena*, a relação com a personagem se inicia durante a pesquisa prévia, liderada pela equipe do filme. Tem sequência no encontro de Coutinho com a entrevistada e segue na encenação representada pelo diretor e uma atriz profissional. Ao refilmar as entrevistas originais, desta vez com as profissionais, Coutinho exercitava seu lado ator, com a ajuda da assistente Cristiana Grumbach (que havia conduzido as pesquisas com as personagens antes que fossem selecionadas para encontrar o diretor). Segundo Carlos Alberto Mattos (2019), ela se

sentava ao lado de Coutinho e trabalhava como o ponto do teatro, antecipando, ao pé do ouvido, as perguntas que deveriam ser feitas para simular a conversa gravada anteriormente.

Esses componentes da relação realizador-personagem marcam a condução mesmo de diretores do Cinema Direto, que muitas vezes pretendiam camuflar sua interferência no ambiente filmado: em *Grey Gardens* (1975), os irmãos Maysles se veem obrigados a adotar uma abordagem participativa, ao confrontarem as duas socialites que viviam em condições insalubres, na mansão que dá título ao filme. Mãe e filha, que conviviam entre si em uma relação de mútua dependência, veem sua rotina totalmente alterada pela presença dos documentaristas. Elas disputam a atenção, jogam com a câmera, encenam números de dança e parecem organizar a *mise-en-scène* do filme, brincando de escolher o que o diretor deve enquadrar. Mãe e filha solicitam a presença afetiva dos irmãos Maysles de tal forma, que a relação entre eles passa a ser elemento fundamental do documentário. No encontro *Brasil Documenta 2002*, Albert Maysles relatou que isso aconteceu em função de uma demanda das personagens, que insistiam em falar e empurrar os cineastas pelo quadro do filme. Os diretores se veem obrigados a comparecer fisicamente na película, com seus corpos em cena, quando precisam se aproximar para ajudar a mãe a se levantar, ou no plano em que flagram a própria imagem, empunhando câmera e microfone, no reflexo do espelho. Essa demanda das personagens coloca em cena a relação e determina a *mise-en-scène* da obra. “A interação das personagens com a câmera é assumida e isso provoca um sentimento de intimidade partilhada que acaba sendo fundamental para o argumento geral do filme.” (BALTAR, 2019, p. 282).

Coutinho via erotismo nas relações entre documentarista e personagem, no sentido relacionado a tudo aquilo que é próprio da carne, do corpo. Em depoimento para o filme *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro* (Carlos Nader, 2013), o diretor comenta sobre o grau de intimidade da relação que se estrutura na presença da câmera:

O corpo fala. E a fala que tá ligada ao corpo, quando é visceral é porque há relação erótica. (...) O filme nos junta na mesma imagem. E isso é erótico. Isso é um pouco de mostrar a copresença. Nós estamos juntos, sabe? Eu te dei uma coisa, você me deu outra. (COUTINHO, 2013)

Para Ismail Xavier, os desequilíbrios inerentes à relação realizador-

personagem podem ser mitigados através da valorização da oralidade, do ato de contar-se. Segundo o autor, o sujeito se apresenta, nos filmes de Coutinho, ao estilo shakespeariano, dando forma ao seu personagem: “Não se trata mais da fé no natural, no absolutamente espontâneo, na verdade já dada sobre quem quer que seja. Trata-se de evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelas quais um sujeito se apropria de sua condição, é criativo.” (XAVIER, 2010, p. 78). Nesse sentido, é a força da palavra que justifica a escolha pela entrevista como elemento retórico fundamental no estilo de direção de Eduardo Coutinho.

4. 1. 1 A Presença do entrevistador

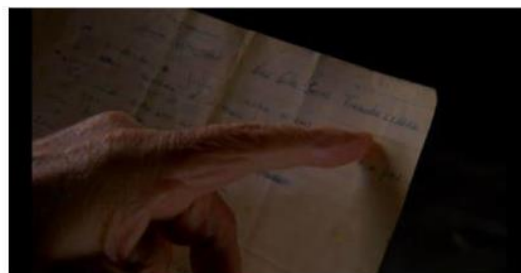
Ismail Xavier propõe que é através do ato de falar de si que o entrevistado se converte em personagem, “no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública)” (*idem*, p. 73). Ao autor interessa pensar sobre documentários em que a presença dos sujeitos filmados não se define por momentos anteriores ou que se estendam para depois da entrevista. Esse dispositivo que rege o encontro passa a ser a forma dramática exclusiva, não havendo outra interação entre as personagens. É apenas através da entrevista que os sujeitos são apresentados.

Nesse embate entre realizador e personagem, a tendência é que o sujeito filmado componha sua persona em cena, de acordo com o que imagina ser esperado dele. Nesse sentido, a presença física do diretor (e da câmera) serve a antecipar o olhar futuro do espectador, projetando no entrevistado a promessa de um julgamento posterior, por parte do público. Reforçando essa lógica, Mariana Baltar (2019) afirma que Coutinho exacerba o programa estético do documentário moderno (que, muitas vezes, revela o aparato cinematográfico) ao se colocar como uma presença constante em seus filmes, ocupando o quadro com sua voz ou seu corpo.

A presença do corpo do realizador em cena passa a ser sua principal estratégia de direção de atores. Coutinho articulou sua presença de diversas formas: na imagem do repórter que é seguido pela câmera, em *Cabra marcado para Morrer*; deslocando sua função na figura de Enrique Díaz, o diretor de cena que assume o protagonismo em *Moscou*; ou assumindo sua total ausência no documentário de material de arquivo *Um Dia na vida*. Em *As Canções*, Coutinho já tinha seu método

consolidado, e o enfoque na relação realizador-personagem manifesta-se para além da sua ausência no quadro. A materialidade de sua voz na banda sonora garante a presença constante do interlocutor e deixa transparecer os traços da direção.

Figuras 30 - 32: À esquerda, o diretor cumprimenta Elisabeth Teixeira. A mão de Coutinho invade o quadro, à direita. Abaixo, é possível ver seus óculos no plano com Dona Mariquinha: "O filme nos junta na mesma imagem".



Fonte: Figura 30: Frame do filme *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). Meio digital; Figura 31: Frame do filme *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011). Meio digital; Figura 32: Frame do filme *O Fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, 2005). Meio digital.

Sobre a presença ausente do realizador, o interlocutor da entrevista, Comolli escreve:

A colocação fora de campo do destinatário não é sua colocação fora de cena. Na verdade, ele continua sendo o condutor da narrativa (o entrevistador, o ouvinte). No entanto, sua retirada culmina na transformação da realidade do diálogo em um *monólogo imaginário*. Uma confusão se instala entre esse destinatário ausente – o homem que está atrás da câmera (...) – a própria câmera (fora de campo, mas não fora de cena) e, terceiro ponto do triângulo, o suposto espectador da outra ponta da cadeia e do qual os dois ângulos precedentes são de alguma maneira representantes por antecipação. (...) o conjunto dessa escuta fora-de-campo-mas-não-fora-de-cena, real e potencial, desempenha um papel estruturante na narrativa filmada e determina, em grande parte, a *mise-en-scène*, pelo próprio narrador, do trajeto e da destinação de sua narrativa: olhares, mímicas, movimentos, etc. (...) o narrador, de fato, não sabe realmente a quem ele se dirige – à câmera, ao operador, ao técnico de som, ao diretor, eventualmente ao entrevistador, e seguramente ao espectador, o único aliás que está efetivamente fora de cena -, o resultado é um *distúrbio de direcionamento* que repercute do narrador na escuta do espectador. Quando o narrador não sabe mais muito bem a quem e para quem ele enuncia, nada pode fazer a não ser se dirigir a si mesmo, tornar-se seu próprio auditório. (...) vê-se na obrigação de inventar em campo o dispositivo

de escuta que permitirá sua palavra. É assim que se forma, entre outras situações de crise, a necessidade de uma *auto-mise-en-scène* do personagem. (COMOLLI, 2008, p. 87-88).

Ao contar-se através do dispositivo da entrevista, o sujeito filmado fala para dois interlocutores: aquele presente no momento da filmagem (e talvez ausente na montagem do filme) e aquele que será seu espectador futuro, cuja presença se faz lembrar através da câmera. O sujeito se sabe filmado e “face à câmera, se vê ator em cena.” (XAVIER, 2010, p. 74).

Em *As Canções*, Coutinho se alterna entre o entrevistador experiente - que sabe como provocar o personagem - e o cúmplice amigo, que se espanta ao saber que seu interlocutor conheceu o cantor Orlando Silva, deixando espaço, na economia do filme, para uma conversa trivial. São diferentes facetas da direção de atores que o auxiliam na condução dos depoimentos. Na entrevista com Gilmar, Coutinho deflagra a pergunta chave, que deve ter sido feita a todos os entrevistados: “Por que essa música marcou a sua vida?”. A canção engatilha a memória. A memória engatilha a emoção. Gilmar relata uma lembrança de sua mãe e chora. Coutinho tenta arrancar uma explicação para as lágrimas repentinas. Mais calmo, o personagem diz que a música lhe traz uma lembrança boa e que não esperava chorar. Coutinho consola: “Sentimento bom a gente lembra e chora”. A cena é composta por diversos cortes, no eixo, que causam a impressão de que o acesso à emoção acontece de forma súbita, o espectador é pego de surpresa. Tudo conduzido pela direção “morde e assopra” de Coutinho.

O último encontro que aparece no filme é com Silvia, a quem Coutinho pergunta o que a música *Retrato em Branco e Preto* (Chico Buarque) tem a ver com sua vida, desencadeando a narrativa de um amor não correspondido (Silvia enuncia: “Foi assim...” Como quem recorre ao *Era uma vez...*). A personagem compartilha os desencontros de uma relação de mais de trinta anos e conclui: “Não sou o grande amor da vida dele, mas ele é o grande amor da minha vida”. Coutinho provoca, perguntando se, em algum momento, o sentimento não teria sido recíproco, se ela também não teria sido seu grande amor. Silvia desfaz o sorriso que esteve estampado em seu rosto durante toda a entrevista e, pela primeira vez, parece pensar sobre a pergunta: “Eu acho que não...”. Sua expressão muda, como se partisse da dúvida para a conclusão: “Nunca fui. Nunca fui.” Um corte leva ao próximo plano, no qual a personagem volta a sorrir dizendo que agora teria superado

a situação. Coutinho a conduz para a reflexão que dá sentido ao filme, perguntando se cantar para uma equipe de filmagem ajuda a cicatrizar a ferida. E ela responde: “Eu acho que foi pra botar um fecho de ouro, sabe?... De repente, contar pra todo mundo que eu procurei outro caminho. Procurei, tô procurando...”. Outro corte leva a um plano aberto. Silvia está de costas, caminhando para desaparecer na cortina negra ao fundo do cenário. O plano segue por mais alguns segundos, com a cadeira vazia que encerra o filme. Ao dirigir Silvia, por meio da entrevista, Coutinho explicita o interesse humano em se fazer ouvir, em fazer com que todos saibam que sua história foi triste ou feliz e que encontrou determinado desfecho. Compartilhar uma experiência para a câmera é fiar-se da promessa de que, no futuro, um espectador receberá aquela narrativa e conhecerá um pouco do sujeito que se converteu em personagem.

4. 1. 2 Atuar para cinema ou atuar para teatro?

Na experiência com *Jogo de Cena*, Coutinho precisou reformular seus métodos de direção para assumir seu posto dentro da cena, como elemento de continuidade entre os depoimentos das personagens e as réplicas das atrizes profissionais. No documentário seguinte, a estratégia que marcou seu cinema de conversas não poderia ser retomada sem absorver o impacto que a abertura total para a representação gerou em sua filmografia.

Esse cineasta interlocutor, sentado atrás da câmera não só não faz mais sentido, como não é mais possível depois de *Jogo de Cena*, que dissolveu o sujeito entrevistado e, por consequência, o sujeito entrevistador. Em *Moscou*, o sujeito atrás da câmera está dissolvido, duplamente dissolvido eu diria: não só Coutinho, mas também Enrique Díaz (por mais que se possa explicar a retração do diretor teatral pela dinâmica dos laboratórios). (BERNARDET, 2013, p. 629).

Enquanto consolidava sua carreira como documentarista, Coutinho voltou a passear pelo teatro, em 2000, quando foi convidado para colaborar com a TV Pinel – canal que reunia produções caseiras de pacientes psiquiátricos do Instituto Municipal Philippe Pinel, no Rio de Janeiro. Na ocasião, o diretor optou por filmar uma esquete pensada para o teatro, pelos próprios pacientes. Uma sátira do programa do Ratinho que foi batizada com o título *Porrada!* O resultado é um curta-metragem tributário das convenções teatrais: em um auditório, os atores-pacientes se dividem nos

papéis da apresentadora sensacionalista, a mãe que esbraveja por um teste de DNA e o artista que não quer reconhecer a paternidade. Um grupo ocupa o lugar da plateia entusiasmada, enquanto outros empunham câmera e *boom*, compondo a equipe de TV da diegese. Já a câmera do curta, assumida por Cristiana Grumbach, roda pelo cenário tentando acompanhar o caos improvisado. Em *Porrada!*, Coutinho assina a direção, mas os créditos exibem o nome de outras “diretoras”, respondendo pela Equipe TV Pinel: duas pacientes psiquiátricas, que aparecem também como atrizes na farsa e conduzem o número filmado. O desdobramento da figura do diretor em um corpo que participa da diegese é um prenúncio do mecanismo que retornará em *Moscou*.

No documentário de 2009, Enrique Díaz firma a direção teatral e passa a servir como um duplo de Coutinho em cena. O cineasta deixa de ser o agente provocador, que recebe as falas dos demais. Se, antes, Coutinho não gostava de dirigir atores, ao menos conduzia os sujeitos que chegavam até ele e que se convertiam em personagens: “o salto no escuro incluía fazer um filme sem se relacionar diretamente com os atores/personagens e perder ainda mais o controle, abdicando de grande parte da autoria, em favor do diretor teatral Enrique Díaz e do elenco”. (MATTOS, 2019, p. 268). Eduardo Moreira (integrante do Galpão, em seu diário sobre o processo de criação²⁶) conta que Coutinho chegou a captar alguns depoimentos pessoais dos atores, sentados diante na câmera, no estilo documentário de conversa. Mas esses momentos não entraram na montagem do filme, reforçando a opção por um afastamento do diretor no trato direto com o elenco.

O prenúncio de *Porrada!* está também no atrito provocado entre cinema e teatro, que volta dominando o dispositivo de *Moscou*. A experiência se dá no conflito entre duas equipes: uma habituada aos códigos do teatro (produtores, cenotécnicos, contrarregas, Enrique Díaz e sua convidada para a assistência de direção teatral Bel Garcia, além dos 13 atores do Galpão) e outra familiarizada com o tempo do cinema (produtores, equipes de câmera e áudio, eletricitas, maquinistas, maquiadora, assistentes...). No meio de campo, Ernesto Piccolo fazia a ponte entre os dois grupos, assinando a assistência de direção: “parece que ele é um assessor

²⁶ Diário de filmagem. Texto publicado por Eduardo Moreira, no blog do Galpão. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/blog/index.php/diario-de-filmagem/>. Acesso em: 12 de maio 2020.

para assuntos de atuação junto ao Coutinho” ²⁷, afirma Eduardo Moreira, em seu diário de bordo.

Na única cena em que Coutinho aparece orientando os atores, a palavra é logo passada para Enrique Díaz, a quem o cineasta entrega o comando do processo enquanto relembra o elenco (e o espectador) da opção feita por eles: “O primeiro da lista que vocês me deram era o Kiki. Portanto vocês são responsáveis.” Depois de apresentar a proposta do filme, Díaz dá as primeiras dicas de como sua condução levará o grupo por um passeio através “do que é do humano”. Coutinho passa o bastão para seu duplo e se retira do jogo.

Enrique Díaz estava ciente da disputa que se instauraria naquelas três semanas de filmagem: “Confronto dele – diretor – com nós – atores. Confronto dele com Coutinho. Confronto de todos nós com o universo e a obra de Tchekhov” ²⁸. Coutinho afirmava, durante as filmagens, não saber que tipo de filme estava fazendo, mas sabia que era preciso fugir do tom autorreferencial de um mero registro do processo de ensaio. Nas regras daquele jogo o teatro estava a serviço do cinema e não o contrário. O realizador determinou que o Galpão Cine Horto (sede da companhia) tivesse seu interior esvaziado, retirando inclusive as poltronas da plateia para que a câmera pudesse se mover livremente, contracenando com o elenco em uma grande caixa preta. Em alguns momentos, é possível notar os corpos dos atores dispostos no espaço de modo a favorecer a cinematografia, como na cena em que as três irmãs se arrumam no camarim. A distância entre cada uma delas e o espelho varia de forma antinatural, permitindo que todas apareçam no quadro, em profundidade, sem se sobrepor.

Figura 33: Inês Peixoto apoia o estojo de maquiagem no colo e se inclina para enxergar-se no espelho.



Fonte: Frame do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

²⁷ Diário de filmagem. Texto publicado por Eduardo Moreira, no blog do Galpão. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/blog/index.php/diario-de-filmagem/>. Acesso em: 12 de maio 2020.

²⁸ *Idem, Ibidem.*

Segundo os relatos de Eduardo Moreira, o elenco navegou em águas conturbadas em meio à disputa entre as duas linguagens: “Além do teatro, temos de conceber a convivência com as duas câmeras, a luz. Sobra pouco tempo para a interpretação e uma possível aproximação com um estado tchekhoviano de ser ou estar em cena.”²⁹ Isso somado às longas esperas para os ajustes das equipes de foto e som. De um lado, Enrique Díaz propunha laboratórios de interpretação que aproximassem os atores do universo da peça, deixando-os livres para improvisar, criando situações análogas às da dramaturgia ou propondo releituras experimentais do texto realista. Da outra parte, Coutinho se via pressionado pelos prazos apertados de uma produção audiovisual e esperava que os atores caminhassem também na direção de construir algo concreto em cena: “Ele diz que há muita confissão pessoal, o que é bom. Ele cita o exercício feito pela Lydia, com as fotos, como um bom momento para a câmera. Surge a questão: como fazer teatro e cinema ao mesmo tempo? É possível ajuntar as duas coisas?”³⁰. Foi preciso refazer os atos, antes improvisados, agora pensando em como organizá-los na gramática do plano e contra plano: “Hora de montar para o cinema”³¹.

Eduardo Moreira conta que Enrique Díaz se assustava ao observar uma cena claramente teatral através do *video assist*. O conflito também era constante com o diretor de fotografia Jacques Cheuiche, a quem o encenador acusava de montar uma iluminação que não favorecia o recorte dos corpos em cena. O documentário ia se fazendo do embate entre as duas linguagens. Ao longo das filmagens, é possível perceber que Enrique Díaz vai se apropriando dessa forma híbrida que surge do cruzamento do cinema com o teatro. Em determinado momento ouve-se, em *off*, a voz do encenador propondo “vamos filmar aqui de cima”, tentando assumir a escolha do enquadramento.

A ocupação de diferentes espaços (camarim, a parte de baixo do palco, uma copa destinada ao lanche da equipe, bastidores, coxias...); a decupagem em plano e contraplano; os roteiros que foram surgindo para organizar as improvisações - antes tão livres na mão dos atores - foram elementos que trataram de conferir certo formalismo cinematográfico à releitura de Tchekhov. O teatro perde a disputa para o tempo apressado do cinema e o resultado final acaba dando a impressão de um

²⁹ Diário de filmagem. Texto publicado por Eduardo Moreira, no blog do Galpão. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/blog/index.php/diario-de-filmagem/>. Acesso em: 12 de maio 2020.

³⁰ *Idem, Ibidem.*

³¹ *Idem, Ibidem.*

conflito apaziguado: sem conseguirem chegar ao quarto ato da peça - que aparece apenas como uma leitura dramática, na cena final do filme -, são as tentativas de organização da direção e o trabalho posterior da montagem que dão ao documentário certa estrutura linear.

A temática da representação e o conflito entre atuar para cinema ou atuar para teatro são a força motriz de *Moscou*. Lançar o elenco na disputa entre as linguagens e, em seguida, retirar-se de cena foi a maior estratégia de direção de atores da qual Coutinho poderia se valer. Depois do mergulho profundo no jogo, restava o desejo de retornar sua atenção ao sujeito comum, que Coutinho sempre elegeu como interlocutor, seja em suas conversas filmadas, seja ao entregar seu filme para o público, nas salas de cinema:

A noite termina com o velho e bom Coutinho, com sua voz rouca e combalida pela nicotina e pelo álcool, dizendo que quer um filme que seja visto com prazer pelas pessoas comuns, que não entendem nada de teatro ou de cinema. Essa é provavelmente a chave para se entender porque os filmes dele são sempre tão bons. (MOREIRA, 2020).³²

Concluída a jornada para *Moscou*, Coutinho termina de omitir sua figura em *Um Dia na vida*, filme montado exclusivamente com imagens de arquivo expropriadas da TV aberta. Para Carlos Alberto Mattos, a experiência resulta em uma espécie de “contracampo do seu cinema de conversa” (MATTOS, 2019, p. 281), uma vez que exhibe, na tela, as imagens das telenovelas, jornais, programas de auditório, de culinária; publicidades e todo um repertório que fundou o imaginário coletivo do brasileiro comum - protagonista frequente das obras de Coutinho que volta à cena com *As Canções*.

4. 2 Fotografia: Coutinho enquadra a auto-mise-en-scène

Ninguém conversa a dez metros de distância. Eu não falo com uma pessoa a dez metros de distância, mesmo que o quadro fique maravilhoso. Porque estou livre da câmera. Eu ignoro esse tipo de coisa. (...) A justa distância! Dois, três metros de distância, de onde as pessoas se matam ou se amam, falam coisas e aí a vida se passa. (Eduardo Coutinho).

A declaração do diretor - no documentário de Carlos Nader, *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro* - oferece algumas pistas para compreender o modo como

³² Diário de filmagem. Texto publicado por Eduardo Moreira, no blog do Galpão. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/blog/index.php/diario-de-filmagem/>. Acesso em: 12 de maio 2020.

pensa os meios de captação em seus filmes. Câmera e captação sonora estão sempre em função do que é fundamental: a relação com a personagem. É por isso que, nas situações de entrevista, se nota uma mínima alternância de enquadramentos e tantos cortes no eixo, um dos poucos recursos dos quais a montagem pode lançar mão para editar longos discursos, filmados com poucas variações de planos.

Em *As Canções*, os corpos das personagens são posicionados, na maior parte do tempo, à direita do quadro. A câmera filma, em ângulo oblíquo, a cadeira preta disposta diante de Coutinho - já convertida em objeto icônico, nos seus filmes de conversa - de modo que o olhar do entrevistado cruze o quadro da direita para a esquerda, ao procurar o retorno do olhar do diretor-interlocutor. Ao longo dos depoimentos, Jacques Cheuiche, operando a única câmera do *set*, toma a liberdade de se aproximar ou afastar do corpo filmado, de acordo com o que está sendo narrado, quando pressente a chegada de uma emoção mais afluída ou de uma gestualidade que complementa o relato.

A entrevista de Lídia se inicia com um primeiro plano da personagem já sentada na cadeira. Conforme começa a descrever como seu corpo mudou com a gravidez (levando ao desinteresse e subsequente abandono do seu grande amor), a câmera procura, sutilmente, um novo quadro, com um *zoom-out* que dá espaço aos gestos dos braços e revela a cintura de Lídia: "Aquela coisa de cinturinha fina, do molejo, do remelexo, acabou!". Um corte marca o final da sentença. Em seguida, diversos cortes no eixo e pequenos movimentos de câmera em *zoom-in* e *zoom-out* pontuam seu depoimento. A mesma alternância de enquadramentos acontece quando Lídia conta que adorava os filmes da Marilyn Monroe e que seu sonho era imitar a atriz, passeando de conversível com uma echarpe no pescoço. Os movimentos de câmera tentam acompanhar os gestos que mimetizam o ajeitar da echarpe, a inclinação dos ombros. No plano em que aparece cantando, Lídia começa em silêncio, olhando para baixo, como que tomando fôlego para desempenhar sua *performance*. O momento de cantar já tinha sido antecipado por Coutinho, que pergunta qual é a relação da sua história com a música. Lídia ergue os olhos e busca encarar a câmera de frente. Ajeita-se na cadeira e passa a ocupar, pela primeira vez, o centro do quadro, abandonando Coutinho como seu interlocutor habitual e cantando diretamente para o espectador do documentário.

Assim como as personagens, a câmera também assume uma postura distinta

nos momentos de canto, presentes nos documentários de Coutinho. Sobre os seis entrevistados que aparecem cantando em *Edifício Máster*, Mariana Baltar comenta:

Quando os personagens se expõem ao evento de cantar diante da câmera, esta assume uma relativa liberdade, movimenta-se mais, ora aproximando-se do rosto, ora afastando-se, sempre fazendo pequenas correções no quadro para focalizar partes do corpo do personagem, especialmente as mãos e o rosto, ressaltando a emoção da performance. (BALTAR, 2019, p. 279).

Em uma sintonia fina, a câmera dança enquanto a personagem canta. Nesse sentido, é preciso considerar que esse tipo de cinematografia - pronta a contracenar com a *mise-en-scène* da personagem - só se tornou possível com a manipulação frequente do *zoom*, recurso técnico que direciona, esteticamente, a atenção do espectador para uma porção específica do quadro. Coutinho incorporou, em sua economia, uma maneira de filmar herdada do jornalismo televisivo, assumindo eventuais sujeiras no quadro, uma movimentação desestabilizada da câmera ou momentos de busca pelo foco da imagem. Tudo isso para priorizar o tempo da ação e garantir que o ato de aproximar-se do corpo filmado possa acontecer rapidamente, com poucos recursos. No cinema coutiniano, o enquadramento se estabelece no tempo presente da fala e em decorrência dela.

Figuras 34 - 37: Variações de enquadramento durante a participação de Lídia.



Fonte: Frames do filme *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011). Meio digital.

No entanto, ao assumir uma estética de estúdio na “trilogia do palco”, o diretor precisa fazer mudanças na maneira de pensar a fotografia do filme. A começar pela iluminação, que passa a ser construída com recursos mais complexos: para as entrevistas de *As Canções*, uma fonte principal ilumina a personagem da esquerda para a direita. Luzes de preenchimento no rosto são utilizadas para garantir os closes, bem como um *backlight* que contorna as silhuetas destacando-as do fundo

do quadro. Por fim, uma iluminação reforçada ressalta a espessa cortina negra que compõe o cenário. A opção por uma cenografia em tons de preto aumenta a exigência por uma iluminação acentuada, tornando possível que os poucos elementos da imagem ganhem algum destaque. Se, nos filmes anteriores, Coutinho assumia uma estética do cotidiano - muitas vezes usando câmeras amadoras e admitindo fontes de iluminação diegéticas para retratar ambientes domésticos, ou filmando com luz natural - na “trilogia do placo”, a fotografia, a cenografia e o tratamento sonoro passam a ser elaborados com maior artificialidade, endossando o caráter de representação desses documentários.

Em *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*, Ismail Xavier comenta sobre os momentos em que as escolhas de direção de fotografia operam no sentido de revelar, na imagem, o caráter de construção do discurso fílmico, dentro do regime da opacidade.

Monta-se aí um dispositivo curioso pelo qual a conversa (a troca entre o sujeito e o cineasta) se confessa enquanto filmagem (mostra a câmera e outras coisas mais), mas a atitude do entrevistado tende a obedecer à regra teatral clássica da quarta parede. Quase sempre, as câmeras estão lá e registram tudo em nome da captação do real; mas os sujeitos em foco atuam como se ela não existisse, de olho no cineasta e equipe, nos que estão de corpo presente. (XAVIER, 2010, p. 74).

São muitos os momentos, na cinematografia de Coutinho, em que uma segunda câmera, o *boom* ou um equipamento de iluminação aparecem no quadro. O diretor buscava reforçar, por todos os meios, as regras do jogo de representações que nasce na presença do aparato cinematográfico e rege a relação realizador-personagem. No entanto, na contramão dessa tendência a explicitar o ato da filmagem, Xavier (2010) aponta para o comportamento do entrevistado que busca, na troca de olhares com o diretor e a equipe, atenuar o efeito-câmera e fiar-se de uma quarta parede cinematográfica. O autor usa como exemplo para a análise a passagem de *Edifício Master* em que o senhor Henrique canta *My Way*. A alternância de enquadramentos é feita pela manipulação do *zoom* e também com movimentos de câmera na mão, através dos quais o operador aproxima ou afasta seu corpo do entrevistado.

A opção por deflagrar os mecanismos da representação, neste caso, cumpre uma função brechtiana de atenuar o movimento catártico experimentado pelo personagem. No momento em que Henrique começa a cantar, um corte leva para a imagem captada por uma segunda câmera, mais distante, que filma o personagem

na profundidade do quadro. A decoração do apartamento, onde mora sozinho (uma imagem de Jesus Cristo e uma televisão), passa a compor a narrativa. O operador se aproxima, a imagem estremece revelando a câmera na mão. Corte para a câmera 1, que capta Henrique em primeiríssimo plano. A continuidade temporal revela a alternância entre as câmeras, uma vez que não há elipses e a letra da música segue sem interrupção. Em um enquadramento fechado, a câmera 1 é obrigada a se movimentar, na tentativa de acompanhar os gestos de exaltação de Henrique: segue seu punho cerrado até o alto e depois abaixa, acompanhando-o enquanto é levado ao peito. Quanto mais efusiva se torna a *performance* do personagem, mais a câmera se movimenta: se aproxima, recua, procura a ação, perde o foco. Henrique chega ao ápice da canção, de mãos estendidas, e busca o olhar de Coutinho no extracampo. A câmera se afasta, deixando entrar no quadro a imagem da outra operadora - a que captava de perto as emoções de Henrique: “*I did it my way!*” Fim da catarse. Sobre essa sequência, Xavier (2010) escreve que o personagem elege Coutinho como audiência para que possa ignorar a presença do dispositivo e concentrar-se em suas emoções, como um ator profissional que exercita a fé na quarta parede e experimenta a catarse em cena. Ao recuperar a camada da representação, exibindo a câmera no quadro, Coutinho puxa o espectador de volta para a terra, depois do percurso pela atuação melodramática de Henrique.

Mostrar o senhor Henrique e, ao mesmo tempo, a segunda câmera que o focaliza mais de perto é uma forma de explicitar a regra do jogo, colocar os dados da representação ao alcance do olhar; advertir que a empatia tem seus limites e coordenadas. É afirmar as premissas de uma ética que está na contramão daquilo que nos cerca de manipulação na esfera das imagens, dentro da rotina da mídia. (XAVIER, 2010, p. 75).

Figuras 38 - 41: O jogo entre as duas câmeras que filmam Henrique.



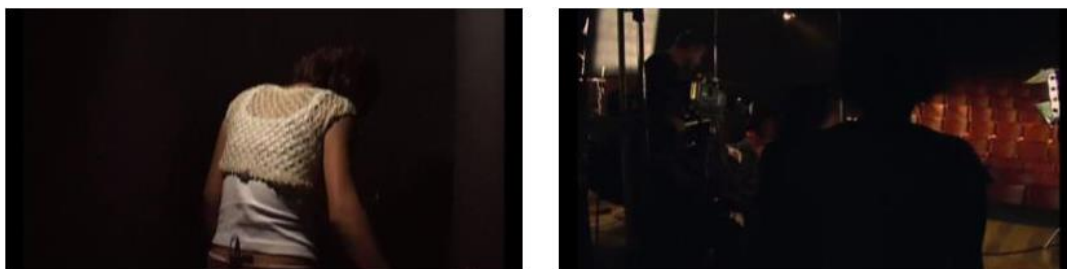
Fonte: Frames do filme *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). Meio digital.

O cinema de Coutinho dialoga diretamente com um modo de pensar a fotografia como testemunha ativa da relação com a personagem, tanto nos filmes em que a iluminação, o posicionamento de câmera e a cenografia respeitam o clima intimista do ambiente doméstico - contribuindo para dar a tônica de um registro documental e reforçando a impressão de realidade – como nas obras da trilogia, nas quais os signos da representação aparecem reforçados na tela.

4. 2. 1 A Câmera improvisa

Ao fixar-se em uma locação fechada, à espera de seus personagens nos últimos filmes de sua carreira, Coutinho precisa reformular sua maneira de filmar: passa a optar, quase sempre, pela câmera estabilizada em tripé; iluminação artificial de estúdio; poucas movimentações internas ao quadro, que, por vezes, registra a personagem que se aproxima ou se afasta da icônica cadeira preta. Já não há lugar para a câmera frenética que subia as ladeiras da Vila Parque da Cidade (*Santo Forte*) ou para os planos pouco iluminados dos corredores do Master. A exceção fica por conta das parcas imagens captadas pela unidade adicional de *Jogo de Cena*, que acompanha as mulheres-atrizes subindo as escadas de bastidor do teatro Glauce Rocha antes de entrarem no palco e se depararem com equipe completa, iluminação preparada e câmera pronta para rodar a entrevista.

Figuras 42 e 43: Uma câmera na mão segue Aleta e Mary Sheyla, subindo pelas escadas do teatro, para encontrar a equipe de filmagem.



Fonte: Frames do filme *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Meio digital.

Em meio a “trilogia do palco”, *Moscou* surge como ponto fora da curva: no documentário em que Coutinho abandona o dispositivo usual das conversas filmadas, a câmera também é obrigada a improvisar para acompanhar o jogo dos atores acostumados à rotina de criação do teatro. Passagens abruptas de foco,

mudanças na abertura de diafragma - que visam compensar, ora a subexposição, ora a superexposição, em uma mistura de iluminação teatral com equipamentos cinematográficos - e constantes ruídos captados na banda sonora (conversas da equipe, marteladas na cenografia e um barulhento ar condicionado, ligado vez ou outra) são alguns dos resquícios de um *set* muito menos controlado, que emergem na montagem final.

As duas unidades de câmera, orquestradas por Jacques Cheuiche, precisam conviver com o teatro que, por sua vez, acaba cedendo às demandas do cinema. Até a velha mesa de leituras do grupo Galpão (símbolo de um método de trabalho stanislavskiano, onde os atores se reúnem para estudar o texto) é serrada pela equipe de cenografia do filme para atender à exigência de posicionar a câmera de modo a filmar as reuniões de dentro da roda, movimentando-se com maior agilidade entre um rosto e outro a fim de trazer o espectador para o centro da ação.

Figura 44: A mesa de trabalho do Galpão, serrada no centro, a pedido da equipe de fotografia.



Fonte: Frame do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

Em certas cenas, é a linguagem do cinema que oferece a solução para os nós propostos na dramaturgia. É o caso do duelo entre o Barão e Solionii: outros personagens comentam o encontro que acontecera naquela tarde, no boulevard da cidade. Enquanto isso, no mesmo espaço, em uma espécie de *flashback* simultâneo, dois atores revivem a disputa dos antagonistas pelo amor de Irina. Eles caminham de costas um para o outro, como nos duelos de faroeste. A câmera acompanha aquele que interpreta o Barão girando o corpo para atirar. Ouve-se o som do tiro e a câmera executa um movimento rápido de chicote, alcançando, na outra ponta do palco, o corpo de Solionii já inerte.

Mas são em duas sequências (uma logo no início do filme e outra mais adiante) que as especificidades da linguagem teatral e do cinema travam embate

definitivo, acendendo uma luz sobre a representação. Ambas as sequências se dedicam à mesma cena da peça russa: a passagem em que as irmãs recebem, pela primeira vez, o comandante Verchinin, recém-chegado da capital. O diálogo entre as personagens, retratado de formas diferentes nos dois momentos do filme, deflagra a construção cênica que se dá ao longo da rotina de ensaios de um grupo de teatro. Mas também revela um grau de manipulação acentuada de Coutinho na arquitetura do documentário.

Logo após o título, um movimento de câmera se aproxima das atrizes que interpretam as irmãs. A câmera segue avançando e recuando em *travelling*, assumindo o ponto de vista subjetivo do estrangeiro (que permanece fora de campo em toda a sequência) recebido por Olga, Macha e Irina. As atrizes, por sua vez, também se alternam em um jogo de esconder-se e revelar-se diante do forasteiro (representado pelo movimento de câmera). Elas fogem do quadro e voltam a invadi-lo, colocam-se uma diante das outras, dando forma à relação de disputa e companheirismo travada pelas irmãs, na presença do comandante. Ao comentar a cena, Carlos Alberto Mattos traça um paralelo entre a subjetiva de Verchinin, representado pela câmera, e a invasão promovida pelo cinema, naquele palco teatral: “Verchinin como a novidade na casa e o cinema como novidade no teatro do Galpão”. (MATTOS, 2019, p. 271).

O palco como locação concede a licença para utilizar equipamentos cinematográficos combinados com técnicas de iluminação teatral. O uso da lente *zoom*, que permite uma variação de campo veloz, possibilita que o operador possa compor o quadro expressivamente: sem precisar se deslocar, varia entre uma grande-angular - que mostra as irmãs em conjunto - e uma teleobjetiva – para alcançar os detalhes de cada expressão em primeiro plano. Tudo isso somado ao uso de câmeras mais leves e com autonomia para captar continuamente, acompanhando o ritmo de um ensaio filmado. As facilidades do dispositivo digital permitem que o operador improvise junto com as atrizes, acostumadas a experimentar o texto dentro da escola stanislavskiana: ainda com roupas de ensaio, elas se colocam na situação ficcional abrindo espaço para pequenos jogos que surgem da improvisação, como quando revezam o uso de um batom, disfarçando o nervosismo diante do convidado.

Mais adiante, o encontro entre as três irmãs e Verchinin aparece novamente

na tela. A sequência abre com uma panorâmica que mostra os atores homens, junto com o diretor Enrique Díaz, assistindo a algo que está fora de campo. Os corpos parecem estar em um registro mais cotidiano, desarmados dos personagens. No entanto, usam camisetas pretas onde se pode ler, escrito com giz, o nome “Verchinin”. Enquanto isso se escuta fora de campo o diálogo das irmãs que recebem o forasteiro. A câmera na mão se movimenta revelando parte da equipe (assistentes que carregam papéis e simulam uma tentativa de fugir do quadro). Ela completa o giro de 180 graus e flagra, na profundidade de campo, uma segunda câmera que filma a ação das irmãs. No primeiro plano, dois monitores de *video assist*, cada um mostrando o conteúdo filmado por uma das câmeras, revelando qual era a cena que os atores assistiam e entregando, para o público, a origem das vozes que materializavam os diálogos de Tchekhov.

No livro *A Audiovisão*, Chion explica o efeito de acusmatização:

Schaeffer sublinhava o quanto a situação de escuta acusmática, definida mais à frente como aquela onde ouvimos o som sem percebermos a sua causa, pode modificar a nossa escuta e chamar a atenção para características sonoras que a visão simultânea das causas nos esconde, porque esta reforça a percepção de certos elementos do som e oculta outros. A acusmática permite verdadeiramente revelar o som em todas as suas dimensões. (CHION, 2011, p. 31).

Toda a sequência do filme de Coutinho se estrutura sobre essa dinâmica de dissociação entre corpo e voz: trata-se de um procedimento disjuntivo de esconder e revelar, ao espectador, as origens dos discursos enunciados; ora negando-nos a imagem daquele que detém a palavra, ora nos furtando a escuta daquilo que é dito, oferecendo apenas o contracampo da personagem que expressa sua reação silenciosa. A escolha do diretor caminha em direção contrária à lógica do cinema clássico, que pretende naturalizar o código de alternância de pontos de vista para oferecer ao espectador a possibilidade de acompanhar a ação de diferentes ângulos. Coutinho opta por afirmar seu lugar de manipulador do material, lembrando-nos, a todo tempo, de que estamos diante de um discurso da ordem da opacidade, construído dentro de determinados recursos da linguagem.

Ao revelar o uso das duas câmeras e tornar visível a equipe de filmagem, Coutinho arrasta para dentro do quadro tudo aquilo que pertence ao espaço da produção, geralmente relegado ao fora de quadro. Assim, o diretor tece um comentário autoral sobre o cotidiano do fazer teatral e, principalmente, sobre o ato de fazer cinema. *Moscou* é obra em processo, é “o inacabado fragmento”, como

Coutinho descreve no início do filme. E, como tal, volta suas lentes também para o próprio procedimento de criação, para as tessituras que se compõem em camadas, na arquitetura do teatro e do cinema.

A própria noção de “fora de quadro” é desestabilizada em *Moscou*. Em determinado momento da sequência analisada, vemos Eduardo Moreira, um dos atores que assistia ao *video assist*, correr para a área da cena, saindo do que poderia ser considerado fora de quadro, para entrar no quadro da segunda câmera. Seu primeiro plano, captado pela câmera 2, aparece no *video assist*, por sua vez captado pela câmera 1. Acompanhamos o ator que abandona uma corporeidade contemplativa para encarnar a personagem Verchinin. No entanto, o jogo de sobreposições das câmeras que se exibem uma para a outra expande as bordas do quadro cinematográfico. Em todo momento sentimos que podemos ser conduzidos para o lado da equipe de filmagem. Em um mesmo movimento, podemos topa com um operador de *boom* ou habitar a sala da família aristocrata russa, do século XIX. Não existe mais o fora e o dentro: em *Moscou* tudo está em quadro, tudo é espaço de encenação.

Figura 45: A câmera enquadra o *video assist* e uma segunda unidade em Moscou.



Fonte: Frame do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

No livro *O Olhar e a Cena*, Ismail Xavier (2003) desenvolve suas análises cotejando as formas da encenação teatral herdadas pelo cinema. O autor se dedica a compreender certa espacialidade da cena, que precede o cinema, mas que se afirma na linguagem audiovisual. Xavier atenta para o uso de sobreenquadramentos, formas que se impõem no interior do quadro, chamando a atenção do espectador para o ato de enquadrar. Uma espécie de comentário do realizador que se revela visível na imagem. Na sequência da chegada de Verchinin, o *video assist* eleva o ato de comentar a sua máxima potência ao evidenciar um quadro dentro do quadro

através de um equipamento técnico, que geralmente se oculta nos bastidores do set.

Figura 46: O quadro dentro do quadro em Moscou.



Fonte: Frame do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

No desenvolvimento da sequência, os outros atores correm para se juntar a Eduardo Moreira, em um coro de Verchinins. Finalmente, um corte nos leva para o que é captado pela câmera 2. Pela primeira vez vemos o que ela filma, sem a moldura do *video assist* servindo de intermediário: uma alternância entre os primeiros planos dos diversos Verchinins, que se revezam no texto de Tchekhov e se colocam uns na frente dos outros, enquanto a câmera tenta buscar quem será o próximo a falar.

Corte para o plano das irmãs que reagem ao discurso do coro de Verchinins. Percebe-se que o contracampo foi filmado em um momento diferente, já que a sequência abre mão das regras de continuidade: a atriz que faz Irina já não é a mesma e as roupas de ensaio foram substituídas por peças de figurinos e fotografias de família pregadas ao corpo, em uma construção inacabada das personagens. A partir daí, o diálogo entre as irmãs e o comandante Verchinin se dá contrariando os princípios da montagem clássica, que aposta na alternância de campo e contracampo para oferecer, a cada turno, a imagem de quem tem o domínio da fala. A câmera permanece nas atrizes mesmo quando elas silenciam para ouvir o que seria a réplica de Verchinin (ao espectador é negado o acesso até mesmo ao som de sua resposta). O efeito de sutura, descrito por Oudart (1969), que conecta os planos em uma lógica de causa e efeito, aqui dá lugar a uma espécie de contracampo dilatado no tempo, para privilegiar o solilóquio e as reações das personagens que detêm a prerrogativa da atenção do espectador. Ao interferir radicalmente na montagem, tornando-a perceptível, Coutinho escancara o significativo cinematográfico, colocando o espectador em posição de receptor ativo.

Figura 47 e 48: O coro de Verchinins e as três irmãs.



Fonte: Frame do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

Quando finalmente voltamos ao plano do coro de Verchinins, Eduardo Moreira assume o protagonismo e fala para a câmera (que agora materializa o ponto de vista subjetivo das irmãs) o solilóquio sobre a precariedade humana. Vemos o seu primeiríssimo plano que, vez ou outra, se alarga ligeiramente revelando, na profundidade de campo, os outros atores que antes compunham o coro. Assim, Coutinho retorna a um tema recorrente em sua obra: a ideia de que um discurso pode pertencer a múltiplos corpos.

Figura 49: Primeiro plano de Eduardo Moreira, liderando o coro de Verchinins.



Fonte: Frame do filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). Meio digital.

De volta ao plano das irmãs, a câmera acompanha apenas a reação das personagens que escutam o solilóquio de Verchinin. Ouvimos, fora de quadro, a voz do diretor Enrique Díaz que dá indicações às atrizes: “Vão ficando encantadas com o discurso dele, ele tá fazendo todo aquele discurso sobre ser esquecido...”. O diretor solicita ao ator que participa da cena, mas está fora de campo: “Dá só o final do discurso, Eduardo”. E, mais uma vez, o espectador é privado de ouvir o diálogo fora de campo. Um silêncio se impõe na montagem, durante o tempo que seria o da fala de Verchinin, enquanto continuamos a acompanhar as reações maravilhadas das irmãs. Até que, finalmente, vemos e ouvimos as falas de Macha: “Acho que vou ficar para o almoço”; e Irina: “A gente devia ter anotado tudo.” Nova interrupção do diretor que aparece apenas na banda sonora e demanda: “Repete essas duas falas”. Elas retomam o texto de Tchekhov enquanto uma trilha sonora invade a diegese. O plano seguinte completa o processo de acusmatização, revelando que a música vem de

um pequeno rádio ao lado do qual está sentado Andrei, o irmão melancólico que se esconde em outro canto do cenário.

Em sequências como essas de *Moscou*, as fricções entre as linguagens teatral e cinematográfica se apresentam a todo o momento na relação com o espaço, no tratamento sonoro disjuntivo, no procedimento de criação dos atores e no uso reivindicado da montagem. É importante lembrar que o texto escolhido para os ensaios integra a tradição do Realismo Russo, que conceituava a quarta parede para balizar o acesso do espectador à cena, convidando-o a acompanhar o drama como quem observa pelo buraco da fechadura. A aposta de Coutinho em uma câmera subjetiva que escancara o primeiro plano dos atores no enquadramento espremido do cinema (atores acostumados a gestualidade expandida do teatro), oficializa o choque entre as linguagens. Diversas vezes, o elenco olha diretamente para a câmera, demolindo a quarta parede de Tchekhov e elevando o espectador, antes observador distante, ao patamar de cúmplice na construção do jogo cênico.

No artigo *O filme que não acabou*, Ilana Feldman define: “Moscou é lugar que não existe. Moscou é fora de quadro” (FELDMAN, 2013, p. 638). No entanto, se na peça de Tchekhov, Moscou representa o lugar que não se vê, aquilo que é inalcançável para a família aristocrática que já não vive seus tempos áureos; no filme de Coutinho, Moscou é espaço onde tudo se escancara na tela. Costurando ficção e documentário; atravessando do cenário ao bastidor; colocando em cena o diretor e seu duplo (o diretor da cena teatral); assumindo o ponto de vista ora das personagens russas, ora dos atores mineiros, *Moscou* se apresenta como uma teia de experimentações, de exercícios de linguagem. Um jogo que já começa visando a incompletude e o fracasso. Sabemos, de partida, que também irá fracassar o desejo das irmãs de abandonarem a vida pacata no interior para recuperarem o passado perdido na capital. O texto de Tchekhov carrega a incompletude que Coutinho pretende esmiuçar e, assim, teatro e cinema, personagem ficcional e testemunho documental se unem, se invadem e se transbordam. Em *Moscou*, tudo é quadro.

Na “trilogia do palco”, os aspectos da construção do discurso são explicitados também através das escolhas pertinentes à fotografia. Os movimentos de câmera, a decupagem e a iluminação trabalham no sentido de ressaltar o espaço cênico e estimular os códigos do jogo. Assim, a busca pelo efeito de real - materializada nos objetos de decoração de um morador do *Edifício Master*, ou na iluminação natural,

filmada com poucos recursos nas externas de *Babilônia 2000* - dá lugar ao efeito de representação, reforçado em cada camada da *mise-en-scène* que rege os documentários da trilogia. Em *Moscou*, a revelação dos artifícios da cena termina por produzir novos índices de real, deslocando o termômetro da representação para a contrução de uma nova impressão de transparência.

4. 3 Recortando fabulações: Coutinho na ilha de edição

Na etapa da montagem, as escolhas de Coutinho vinham no sentido de reforçar os caminhos éticos e estéticos apontados durante as filmagens. O cineasta costumava dizer que era preciso inventar um novo filme na ilha de edição. Um filme possível, que emerge daquilo que era inesperado no material captado. No entanto, era preciso respeitar um conjunto de regras rigorosas que caracterizavam seus documentários: na montagem, outras “prisões” se erguiam para que Coutinho pudesse criar dentro de limites. A montadora Jordana Berg comenta as determinações que essa estética da supressão exercia sobre seu trabalho: “Não nos era permitido colocar músicas nas cenas, nem o personagem falando, em *off*, em cima de uma imagem, nem ilustrações de espécie alguma, nem explicações, nem facilitadores, nem narradores, nem gráficos visuais. Nada. Dogma Coutinho.” (BERG, 2013, p. 355).

No sentido de reforçar uma ética coutiniana durante a montagem, a opção por deixar as evidências da construção do discurso – reconhecíveis nas ações da equipe trabalhando; na imagem da câmera e *boom* invadindo o quadro; ou nos resquícios das negociações com a personagem, como na cena em que uma assistente aparece pagando o cachê da entrevistada, em *Santo Forte* - é uma estratégia política, mas não chega a ser inovadora. Retrocedendo um pouco, é possível notar a influência de Brecht nessa escolha, como vimos anteriormente. A câmera filma as condições do encontro. A montagem, por sua vez, faz dessas condições o texto do documentário.

A regra da operação de montagem estaria vinculada ao princípio de não trair o “ato de filmagem”. No final de sua carreira, Coutinho deixou de admitir qualquer manobra posterior que viesse no sentido de alterar ou camuflar a verdade do encontro com a personagem. Por isso a opção por excluir os planos detalhe dos retratos de Esther, filmados somente após a entrevista, em *Edifício Máster*. Em

Babilônia 2000, Conceição é entrevistada no seu quarto. Entre tantos objetos pessoais, Coutinho identifica, atrás dela, o retrato de uma jovem pintado à mão. Depois de ser perguntada, a senhora explica que aquela era ela, com dezenove anos. A imagem já estava ali, disposta, no momento da entrevista e quem busca capturar seu detalhe é o movimento de câmera. A narrativa se constrói durante o ato da filmagem, não em uma remediação posterior da montagem. A partir daí, o procedimento se torna obrigatório para Coutinho: na “trilogia do palco” não há *inserts* ou planos de cobertura.

Outras escolas do documentário não se furtam a estratégias de montagem herdadas da ficção e se permitem utilizar contraplanos, detalhes ou planos de ilustração para fortalecer uma narrativa retórica. É o caso do cinema de Michael Moore, que parte de uma tese, elaborada a priori, e filma com o intuito de construir um discurso que reforce essa tese. Em *Tiros em Columbine* (2002), o diretor pretende discutir o fascínio dos estadunidenses por armas de fogo. Moore inicia seu filme mostrando como é possível abrir uma conta no banco e receber, de brinde, um rifle. Ao final de uma argumentação arquitetada com vasto material de arquivo e entrevistas, o diretor visita a mansão do ator Charlton Heston, presidente da Associação Americana do Rifle, e o convence a recebê-lo mostrando sua carteirinha de associado. Na sequência, a câmera registra uma entrevista em plano conjunto, mostrando ambas as personagens sentadas lado a lado. Sempre irônico, Moore conduz o entrevistado para uma armadilha, perguntando sobre os altos índices de homicídios do país (o que o ator associa à “diversidade étnica da população”) até confrontá-lo sobre sua presença em um comício em Michigan, após uma criança de seis anos ter levado uma arma para a escola e assassinado uma colega. Heston encerra a entrevista e se retira, de repente. A câmera gira, apressada, para acompanhar sua fuga. Um corte leva para um plano de Heston caminhando de costas, já no lado de fora da casa. Ouve-se a voz de Moore, que tenta chamar a atenção do seu antagonista, implorando para que veja o retrato da menina assassinada. Heston para, se vira em direção à câmera. Corte. Um plano filmado, claramente, após a urgência da perseguição, mostra Moore segurando o retrato da criança morta (uma simulação da visão subjetiva de Heston). Novo corte, de volta ao plano anterior, em que o ator armamentista finalmente sai de cena. O jogo de plano e contraplano só pôde ser filmado em tempos distintos, visto que a câmera não seria capaz de enquadrar Heston em fuga, movimentar-se rapidamente para o

contraplano de Moore com o retrato e, em seguida, voltar para trás dos ombros do diretor, a fim de acompanhar a despedida do antagonista. Esse tipo de manipulação faz parte de uma estratégia ética e estética totalmente distinta daquela adotada por Coutinho. Enquanto o brasileiro não se interessa por nenhum tipo de argumentação retórica, Moore admite qualquer escolha na tentativa de comprovar sua tese. O contraplano em que segura o retrato é colocado em meio à sequência para terminar de persuadir o espectador, revelando como o corpo do realizador está envolvido com a narrativa: é o corpo-portador daquele discurso polêmico.

Stella Bruzzi descreve o cinema do realizador estadunidense: “Qualquer discussão sobre *performance* em relação aos filmes de Michael Moore é necessariamente complexificada pela visibilidade de Moore, pelo fato dele ser uma presença dominante, física e intelectualmente.” (BRUZZI, 2006, p.178). A autora traça uma distinção entre documentários que se articulam com a presença opressiva do realizador, o “*performer-director*”, que se coloca no espaço público, confronta autoridades ou instituições, e filmes em que o aspecto performático transparece na construção de uma relação entre realizador e personagem. Assim como Coutinho, Moore também condiciona a *mise-en-scène* de seus filmes através da sua presença estampada na tela e na banda sonora. A diferença está no fato de que a figura do segundo impõem sua visão argumentativa sobre o objeto filmado, enquanto que o corpo do primeiro aparece apenas como signo da relação com o outro.

Figuras 50 - 55: Sequência em que Michael Moore constrói, na montagem, a tônica do confronto com a personagem.



Fonte: Frames do filme *Tiros em Columbine* (Michael Moore, 2002). Meio digital.

Na contramão desse tipo de cinema que opera para defender uma tese, Coutinho seguia com suas regras ancoradas no presente absoluto. Em *As Canções*,

cada número musical foi filmado duas vezes, em close e em plano aberto. Durante a montagem, deveriam escolher entre uma das duas opções, sem poder alternar entre elas. Se optassem por reduzir o tempo de tela da música, era preciso começar depois do início da letra ou interromper antes da sua conclusão, sem *raccords* internos ao plano (MATTOS, 2019, p. 236).

Na montagem do filme, que originalmente se chamaria “Cante e Conte”, há a preocupação de balancear o ritmo entre os momentos em que a personagem canta e os trechos dos relatos, optando por iniciar a sequência, por vezes, com a música e, por outras, com as entrevistas. O efeito de sutura, que coloca em relação as narrativas de personagens que nunca chegaram a se encontrar, pode se dar em função da letra da música: José David aparece vestindo terno e canta *Perfídia*, com voz de barítono. Ele não conta sua história e é visto apenas em um único plano, na altura da cintura. Um corte leva ao primeiro plano de Maria Aparecida. É ela quem retoma a letra do início, em outra versão de *Perfídia*, agora com o eu lírico feminino. Garantindo a continuidade da música, a montagem une as personagens em um coro atemporal. Maria Aparecida termina de cantar e segue com a narrativa que resume como sendo “uma história bonita e triste. Mas é a história da minha vida”. Ao final de sua participação, a edição passa de um plano da personagem sentada para o seguinte, em que ela já está de pé, despedindo-se da equipe. É possível reconhecer, atrás de sua figura, uma tapadeira do estúdio. Maria Aparecida ataca, apontando para Coutinho: “Aqui outra: ‘*Os sonhos mais lindos sonhei...*’”. Coutinho se refastela com o improviso e acompanha na letra. Ela se vira de costas, acena para a equipe e sai pela cortina preta ao fundo.

4. 3. 1 Autonomia das personagens

O efeito de continuidade que costura a participação de José David na entrevista com Maria Aparecida, em *As Canções*, encontra ressonâncias em outros documentários de Coutinho. Sobre a montagem que sequencia as entrevistas em *Edifício Master*, Mariana Baltar escreve:

uma pequena teia de continuidade temática, em que cada depoimento puxa um aspecto do depoimento do outro de maneira que, embora as falas pareçam não ter um argumento totalizante que as organize, conseguem, ao mesmo tempo, articular uma sensação de fluidez para o filme e acaba por

ter o mesmo efeito de fluidez da narrativa clássica – embora o discurso fílmico em nada se pareça com o cinema clássico, sendo, ao contrário, mais afinado com a tradição do cinema moderno. (BALTAR, 2019, p. 271).

No entanto, é a partir da pós-produção de *Edifício Master* que Coutinho se coloca um novo limite: a questão de como ordenar as entrevistas, na montagem do documentário. Em obras como *Santo Forte*, as personagens são vistas em momentos distintos do filme, em função de uma curva dramática que se desenha ao longo do discurso. Na primeira parte do longa-metragem é feita uma apresentação dos sujeitos filmados, com trechos iniciais das entrevistas, cujos planos voltam a aparecer mais para frente. Já em *Babilônia 2000*, há alternância entre as imagens captadas por diferentes equipes (cada uma delas destinadas a seguir algumas das personagens, no último dia do ano). A unidade do filme é temporal, respeita as horas que precedem a passagem do milênio e a costura entre uma entrevista e outra se dá através do horário das filmagens, estampado na tela. Dessa forma, Fátima surge no filme às 10h35 da manhã, na porta da sua casa. Depois, performa sua versão de *Me and Bobby McGee* (Janis Joplin), às 11h35, no alto da Pedra do Urubu. Por fim, encontra a equipe de filmagem no meio da rua, às 19 horas, enquanto voltava das compras. Indo e voltando entre uma personagem e outra, a montagem compõe um panorama geral daquele intervalo de tempo.

A partir de *Edifício Master*, a participação dos entrevistados passa a ser concentrada em uma única sequência. Ao depositar sua fé na palavra e, conseqüentemente, no corpo que a profere, Coutinho compreende que cada personagem não pode existir, no filme, em função da história de quem o precede ou que o seguirá. Esses sujeitos, muitas vezes, não se conhecem, não vivem em relação com os demais. Uma montagem que organizasse as entrevistas de acordo com a economia geral do filme estaria, portanto, desrespeitando o princípio de autonomia da personagem. Para solucionar a questão de como ordenar os depoimentos autônomos, Coutinho elege o acaso: a montagem deveria respeitar a ordem de filmagem, pensada de acordo com critérios de produção e com a agenda dos entrevistados. Dogma Coutinho. O mesmo princípio se repete em *As Canções*, à exceção do plano que abre o filme: com Sônia cantando *Minha Namorada* (Vinícius de Moraes). Sua participação efetiva acontece mais adiante, mas o plano de abertura é escolhido para estabelecer as regras do jogo, já no início do documentário.

Outra exceção importante está em *Edifício Máster*: João Moreira Salles (2019) conta que a última entrevista agendada pela produção era a do senhor Henrique, que terminou com sua participação efusiva, cantando *My Way*. Concluir o filme com tamanha carga dramática seria forjar um final redentor. Dessa forma, Coutinho, que buscava a incompletude das coisas, opta por deslocar a entrevista de Henrique para o meio do documentário. Quando o acaso prejudica a personagem, é preferível quebrar as regras do jogo³³.

Em *Jogo de Cena*, uma nova regra teve de ser inventada. Para formar a teia de sobreposições entre atrizes profissionais e depoimentos reais, a operação de montagem precisou organizar um quebra-cabeça que, ora pulveriza um mesmo depoimento (contado por corpos distintos) em trechos distantes do filme, e ora concentra atriz e personagem na mesma sequência. A escolha ética está em definir quais fragmentos seriam escutados na voz da dona da história e quais seriam forjados pela atriz. Em uma comparação exagerada, Mattos associa a primeira passagem de Gisele para Andréa Beltrão ao corte que leva do osso à nave espacial, em *2001 - Uma Odisseia no espaço* (Kubrick, 1968):

Andréa Beltrão retoma em continuidade a fala de Gisele, pela primeira vez, fazendo-nos saltar, de um só golpe, do real para a representação, dentro do mesmo relato. A alternância entre personagem e atriz se dá nesse módulo de maneira aparentemente clássica, no discurso linear. Mas quando o mesmo se repete mais adiante, entre Sarita e Marília Pêra, a continuidade se estilhaça. A atriz às vezes antecipa o que a personagem tem a dizer, induzindo à inversão de papéis. (MATTOS, 2019, p. 262).

Em *Moscou*, a montagem recupera certa linearidade na busca por respeitar a estrutura clássica da dramaturgia em quatro atos de *As Três Irmãs*. Algumas transições entre cenas se dão através da repetição de falas da peça, por vezes proferidas por atores diferentes e filmadas em momentos distintos. Em outras ocasiões, é a ação que serve de costura para os planos: os atores Eduardo Moreira e Fernanda Viana experimentam um jogo de sedução velado, acendendo isqueiros, enquanto simulam tentar não chamar a atenção do restante do elenco, que está reunido em volta da mesa e sussurra a melodia que serve de trilha sonora para a cena. A montagem une essa improvisação ao plano em que o palco está escuro e as chamas de fósforos são os únicos pontos de iluminação. Macha e Verchinin (Viana e

³³ Informação verbal. Fala de João Moreira Salles durante *master class* realizada na Ocupação Eduardo Coutinho, São Paulo – SP, Outubro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCYKFscdLB0>. Acesso em: abril de 2020.

Moreira) repetem o mesmo jogo, dessa vez, cantando a letra de *Como vai você*. A montagem aproxima os dois momentos filmados separadamente, dando ao espectador uma sensação de causa e efeito ao associar o que parece ser “ensaio improvisado” com a “apresentação”, onde os elementos cênicos já estão mais apurados.

Essa operação dialética, na qual o sentido se dá através da relação entre dois fragmentos, não é uma estratégia predominante na cinematografia de Coutinho. Em geral, em seus documentários, o discurso se constrói ao interno de cada sequência. Nesse sentido, a questão da duração se converte em elemento de extrema importância: é dentro do plano, enquanto ele não é cortado pela edição, que o personagem pode experimentar sua representação.

No plano-sequência de longa duração, como a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada, há necessariamente a erotização da relação de filmagem. (...) Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* dos sujeitos filmados. (COMOLLI, 2008, p. 60).

Seis dias de Ouricuri, 1976: Um grupo de trabalhadores rurais se amontoa em torno da câmera de Coutinho. Discursam uns sobre os outros. Contam da falta de comida na região. Até que a situação se organiza na fala de um homem agachado no chão e a câmera é angulada para alcançá-lo. Por mais de quatro minutos, ele ensina a preparar uma série de raízes que não são destinadas à alimentação humana, mas que a fome os obriga a comer. Nenhuma interrupção acontece ao interno do plano. Esse trecho do episódio do Globo Repórter é considerado por autores como Amir Labaki e Carlos Alberto Mattos como sendo a origem do cinema de Coutinho. Em um programa de televisão, o realizador se permitia experimentar a síntese do que viria a ser sua obra: a fala do homem comum, focalizando o sujeito em detrimento da categoria social (“é a fome deste personagem, vivida pelo corpo dele”³⁴); a supremacia da palavra do entrevistado (não é preciso recorrer a um especialista para comprovar que as raízes não se adequam à dieta, como fariam outros diretores, no programa de TV) e a questão da duração do plano. Ao respeitar a duração do depoimento (que se alonga, elencando exemplos de raízes e preparos), Coutinho insere o espectador no absurdo vivido pelo personagem. Para

³⁴ Informação verbal. Fala de João Moreira Salles, 2019, *Ibidem*.

João Moreira Salles, o que importa não é a informação, mas “a experiência absurda da fome” ³⁵. Da mesma forma, a experiência do canto é restaurada, respeitando a duração dos planos nos quais os entrevistados apresentam seus números musicais completos, em *As Canções*.

(...) a felicidade de uma palavra, o drama de uma hesitação ou o um gesto extraordinário feito por mãos seguras, como o de Dona Teresa, em *Santo Forte*. A duração é a condição para que se possa compor um olhar e uma escuta capazes de satisfazer às demandas de uma descrição fenomenológica. (XAVIER, 2010, p. 68).

Nesse sentido, os fluxos narrativos da montagem trabalham com o intuito de restituir a experiência narrada:

A composição da cena e sua duração buscam potencializar a força do instante; produzir no encontro a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível na atuação do sujeito, mais ou menos revelador, sempre conforme o que uma combinação peculiar de método e de acidente permita. (*idem*, p. 71).

Variando entre estratégias que evidenciam uma ideia de autonomia dos entrevistados, ou que respeitam o tempo presente da filmagem, a montagem coutiniana se arquiteta no sentido de colaborar para a valorização de uma política do encontro, para a qual aponta toda a economia do filme.

4. 3. 2 A Tradição do filme inacabado

Coutinho era fascinado pela incompletude. A imperfeição e a impossibilidade do desfecho são temas que retornam em sua obra e em suas entrevistas: “O ideal, quando morrer, que infelizmente a gente morre, eu queria que fosse no meio de um filme. E que o filme fosse exibido inacabado. O meu sonho é fazer filmes inacabados. Se eu morrer é perfeito. Espero que demore, não é?” ³⁶. Carlos Alberto Mattos (2019) conta que o realizador deu essa declaração durante a preparação de *Últimas Conversas*, documentário que deixou inconcluso. O escritor associa a recorrência da ideia do filme inacabado ao trauma deixado pela primeira tentativa de realizar *Cabra Marcado para morrer* - abortada pela repressão militar que atrasou o projeto em vinte anos e mudou a maneira de Coutinho encarar o cinema. O fato é

³⁵ *Idem, Ibidem*.

³⁶ Entrevista à revista *Portfolio*, n. 3, ago. 2013. (*apud* MATTOS, 2019, p. 250).

que, de alguma forma, as montagens dos seus documentários sempre encontram uma maneira de respeitar essa tradição do filme inacabado, concluindo sem colocar ponto final. A montadora Jordana Berg (2013) sentencia: “O filme não termina, ele é abandonado”. Nas edições assinadas por Coutinho e Berg, fica a sensação de que ao espectador foi dada a possibilidade de acompanhar apenas um pequeno trecho da vida que segue após o corte final.

Depois de furtar-se ao desfecho grandioso, com Henrique cantando “*My Way*”, *Edifício Master* encerra com a entrevista de Fabiana, a jovem que veio do interior para cursar pré-vestibular, morando em apartamento bancado pelo avô. Após uma conversa rápida, ela admite não saber “o que quer ser quando crescer”, diz não conseguir imaginar como será o seu futuro e um longo silêncio se instaura. A menina olha para Coutinho e conclui a entrevista: “É só.”. Como epílogo, cenas do mundo exterior: a câmera passeia pelas janelas dos edifícios vizinhos, revelando as ações de tantos personagens que nunca chegaremos a conhecer. Impossível não lembrar as lentes de Jeff, protagonista de *Janela Indiscreta* (Hitchcock, 1954), vasculhando os apartamentos vizinhos, em uma homenagem metalinguística à posição do espectador de cinema, que acompanha as personagens emolduradas no quadro. Ao contrário do suspense clássico, em *Edifício Master* é só na cena final que a montagem permite ver um pouco do que se passa fora do prédio que dá título ao filme. Mas só até uma mulher fechar sua persiana lentamente, escurecendo a tela e encerrando o documentário. A vida segue adiante, o filme termina.

Em *Babilônia 2000*, enquanto as equipes acompanham os preparativos para a festa que receberá o novo milênio, diversas vezes alguém cumprimenta os sujeitos que estão atrás das câmeras. A data festiva reforça o hábito hospitaleiro de oferecer uma bebida, convidar para entrar ou desejar um feliz ano novo. Após a meia-noite, um dos entrevistados diz que já chega de filmar, que está na hora de concluir o trabalho e comemorar comendo churrasco. Ele demanda um “corta”, fazendo para a câmera o gesto de tesoura com os dedos. É comum que as personagens se cansem da conversa e queiram encerrar a entrevista, acontece em vários dos filmes de Coutinho. Mas, em *Babilônia 2000*, a montagem obedece ao comando e encerra o filme, aceitando o convite para o que virá depois.

Jogo de Cena, *As Canções* e *Últimas Conversas* terminam com a imagem reticente da cadeira preta abandonada, na espera por novas histórias. Mas não sem antes quebrar as regras, mais uma vez, no primeiro filme da trilogia: quando Sarita

retorna ao palco de *Jogo de Cena*, para cantar *Se essa rua fosse minha*, obriga o diretor e Jordana Berg a encararem longas discussões sobre o direito a um desfecho melodramático. Coutinho vai fundo na escolha, reforçando a carga de emoção com a sobreposição da voz de Marília Pêra. “Final totalmente *My Way*”, escreve a montadora, ainda em uma referência ao episódio de *Edifício Master* (BERG, 2013, p. 355). O Dogma Coutinho se rende para fechar a montagem usando uma canção de ninar, uma personagem chorosa e a voz *over* da atriz, duplicando os sentimentos da personagem.

Moscou começa e termina na incompletude. O grupo Galpão parte em busca do inacabado, na certeza de que não será possível concluir uma montagem de Tchekhov em três semanas. No último dia de filmagem, ainda sem conseguir improvisar o quarto ato, todos se reúnem em volta da mesa para uma leitura do final da peça. Um plano conjunto mostra as atrizes que fazem Olga e Irina, recortadas por uma iluminação que incide do alto. Elas comentam que o batalhão está indo embora da cidade e que ficarão sozinhas ali, distantes do sonho de mudar-se para a capital. A câmera se afasta, executando um movimento de *travelling* que revela a terceira irmã que faltava e, em seguida, o restante do elenco, em uma zona mais escura do quadro. A montagem omite a fala das personagens e insere, em *over*, a voz de Coutinho que profere o texto final da peça - “(...) vão esquecer nosso rosto nossa voz vão esquecer que éramos três (...)”. A luz cênica se apaga e a iluminação de serviço se acende por um rápido flash, antes de a tela escurecer de vez. Coutinho, em *over*, segue: “nossa vida ainda não terminou. Vamos viver, vamos trabalhar.” No som diegético, os ruídos do final de ensaio: um ator cantarola, outro testa a entonação de uma fala, alguns conversam sobre a vaca atolada que comeram no dia anterior. As vozes silenciam aos poucos. Um letreiro anuncia: “Belo Horizonte – fevereiro e março de 2008”. O filme acaba. A dramaturgia acaba. A vida continua.

A incompletude em *Últimas Conversas* (além da impossibilidade de Coutinho comandar a montagem) está no duplo final que Jordana Berg e João Moreira Salles encontraram para a narrativa. Amanda, a última adolescente a ser entrevistada, é orientada por Coutinho a sair do estúdio sem olhar para trás e sem fechar a porta: “É que o filme termina com a porta aberta”, explica o realizador, em *off*. A jovem segue as instruções da direção e o operador de câmera mantém o quadro fixo, com a cadeira vazia. A edição deixa a voz de Coutinho, sussurrando fora de quadro, para que o espectador possa acompanhar como pretendia construir o final do filme. Um

corrente. A mesma cadeira vazia, dessa vez com a porta fechada ao fundo. Ao abri-la, a pequena Luiza entra em cena, causando um efeito surpresa: a personagem que conclui o documentário não é uma estudante do ensino médio, mas uma menina de seis anos. Ela e Coutinho travam uma discussão bem humorada sobre a origem da vida, um no papel do velho, a outra com o olhar da criança. A equipe solta gargalhadas, fora de quadro. Carlos Alberto Mattos avalia que essa entrevista conclui um arco dramático que “começava na crise e terminava na luz. Começava na morte e ia dar na vida, que era a menina Luiza.” (MATTOS, 2019, p. 250). Já com o estúdio vazio, ouvem-se as conversas da equipe planejando um novo documentário, só com crianças, que Coutinho nunca chegaria a filmar. “Vamos fazer”, provoca Jordana Berg, em *off*.

Nos documentários de Coutinho, a montagem propõe a incompletude e se apoia em um conjunto de regras que visa evidenciar a construção do discurso fílmico, em respeito ao princípio do “ato de filmagem” - resolvendo, no presente do encontro, os nós da narrativa. Dessa maneira, o realizador tratava de recortar e amalgamar as fabulações das suas personagens, fazendo da autorrepresentação elemento fundamental do jogo. Com isso, o que Coutinho buscava garantir era a autonomia da personagem, aquele ser que emerge diante da câmera.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Coutinho é autor, criador de um método específico de fazer documentário. É ele quem dava a palavra final na montagem, podendo alterar a conotação de um relato. No entanto, suas estratégias caminhavam no sentido de reforçar a verdade daquela *mise-en-scène* compartilhada (COMOLLI, 2008) que se estabelece no momento da filmagem: um acordo que rege o discurso construído por quem filma e quem é filmado. Nesse sentido, os aspectos da representação na “trilogia do palco” abrem espaço para se retomar a discussão a respeito da autoria no domínio do documentário. Em *Babilônia 2000*, o realizador já havia refletido sobre esse aspecto ao dividir o protagonismo da relação com os entrevistados entre os cinco nomes que assinam a “direção de filmagem”, nos créditos finais.

A questão da autoria talvez seja um dos pontos críticos que esse filme coloca. Eu assino o filme, mas a partir de n pessoas que me deram coisas, como já acontecia de certa maneira nos meus outros filmes. (...) no fundo, tanto a questão da autoria quanto do custo baixo e a do acaso abrem caminho para a dessacralização da arte com a maiúsculo. E sem deixar de ser criativo". (COUTINHO *apud* LINS, 2004, p. 136).

No documentário do ano 2000, a necessidade de seguir um número grande de personagens por um período curto de tempo (o último dia do milênio) exigiu que Coutinho criasse um dispositivo no qual a figura do documentarista aparece fragmentada nas câmeras de outras equipes, espalhadas pelo morro da Babilônia. O resultado é um conjunto de imagens esteticamente distintas entre si, realizadas por cinco diretores que deixam transparecer seu estilo na condução das entrevistas. Consuelo Lins, que dirigia uma das trupes, conta que não se tratava de um desejo premeditado de democratizar a filmagem. Mas o fato é que as limitações econômicas e de produção acabaram impondo a diversidade de pontos de vista.

Coutinho se aproximava das personagens porque se interessava pelo outro. Em *Babilônia 2000*, não só diversas experiências de vida compõem a narrativa fílmica, mas também o olhar de outros diretores sobre essas experiências. Como cada um se relaciona com as personagens? Quais perguntas escolhem fazer? Quem se sente à vontade, ao ser convidado para entrar, e quem prefere recusar um café? A subjetividade de cada diretor passa a fazer parte do filme. Essa fragmentação da figura de condução retorna em *Moscou*, quando Coutinho sai de cena para deixar o processo nas mãos de Enrique Diaz. Já em *Sete Visitas* (2015) a

multiplicidade de pontos de vista se converte em dispositivo: no documentário de Douglas Duarte, Silvana (uma ex-prostituta) é entrevistada por sua própria filha, por uma romancista, duas terapeutas, um psiquiatra, um juiz e por Eduardo Coutinho, na última vez em que realizou seu ofício como entrevistador. Ainda sobre a questão da autoria, Consuelo Lins nos lembra que, de toda maneira, *Babilônia 2000* segue sendo um filme de Eduardo Coutinho, criador do dispositivo, difusor de uma ética e estética no filmar que se difunde entre os diretores das demais equipes e também no trabalho de tantos sucessores.

Nos casos citados acima, a discussão sobre a autoria se impõe de forma explícita, uma vez que a figura do autor parece dividida em tantos corpos. No entanto, nos demais documentários de Coutinho, a relação com a personagem e o olhar aguçado para a *auto-mise-en-scène* colocam o debate de outras formas. Como vimos, na condução das entrevistas, o cineasta abre espaço para que os sujeitos se sintam autorizados a falar, tendo garantida sua autonomia no filme. Contudo, é a montagem posterior (aprovada pelo realizador) que irá delimitar os contornos da personagem.

O impasse entre a *mise-en-scène* compartilhada (COMOLLI, 2008) e a consagração de um método coutiniano - que o fez entrar para a história do cinema como autor absoluto - já aparecia nas obras de alguns dos seus antecessores. Jean Rouch criou o termo “antropologia compartilhada” para resolver o dilema. O documentário antropológico ganha novos contornos ao admitir (e até desejar) a representação, propondo situações em que os filmes seriam elaborados em coautoria com as personagens. Em *Eu, um negro* (1957), a voz de Rouch abre o longa, mas apenas para chamar o protagonista Edward G. Robinson (nome fictício escolhido pelo ator não profissional Oumarou Ganda): “é ele o herói do filme. Passo a ele a palavra”. Na sequência, ouvimos a voz do nigeriano que assumirá a maior parte das narrações. O documentário se vale da dissociação entre imagem e som para criar um discurso a partir de cenas cotidianas de um grupo de amigos (captadas por Rouch) e dublagens improvisadas, posteriormente, pelos mesmos jovens. O diretor os convida a criar personagens. Eles escolhem seus nomes e experimentam o jogo inspirados em astros do cinema estadunidense e ídolos do boxe.

A ideia de “antropologia compartilhada” aponta para uma relação supostamente equilibrada entre realizador e personagem. No entanto, é importante

reconhecer a operação da montagem como um fator que desestabiliza esse equilíbrio, fazendo com que a balança penda novamente para o lado do cineasta (ainda que Rouch estendesse a atuação dos sujeitos filmados para a fase da pós-produção, ao convidá-los para dublar a si mesmos, com falas improvisadas por eles). De qualquer forma, a proposição do cineasta francês, bem como as estratégias de encenação de Coutinho, se não invalidam a ideia de autoria, ao menos fundam uma nova maneira de ser autor.

A escuta do outro, sem incorrer na pretensão ingênua de “dar voz ao outro”; a abertura para a auto-*mise-en-scène*; e a busca por reforçar os mecanismos da representação geram, na “trilogia do palco”, a sensação efêmera de uma relação possível. Ainda que o controle do dispositivo nos lembre, a todo instante, que há um autor por trás daquele discurso composto por múltiplas vozes. Resta saber quais são as marcas deixadas pelo modo de Coutinho afirmar-se autor, nos documentários contemporâneos que se fundam sobre o terreno fértil do jogo.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Revista Artefilosofia**, Universidade Federal de Ouro Preto – IFAC, v. 4, p. 9 - 14. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

ANDRADE, Fábio. O Canto dos Mortos: As Canções de Eduardo Coutinho. *In*: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify; SESC, 2013. p. 649 - 657.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BALTAR, Mariana. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de Cena. *In*: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 217 – 234.

_____. **Realidade Lacrimosa**: O Melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. A Imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERG, Jordana. Quase tudo monta. *In*: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify; SESC, 2013. p. 348 – 356.

BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de Cena. *In*: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify; SESC, 2013. p. 627- 636.

BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus, 2014.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRAGANÇA, Felipe. Brasil Documenta: notas, comentários, especulações (do documentário ao reality show). **Contracampo** - Revista de Cinema, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/tv/brasildocumenta.htm>. Acesso em: abr. 2018.

_____. “Mestres dos mestres”. **Contracampo** - Revista de Cinema, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm>. Acesso em: abr. de 2018.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Scritti Teatrali**. Vol 1, Milano: Einaudi, 1945.

BRUZZI, Stella. **New documentary**: a critical introduction. Londres: Routledge, 2006.

CHION, Michel. **A Audiovisão**: Som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. **Encontros**: Eduardo Coutinho. Felipe Bragança (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. O Cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify; SESC, 2013. p. 21 – 47.

DAYAN, Daniel. O Código tutor do cinema clássico. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2005. p. 330.

DA-RIN, Silvio. Auto-reflexividade no documentário. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 8, nov./dez. 1997.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. SP: Editora Brasiliense, 2005.

ELDUQUE, Albert. Trilhas cantadas: circulando pelo documentário musical brasileiro. In: SUPPIA, A; GUIMARÃES, P; DUCCINI, M (org.) **Gêneros cinematográficos e Audiovisuais**: Perspectivas Contemporâneas. Urutau/Margem da Palavra: Bragança Paulista, 2019.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2012.

_____. O Filme que não acabou. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify; SESC, 2013. p. 638 – 649.

FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generacion, 2003.

_____. **Théorie et pratique du théâtre**: Au-delà des limites. Montpellier: L'Entretemps, 2011, pp. 79-138.

FRANCE, Claudine. **Cinema e antropologia**. Tradução de Március Freire. Campinas: Unicamp, 1998.

GAUTHIER, Xavière. *Is there such a thing as women's writing?* Tradução de Marilyn A. August. In: Isabelle de Courtivron e Elaine Marks (orgs.). **New French**

Feminisms. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1980, p. 161-164.

GOFFMAN, Erving. **Representação do Eu na Vida Cotidiana.** São Paulo: Editora Vozes, 2001.

_____. **Frame Analysis:** An Essay on the Organization of Experience. Boston: Northeastern University Press, 1974.

GORBMAN, Claudia. O Canto amador. Tradução de José Cláudio S. Castanheira. *In:* SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais (org.). **Som + Imagem.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KAPLAN, Ann. **A Mulher e o cinema:** os dois lados da câmera. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro.** São Paulo: Francis, 2006.

LIMA, Cristiane da Silveira. **Música em cena:** à escuta do documentário brasileiro. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.

_____. O canto amador no cinema de Eduardo Coutinho. *In:* SILVA, M. C. C.; MARTINEZ, M.; AZOUBEL, D. (eds.) **Eduardo Coutinho em narrativas.** Votorantim: Provocare, 2016. p. 193-207.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho:** televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MATTOS, Carlos Alberto. **As Sete faces de Eduardo Coutinho.** São Paulo: Boitempo. Itaú Cultural; Instituto Moreira Salles, 2019.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. *In:* XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p 435 – 454.

ROBERT FLAHERTY. *In:* PENDERGAST, Tom; PENDERGAST, Sara (Org.). **International Dictionary of Films and Filmmakers Vol 2.** Farmington Hills: St. James Press, 2000.

NACACHE, Jacqueline. **O Ator de Cinema.** Lisboa: Texto & Grafia, 2012.

NAREMORE, James. **Acting in the cinema.** Berkeley: University of California Press, 1988.

LOUDART, Jean-Pierre. **Le Suture.** Cahiers du Cinéma 211, abril de 1969.

RAMOS, Fernão Pessoa. A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca** – Revista Brasileira de estudos de cinema e audiovisual, v. 1, n. 1, p. 16 – 53, 2012.

SALLES, João Moreira. Eduardo Coutinho, a arte de filmar a palavra. In: BERG; RAMIA; SALLES; ACERO. Eduardo Coutinho: Palavra e Memória. **Los Cuadernos de Cinema**, 23, n. 12, México, p.14 – 27, 2017.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance? **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Ano 11, n. 12, p. 25 – 50, 2003.

SCHEINFELGEL, Maxime. **Jean Rouch**. Paris: CNRS Éditions, 2008.

SIBILIA, Paula. **O Show do Eu** – a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Carlos Alberto. (2013). Gesto e *Gestus*: contribuições para teoria e prática do gesto em cena. **Revista Aspas**, v. 3, n. 1, p. 23-36, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68383>. Acesso em: novembro de 2019.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Identidade, resistência e poder: Mulheres negras e a realização de documentários. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcante (org). **Feminino e Plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papyrus, 2017, p. 163 – 174.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a.

_____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011b.

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislavski alle Prove**. Milano: Ubulibri, 1991.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Falar, ver, fabular**. Revista de Estudos de Literatura , Belo Horizonte, v. 8, p. 77- 88, 2001.

WAUGH, Thomas. **The Right to play oneself** - Looking Back on Documentary Film. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

WILLIAM T. MURPHY. In: PENDERGAST, Tom; PENDERGAST, Sara (Org.). **International Dictionary of Films and Filmmakers Vol 2**. Farmington Hills: St. James Press, 2000.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 65 – 79.

_____. O Jogo de Cena e as outras cenas. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify; SESC, 2013. p. 604- 627.

_____. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson

Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZUCKER, Carole. **Making Visible the Invisible**: An Anthology of Original Essays on Film Acting. Nova Jersey: The Scarecrow Press, 1990.

FILMOGRAFIA

Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002)
 Seis dias de Ouricuri (Eduardo Coutinho, 1976)
 Theodorico Imperador do Sertão (Eduardo Coutinho, 1978)
 Cabra Marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984)
 O Fio da memória (Eduardo Coutinho, 1991)
 Santo Forte (Eduardo Coutinho, 1999)
 Sacro Gra (Gianfranco Rosi, 2013)
 Babilônia 2000 (Eduardo Coutinho, 2000)
 Peões (Eduardo Coutinho, 2004)
 O Fim e o princípio (Eduardo Coutinho, 2005)
 Jogo de Cena (Eduardo Coutinho, 2007)
 Moscou (Eduardo Coutinho, 2009)
 As Canções (Eduardo Coutinho, 2011)
 Últimas Conversas (Eduardo Coutinho, 2015)
 Nanook, o Esquimó (Robert Flaherty, 1922)
 O Homen de Aran (Robert Flaherty, 1934)
 Jaguar (Jean Rouch, 1968)
 Eu, um negro (Jean Rouch, 1958)
 Uma História Suja (Jean Eustache, 1977)
 Shoah (Claude Lanzmann, 1985)
 Santiago (João Moreira Salles, 2007)
 Nathalie Granger (Marguerite Duras, 1972)
 Tudo sobre minha mãe (Pedro Almodóvar, 1999)
 Corrida de automóveis para meninos (Henry Lehrman, 1914)
 Dr. Fantástico (Stanley Kubrick, 1964)
 Esse obscuro objeto do desejo (Luis Buñel, 1977)
 Duas ou três coisas que eu sei dela (Jean-Luc Godard, 1967)
 O Pacto (Eduardo Coutinho, 1966)

O Homem que comprou o mundo (Eduardo Coutinho, 1968)

Faustão (Eduardo Coutinho, 1971)

Shirin (Abbas Kiarostami, 2008)

Câncer (Glauber Rocha, 1972)

Procurando Nemo (Pixar, 2003)

Grey Gardens (Albert e David Maysles, 1975)

Eduardo Coutinho, 7 de Outubro (Carlos Nader, 2013)

Um dia na vida (Eduardo Coutinho, 2010)

Porrada! (Eduardo Coutinho, 2000)

Tiros em Columbine (Michael Moore, 2002)

2001 - Uma Odisseia no espaço (Stanley Kubrick , 1968)

Janela Indiscreta (Alfred Hitchcock, 1954)

PEÇAS

Gota d'água (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975)

Mãe Coragem (Bertolt Brecht, 1941).