

A cena e a inscrição do real

César Geraldo Guimarães

Resumo: Diante da dificuldade de se estabelecer uma diferença categorial e ontológica entre documentário e ficção a partir de traços formais e intrínsecos, o artigo propõe a combinação entre as perspectivas semiológica e pragmática para compreender as interrelações entre esses dois domínios no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: documentário; ficção; cinema contemporâneo.

Abstract: Scene and real inscription. Given the difficulty of establishing a categorial and ontological difference between documentary and fiction from formal and intrinsic traits, the paper proposes a combination of pragmatic and semiologic perspectives to understand the interrelations between these two domains in contemporary cinema.

Keywords: documentary; fiction; contemporary cinema.

A fraternidade entre documentário e ficção

Em diferentes contextos contemporâneos, da América Latina à Ásia – como testemunham *Jogo de cena* (2007) e *Moscou* (2009), ambos de Eduardo Coutinho e *24 city* (2008), de Jia Zhang-ke – as relações entre o documentário e a ficção ganharam uma configuração na qual se sobressaem a presença de expedientes teatrais na composição da cena filmada; a encenação de eventos e experiências vividas (feita por aqueles que os viveram ou por atores que retomam seus relatos); a inclusão de relatos fictícios decalcados de situações reais (e que funcionam à maneira de novos e impuros dispositivos testemunhais); a associação de relatos ficcionais a imagens documentais. Se os exemplos são muitos, as categorias críticas acionadas para dar conta do fenômeno encontram-se, não raras vezes, diante de um grande embaraço conceitual. Reconhecendo a insuficiência da metáfora da *fronteira* (assombrada pela vontade de identificar as marcas que separam os territórios), e abandonando igualmente a intenção de purificar a terminologia em jogo nesse debate, gostaríamos de abordar a configuração atual da relação entre os procedimentos ficcionais e a *mise en scène* documentária a partir do ângulo sob o qual o problema nos

apareceu inicialmente, no âmbito da pesquisa “Figuras da experiência no documentário contemporâneo”.¹

As tentativas de se encontrar uma distinção categorial, ontológica, entre a ficção e o documentário (como aquelas inspiradas pela filosofia analítica, por exemplo) são muito bem vindas, mas parecem-nos insuficientes para dar conta do fenômeno que visamos (CARROL, 1997, p. 173-201). Embora compartilhem, com algumas dessas abordagens, a busca pela identificação dos traços estruturais entre documentário e ficção, delas nos distinguimos em três aspectos: a) os postulados convencionalistas que presidem a esse ponto de vista analítico-cognitivist (como a noção de “asserção pressuposta” e a de “indexação social”) são insuficientes para compreender as diferentes maneiras com que o real incide na forma dos filmes; b) a noção de real será tomada aqui em sua acepção lacaniana (o que nos poupa o embaraço lógico de suas correlações moveidias com o “verdadeiro” e o “objetivo”); c) embora não compartilhem das teses que postulam a impossibilidade radical de estabelecer diferenças ontológicas entre documentário e ficção, julgamos que as inúmeras interrelações entre um e outro (ao longo da história do cinema e especialmente nos dias de hoje) produzem efeitos de sentido que ultrapassam o horizonte circunscrito da taxonomia e atingem, particularmente, o estatuto do espectador. Dito isso, indiquemos o sentido concedido ao termo “ficção” neste artigo, na esteira de Jean-Marie Schaeffer. Em uma acepção ampla, definimos ficção como um “fingimento lúdico compartilhado” (condicionado e governado por um acordo intersubjetivo), distinto tanto da mentira quanto do erro – e para além da oposição entre o verdadeiro e o falso – que se serve de atos miméticos (produtores de graus diversos de semelhança) para convocar o receptor a uma “imersão mimética” (SCHAEFFER, 1999, p. 243-259). Em termos específicos, ela se manifesta em diferentes dispositivos ficcionais (literários, teatrais, pictóricos, fotográficos, cinematográficos) que se valem de vetores e posturas particulares de imersão no universo ficcional criado.

A dificuldade em identificar diferenças formais (intrínsecas e imanentes) entre documentário e ficção não precisa, necessariamente, nos levar à postulação da indistinção entre um e outro. Podemos discernir com acuidade os traços estruturais que documentário e ficção partilham, sem advogar, com isso, a dissolução das diferenças entre um e outro. Ao mesmo tempo, não precisamos postular que tais traços distintivos só poderiam ser definidos em termos extrínsecos e relacionais (como quer Carrol, por exemplo), privilegiando-se uma abordagem pragmática. Parece-nos que é possível adotar uma perspectiva que combine a dimensão semiológica com a pragmática e que estabeleça a distinção entre documentário e ficção sem, no entanto, expurgar as múltiplas modalidades de interrelação entre um e outro. Vejamos como isso pode se dar.

Segundo a abordagem semio-pragmática de Roger Odin, os filmes documentários podem compartilhar com os ficcionais as operações próprias do *modo ficcionalizante*:

1 Financiada pelo CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa Científica) e realizada no período entre 2008 e 2011.

a construção de um mundo diegético (valendo-se, sobretudo da impressão de realidade típica do cinema); a “rede conceitual da ação” que ampara a narrativa; o recurso à narração e à figura do narrador; a organização do filme como discurso; e a adoção de uma estrutura enunciativa (ODIN, 2000). O autor nota, porém, que a distinção entre os modos “documentarizante” e “ficcionalizante” deve ser buscada na estrutura enunciativa particular de cada filme. Além disso, apesar de afirmar que o modo “documentarizante” é um “agregado de processos em torno de um processo obrigatório: a construção de um enunciador interrogável em termos de verdade”, o filme pode dizer a verdade ou não, voluntariamente ou não (ODIN, 2000, p. 135). Ou seja, o modo “documentarizante” pode escapar da obrigatoriedade do enunciador real e assumir um enunciador fictício.

O que presenciamos nos dias de hoje é uma intensificação – por parte de filmes documentários – dessas propriedades ficcionais, manejadas de maneira a suscitar operações de contraste, paralelismo, hibridação ou fusão entre os dois modos, o “documentarizante” e o “ficcionalizante”. A diferença entre um e outro não se apaga, mas é deslocada e ganha em complexidade, justamente na medida em que um modo passa a solicitar o outro. Nesse sentido, o chamado *mockumentary* ou *fake documentary* pouco tem a oferecer para a renovação da relação entre os dois modos: um filme de ficção que se faz passar por documentário continua sendo uma ficção, e seu efeito só surge quando essa revelação – cedo ou tarde – emerge. Já o documentário não pode querer se passar por ficção e ainda assim permanecer documentário. De que meios poderia ele dispor para convencer o espectador de que tudo o que este tomou como ficção pertence, na verdade, a outro domínio, aquém ou além do modo ficcionalizante? Tanto a ficção quanto o documentário se alimentam do movimento de denegação que nos leva a oscilar – com liberdade – entre a crença e a dúvida (sem que seja preciso abandonar uma em função da outra), mas isso é bem diferente de um logro proposital e controlado que é imposto ao espectador, e só revelado ao final do filme (COMOLLI, 2008, p. 170-171).

A cena e a inscrição verdadeira

Filmes como *Jogo de cena* e *Moscou* (Eduardo Coutinho), levaram-nos a supor que a incidência do ficcional sobre a inscrição do real poderia ser tomada como uma nova modalidade das relações entre o documentário e a ficção, surgida em meio aos desafios enfrentados pela escritura fílmica frente à experiência do sujeito filmado, em uma época fortemente marcada pela “destemporalização do espaço social” (BAUMAN, 1997, p. 110). Com efeito, a distinção entre documentário e ficção tem sido algo variável, histórica e epistemologicamente, submetida às interrelações particulares mantidas entre os dois registros e amparadas, de maneiras diversas ao longo da história do cinema, por quadros teóricos e perspectivas críticas particulares. É possível que essa distinção só possa ser apreendida de acordo com a especificidade das inflexões teóricas e críticas que, a cada vez, tanto

repõem quanto deslocam, em graus diversos, as diferenças e as aproximações entre os dois domínios, à maneira de cartógrafos que divergem quanto à demarcação dos territórios. (Recorremos a esta metáfora diante do uso recorrente da expressão “dissolução das fronteiras entre documentário e ficção”, que está a ponto de se tornar uma doxa teórica).

Podemos supor que as transformações que atingiram a estrutura da experiência – liberando-a do seu lastro no espaço e no tempo, tornando-a liquefeita e fugidia, conduziram alguns criadores a inventar outros dispositivos de escrita para o filme (documentário e de ficção). Quando a experiência, dispersa e fragmentada, é raramente apreendida pelo próprio sujeito que a vive, o simples relato, reduzido a um conjunto de enunciados manejados por um “eu” que se coloca como fonte única do discurso, pouco apreende do que está verdadeiramente em jogo. No caso do cinema documentário trata-se não apenas de produzir ou de capturar a experiência do sujeito filmado, mas também de acolhê-la, coisa complicada e ainda mais resistente ao cálculo, sem dúvida, mas também mais suave e sutil, pois que é de sua natureza transbordar ou escapar à representação que dela se acerca. Nesse sentido, o recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a.

O que acontece, então, quando certos expedientes ficcionais vêm animar a *mise en scène* documentária, ou ainda – caso mais radical – quando a cena documentária passa toda para o espaço da cena teatral? Ou então, na direção contrária (e complementar), o que ocorre quando certas ficções incorporam traços documentais? Duas hipóteses iniciais são as de que, se o documentário busca a ficção, talvez seja para apreender com mais nuances e com maior propriedade a experiência do sujeito filmado, e se a ficção busca o documentário, é possível que se trate de uma resistência à multiplicação das estratégias de espetacularização e de virtualização – tanto no cinema quanto na televisão – que tornam cada vez mais irreal o mundo filmado. Diante disso, a ficção não poderia senão responder oferecendo um *a mais de real* e reatando, em nova chave, com outros exemplos do passado: àquela pesca do atum em *Stromboli*, de Rossellini, corresponderia hoje o terremoto de *E a vida continua*, de Kiarostami (COMOLLI, 2009, p. 113).

O princípio que orienta a estética documentária – essa força do real que atravessa e configura a forma do filme de modo distinto da ficção – ganha em obras recentes uma modulação renovada, de tal forma que a conexão material entre a imagem, o som e o objeto representado ganha relações inesperadas com o regime verossímil, próprio da ficção. Surge daí um amálgama entre os elementos da *inscrição verdadeira* e o apelo do *verossímil*. A inscrição verdadeira, segundo a formulação de Jean-Louis Comolli, reúne quatro componentes: a câmera (que assegura o registro), a presença do corpo do ator, o lugar que ele ocupa na cena e o tempo – aquele que dura enquanto o registro se faz – compartilhado por quem filma e quem é filmado. Já por verossimilhança entendemos o conjunto de procedimentos (internos à ficção) que asseguram sua semelhança com o

mundo representado. (Trata-se, pois, de uma coerência interna à obra, e não uma semelhança que deveria ser buscada na sua relação com um referente externo).

Sem esquecer o quanto a fraternidade entre a ficção e o documentário – servindo-nos da bela fórmula de Godard – encontrou manifestações diversas na história do cinema, aceitemos uma distinção provisória entre esses dois regimes no que concerne a suas respectivas forças de representação.² O cinema de ficção dispõe de uma soberania para criar e ordenar os signos que sustentam um mundo representado (à maneira de um duplo), ainda que a imaginação criadora se depare, no trato com as formas expressivas, com limitações que são histórica e socialmente definidas. Já o documentário dispõe apenas de uma autonomia parcial no uso de seus procedimentos narrativos e plásticos, atravessado que é por situações, eventos e condições que nele inscrevem materialmente os vestígios de um mundo social e histórico (concebido como um feixe de relações intersubjetivamente construídas, e não simplesmente como um estado de coisas acabado e desprovido de devir).

Não é da mesma maneira, portanto, que a ficção e o documentário lidam (e sofrem) com essa impossibilidade topológica de apanhar a pluridimensionalidade do real nas malhas unidimensionais da linguagem, seja ela verbal ou imagética (BARTHES, s.d., p. 22). Para um e outro os riscos não são os mesmos, ainda que ambos tenham como material de base a dimensão documentária de todo plano e toda cena, como escreve Comolli:

Ao mesmo tempo grau zero e cena primitiva, o encontro filmado entre o corpo e a máquina foi filmado e será mecanicamente reproduzido com o objetivo de ser visto, à distância no espaço e no tempo, por pelo menos um espectador. Essa reprodutibilidade garante sua realidade. O registro é sua incansável testemunha: prova que não se desgasta, ele ao mesmo tempo assegura e reassegura a realidade desse encontro, ele o atesta, confere-lhe a dimensão de um real indivisível, não modificável, que não pode ser revisto (COMOLLI, 2008, p. 144).

Se, como escreve Ismail Xavier, “a força do cinema vem do que ele inventa a partir da hipótese indicial e seus problemas, notadamente quando traz à tona o processo de produção da imagem” (2004, p. 75), encontramos hoje diante de novos modos de interlocução entre o documentário e a ficção. Essa situação complica o manejo teórico daquele princípio indicial – a conexão material entre os signos e os objetos que eles representam – comumente adotado para definir a ontologia da imagem fotográfica e cinematográfica (desde a conhecida formulação baziniana). Isso não deixará de trazer implicações tanto para a definição do realismo que é peculiar ao filme documentário quanto para o que se entende comumente como atributo definidor da ficção. Neste último caso, trata-se de enfrentar o desafio de definir com precisão o traçado ficcional de alguns documentários sem atribuir a eles, de uma só vez, todos os atributos definidores da ficção.

2 Já apresentamos uma vez a necessidade estratégica dessa distinção – provisória e aberta, livre de todo dogmatismo – no prefácio que escrevemos à edição brasileira do livro de Jean-Louis Comolli. Cf. GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 32-49.

Para fazer jus aos propósitos deste artigo, em torno do caráter instável da distinção entre documentário e ficção – tomada como um construto histórico e epistemológico – buscaremos uma comparação entre dois momentos no cinema brasileiro: um, quando o cinema-direto foi ao teatro pela primeira vez, como aconteceu em *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodansky; e outro, quarenta anos depois, quando a cena teatral passou a reger os efeitos de verdade do cinema, tal como nos dois últimos filmes de Eduardo Coutinho: *Jogo de cena* e *Moscou*. O caminho entre esses dos extremos, contudo, não é orientado por nenhum telos: não enxergamos aí uma evolução necessária que viria a impedir a convivência atual de variadas escritas do documentário (incluindo aquelas que não dialogam mais de perto com a ficção).

De fato, *Iracema* adota um modelo provocativo para por em cena esses personagens que, pertencentes ao mundo real, são atraídos – não sem crueldade – para o interior da representação ficcional, e dão a ver, de modo auto-reflexivo, os processos de poder que emergem da interação entre os atores profissionais (Paulo César Pereio e um grupo de artistas de Belém) e os habitantes do lugar, a começar por Edna de Cássia, escolhida para o papel da protagonista. Ela mesmo é consciente apenas em parte da trama que, ao mesmo tempo, a requer (convocando-a a fazer sua *performance* de atriz), e a expulsa, ao exhibir o que sobra dessa representação: o resíduo presente nos gestos, na presença do corpo, do falar, do modo de olhar, um resto de coisa que não se dobra à cena preparada. Esta cena é guiada pelo improvisado de Pereio, sob a pele do camioneiro “Tião Brasil Grande”, um defensor do modelo desenvolvimentista e exploratório imposto pela ditadura militar.

Há neste filme uma passagem em que Tião Brasil Grande e Iracema param em um bar de beira de estrada, feito de um balcão improvisado e de uma mesa de sinuca, em torno do qual se reúne um grupo de trabalhadores rurais. À medida que os protagonistas entram no campo, pela esquerda – Tião mais à frente e Iracema logo atrás – os rostos anônimos de algumas crianças ocupam brevemente o campo: mudos, olhares atentos, especialmente o de uma menina que, ao contrário dos que se voltam para os recém-chegados, encara a câmara por um pouco mais de tempo, como se ultrapassasse seu tempo de figuração, insistindo em existir um pouco mais na imagem, antes que Pereio comece a sua interação provocativa com os não-atores, que desconhecem que ele representa. A câmara apanha o vendeiro de perto; ele fala do desmatamento e da possibilidade de ter que mudar sua venda de lugar. Após a bebida e algumas jogadas de sinuca, dois homens se destacam em meio ao grupo inicialmente retraído e denunciam as ações dos “tubarões”, que com a ajuda do Incra e da polícia, tomam a terra dos pequenos lavradores. Eis então como a ficção convoca o real a se manifestar.

Para além da atualidade dessa denúncia, o que gostaríamos de destacar nessa sequência é a brevíssima aparição dos atores não-profissionais: o casal que se vira para acompanhar o jogo, os jovens em torno da mesa de sinuca, o homem que passa com uma mala e um frango na mão, o homem e as duas crianças a cavalo, seguidos por um

casal, também a cavalo. Importa menos o fato deles não falarem do que o de estarem na iminência de entrarem em cena, como se uma finíssima fronteira os separasse da interação com Pereio e Iracema. Notemos a orla que esses personagens ocupam, situados na imagem, mas descentrados, convocados a ocuparem-na, mas já na sua periferia, como se a singularidade de suas vidas pudesse aparecer apenas se o real se precipitasse na armadilha preparada pela ficção. A figura de Iracema se mistura a esses figurantes do real; ela mesma passa a se situar como uma observadora a mais da cena na qual Tião reafirma sua crença no futuro. Ela se retira da sua própria *performance*, atraída para o domínio dos que lhes são próximos. Ainda em cena, ela escapa momentaneamente da figura que lhe era reservada, enquanto os outros personagens ficam à beira de uma figuração na qual as suas vidas poderiam ganhar, por pouco, uma visibilidade a mais.

Em contraste com essa engenhosa *mise en scène* de Iracema, o que é instigante em certos filmes contemporâneos é que muitas vezes não enxergamos mais essa orla entre a ficção e o real com o qual, antes, interagia. Talvez estejamos no curso de uma mutação, e para bem compreendê-la, seria valioso contrastá-la com outros exemplos da história do cinema. COMOLLI observou que, se o Neo-realismo e a Nouvelle Vague renovaram a ficção por meio de formas documentárias, o que está em questão em vários filmes contemporâneos não é apenas a produção de novas formas de *inscrição da realidade*, mas sobretudo novos modos de atestação da *realidade da inscrição*:

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo sendo ele um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim, mas não sua realidade. Realidade referencial colocada antes de tudo pelo cinema documentário e que impõe a ele como sua lei. A ficção pode se esquivar dos referentes, mascarar-los. Mas não existe documentário de ficção científica (COMOLLI, 2008, p. 170).

Acreditamos que uma nova topologia das relações entre ficção e documentário desenha-se diante de nossos olhos no cenário contemporâneo. À primeira vista parece que a dimensão indicial da imagem desapareceu e deu lugar à soberania do discurso e dos procedimentos narrativos: onívora, a cena ficcional engoliu todo o real (que nela se precipitou sem resto) e decretou como bizantina, de uma vez por todas, a insistente querela entre ficção e documentário (permeada de tantos equívocos). Contrariando esse novo espírito do tempo, gostaríamos de testar outro modelo explicativo para explorar as recentes relações entre o ficcional e o indicial, servindo-nos da conjugação de dois vetores: um que vai do signo ao referente, e outro que vai do signo ao sujeito espectador (para retomar, com liberdade, alguns termos da semiótica).

O vestígio e o verossímil

Julgamos que o problema lógico da referência e do sentido (que Comolli traduz cinematograficamente por “verdade da inscrição”) não pode ser desvinculado do investimento imaginário que o espectador lança sobre a cena projetada na sala escura, regido pela lógica da denegação. A presença material de algum vestígio do referente, inscrito temporalmente – sob o modo de uma duração – na imagem e nos sons (graças ao automatismo registrador da máquina), não oferece nenhuma caução absoluta que permita ao espectador reencontrar, fora de toda dúvida, a inscrição da verdade, isto é, a plenitude da realidade na “verdade da inscrição”. O espectador do documentário, desde sempre, se situa em plena ambivalência:

Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como na realidade da representação (COMOLLI, 2008, p.170-171).

A verdade da inscrição não equivale, portanto, à inscrição de toda a verdade. Tomado tanto pela dúvida quanto pela certeza, o espectador ocupa um lugar “incerto, móvel, crítico” (COMOLLI, 2008, p. 171). Mais do que eliminar o problema da referência e instalar confortavelmente o espectador na indistinção dos gêneros documentário e ficcional, parece-nos que certos filmes revigoram a oscilação entre a crença e a dúvida que anima todo espectador a se projetar na cena filmada. Aos que lamentam ou festejam um pretensão fechamento da cena – “tudo é teatro, ficção, encenação (premeditada ou não), não há mais nada de real, e o que nos sobra é o logro no qual caímos” – certos filmes respondem com um desnorteante encadeamento de *mises en abyme* e de passagens oblíquas entre os regimes da ficção e do documentário.

Em *Jogo de cena*, o que quer que venha do real só pode manifestar-se na cena do teatro. E se esse procedimento é submetido inicialmente à estética do documentário, pois são registrados os relatos das mulheres no palco (esvaziado dos seus espectadores) onde o dispositivo é montado, logo se opera uma inversão. A encenação preparada alcança, por dentro, o relato das mulheres, sob três modos principais, dois deles abertamente auto-reflexivos. O primeiro deles surge quando as atrizes reconhecidas pelo grande público expõem as dificuldades em reencenar os relatos das outras mulheres (anônimas e não-atrizes), que são presenciados por nós. Aqui convivem duas dimensões: uma, de natureza metalinguística (a encenação tomada como objeto), e a outra, indicial. A segunda traz o testemunho das atrizes em torno da produção da sua atuação, exibindo, inclusive, na franja de sentido, elementos da sua própria experiência – aquém ou além do texto encenado – o que também as coloca, parcial e obliquamente, na condição das mulheres das quais tomaram de empréstimo o relato inicial.

O segundo tipo de procedimento reflexivo se manifesta quando o filme nos permite confrontar as atuações de outras atrizes, desconhecidas ou amadoras, que também interpretam “personagens reais”, as quais também nos oferecem seus relatos. Diferentemente dos dois primeiros, tais relatos, tomados neles mesmos, nada possuem de auto-reflexivo (o que não significa que sejam completamente espontâneos, ou que estejam livres de toda encenação ou que sejam “mais verdadeiros”). Esta divisão tem validade unicamente analítica, porque do ponto vista da experiência estética proporcionada pelo filme em seu conjunto, tais camadas ou estratos de significação surgem interpolados, associados ou incrustados uns nos outros. De toda forma, o que permeia o filme inteiro é uma conjugação dos efeitos de verdade obtidos por meio da articulação entre semelhança, indicialidade e composição dramática.

Se não podemos, a princípio, distinguir as narrativas das “personagens reais” da sua interpretação feita pelas atrizes desconhecidas ou amadoras é porque aí atuam tanto uma forma de semelhança de tipo icônica, mais evidente e “ilusionista” (os modos de atuação e os figurinos se aparentam às convenções que regem o reconhecimento social dos personagens), quanto outra forma, mais potente, originária da forma interna do relato tal como é encenado. Existe aí algo que se desenvolve no tempo, uma organização narrativa que enlaça a implicação da subjetividade do narrador (real ou interpretado) ao modo com que ele se faz *intérprete* da sua experiência, escandida com força cômica ou dramática. Trata-se, enfim, da potência da ficção em criar a verossimilhança.

Para que essa *performance* seja capaz de convencer o espectador e levá-lo a crer, ela deve exibir como indexador do seu efeito de verdade a presença do corpo, manifesta nos gestos, nas entonações, no ritmo da fala, nas modulações da voz, nas intensidades e velocidades que percorrem o rosto daquele que narra. Não é só a verdade do que é representado ou o conteúdo de uma representação que está em jogo, mas também a verdade de sua inscrição na *performance* daqueles que nos expõem sua experiência. O espectador se vê tomado pela dimensão factual com que uma subjetividade é produzida no andamento de cada relato (em sua economia interna), não importa se submetido à encenação preparada (ou de segundo grau, se podemos dizer assim), ou se é apanhado fora dela. De algum modo, algo do vivido, tornado matéria de narração (e por isso mesmo transfigurado) penetra – à maneira de uma farpa – na cena duplicada da representação.

É essa intrincada articulação que faz com que *Jogo de cena* ultrapasse em muito um dispositivo reflexivo que se compraz em revelar o logro de um espectador levado a tomar por verdade o que não é senão simulacro ou artifício. Pelo contrário, o filme reforça ainda mais a dialética entre a crença e a dúvida que sustentam o desejo do espectador, de todo espectador, frisemos. Como desconhecer que um filme tão reflexivo seja igualmente sustentado pelo *pathos* da perda e da separação, do sofrimento e da recomposição da vida, submetida a diferentes provações, como nos mostram as diferentes histórias narradas?

Ainda que o dispositivo de Coutinho tenha se radicalizado neste filme, ao adotar o espaço cênico e as estratégias retóricas da interpretação como principal amparo para o desenvolvimento da *mise en scène* documentária, há em *Jogo de Cena* uma matéria mais espessa e resistente, e que não nos permite dizer, de maneira unívoca, que o mundo seja garantido única e inteiramente pelo filme. Para retomar as palavras de Comolli, ainda há em *Jogo de cena* algo do mundo que garante o filme. Chamemos a isso de “experiência do sujeito filmado”, agora apanhada em uma intrincada implicação da subjetividade nas formas do discurso, coisa que o cinema aprendeu com o teatro no momento em que a entrevista, exaurida, seqüestrada pela televisão, contribui cada vez mais para a destruição da fala e para a deserção do sujeito. O filme seguinte de Coutinho dará outro passo à frente, ainda mais decidido. De fato, muito sintomaticamente, *Moscou* começa com o relato fictício da destruição de um cinema, coisa que é mais sentida pelo narrador do que a demolição da sua própria casa. Desponta aí um cinema sem lugar, sem sala escura, forjado inteiramente na cena do teatro, agora já sem experiência vivida (aparentemente), e cujos relatos provêm do texto teatral (*As três irmãs*, de Tchekhov), submetido a uma desconstrução e a uma nova construção (nos moldes do teatro pós-dramático) conduzidas por Enrique Diaz. A escritura fílmica de *Moscou*, porém, não se contenta em somente observar o trabalho dos atores; ela distribui os seus corpos pelo espaço, seleciona o que ouve e o que capta, busca zonas de sombra ou de luz, alterna os ritmos e as distâncias. Estamos e não estamos na encenação: agora, cinema e teatro não se separam mais por nenhuma orla ou fronteira, imbricados em uma topologia enigmática, feita de passagens quase imperceptíveis entre os regimes do documentário e da ficção. Paradoxalmente, o que não se destina à cena (o texto de Tchekhov) será filmado e projetado. O cinema, mesmo sem casa, ainda é capaz de projetar.

O cinema projeta o trabalho dos atores: trabalho filmado e filme do trabalho surgem dialeticamente conjugados. Mas há também outra coisa, como em tantos outros filmes de Coutinho: o *pathos* da vida ordinária, extraído da peça teatral, que se inscreve no corpo dos atores, distanciados de toda figuração mimética e transformados em suporte de uma experimentação que se serve, inicialmente, dos afetos ligados à memória (seja inventada, recriada, fabulada, tomada de empréstimo, roubada dos outros, apropriada, tal como recomenda o exercício proposto por Enrique Diaz). E o temos, por exemplo, quando o ator que interpreta Andrei (mas neste momento não sabemos que este será o seu papel) mostra uma foto com três crianças e alude a uma imagem de infância.

Nessa breve sequência, o hiato entre a referência e o sentido é intensificado pela força de verossimilhança da narrativa, que nos leva, de algum modo, a crer que há uma implicação subjetiva na experiência que é tornada matéria de narração. Sabemos que tudo é teatro, mas ainda assim, por força do relato e da interpretação, e ainda que a cena seja repetida e exibida como artefato no plano seguinte, não podemos afastar de vez a dúvida de que talvez algo do que foi dito pertença à experiência daquele que o disse. Não sabemos bem o que concerne ao personagem e o que atinge o ator. Ora, se isso ocorre,

não seria porque o referente passou para o interior da cena, hospedando-se agora no corpo do ator, e o que nós presenciamos é justamente o registro dessa passagem?

Em *Moscou* a figura do diretor e entrevistador afastou-se e misturou-se ambiguamente a uma câmera que abandonou o palco como dispositivo (como era o caso de *Jogo de cena*) para adentrar, intrusa ou cúmplice, um espaço que não mais comporta a divisão entre a cena e os bastidores, o verdadeiro e o falso, o que é propriedade de alguém ou é inventado (as experiências narradas, as memórias, os textos que vêm dos atores ou dos personagens de Tchekhov). Quanto ao que é representado, não resta dúvida alguma: estamos em pleno império da ficção; não há mais nenhum real ou referente fora do discurso teatral e, no entanto, o trabalho do cinema, sua operação de registro (no tempo e no espaço) das atitudes do corpo, não cessa nem se apaga.

Em *As crianças brincam de Rússia* (1993), documentário que também se vale do texto de Tchekhov, Jean-Luc Godard afirma que a origem da esperança e da utopia coincide com a invenção do fenômeno ótico da projeção, quando Victor Poncelet, oficial do exército de Napoleão, projetou algumas figuras no muro retangular de uma prisão em *Moscou*. No filme de Godard, de forte acento benjaminiano, a invenção da utopia surge como a projeção de um outro mundo em meio ao mundo no qual vivemos. Entretanto, diferentemente de Godard, em Coutinho esse gesto utópico, exilado das grandes narrativas de emancipação política, busca abrigo no *pathos* da vida comum e cotidiana, em suas pequenas esperanças, como pode se depreender das palavras que o diretor pronuncia na cena final do filme. A situação espacial lembra um pouco o final de *Jogo de cena*: com a diferença que o palco com as duas cadeiras vazias cedeu lugar à presença de Irina, Olga e Macha, no centro do quadro. Diante delas, e de costas para o espectador, em volta de uma mesa de trabalho, reúnem-se alguns atores da peça. Quando Irina se dirige a Olga pedindo para ir a *Moscou*, é Coutinho quem responde, já no fora-de-campo de *Moscou*, com as luzes se apagando suavemente e com o crescente murmúrio das vozes dos atores: “O tempo passará e nós partiremos para sempre. Vão esquecer nosso rosto, nossa voz; vão esquecer que nós éramos três. Mas o nosso sofrimento se transformará em alegria para aqueles que virão depois de nós” (...)

Se a cena é centrípeta (embora comporte pequenos passeios pelo seu interior), se as bordas cerceiam a vizinhança (o que é contíguo ao fechamento geométrico do quadro), então será preciso inventar um fora-de-campo absoluto: *Moscou*, o que resta da utopia, a memória e suas fraturas, a reparação das vidas destruídas, o que vem depois quando o sofrimento passa, o júbilo prometido pelo amor, o abrigo da redenção no microcosmos da vida minúscula. Talvez não estejamos tão longe das narrativas de *Jogo de cena*, e várias outras palavras – pronunciadas por tantos outros cujos rostos ainda duram nos filmes anteriores de Coutinho – talvez estejam igualmente presentes aqui, projetados na nossa memória. Se é assim, um fora-de-campo mais radical permanece para além das bordas do quadro que emoldura a representação teatral.

Referências

BARTHES, R. (s.d.). *Aula*. São Paulo: Cultrix.

BAUMAN, Z. (1997). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.

CARROL, N. (1997). Fiction, non-fiction, and the film of presumptive assertion: a conceptual analysis". In: ALLEN, R.; SMITH, M. (Eds). *Film theory and philosophy*. Oxford: Clarendon Press.

COMOLLI, J. L. (2004). *Voir et pouvoir: L'innocence perdue - cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier.

_____. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.

_____. (2009). *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse: Verdier.

GUIMARÃES, C.; CAIXETA, R. (2008). Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

NINEY, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.

ODIN, R. (2000). *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.

RAMOS, F. (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC.

SCHAEFFER, J. M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.

XAVIER, I. (2004). Iracema: o cinema direto vai ao teatro. *Devires*, Cinema e Humanidades, v. 2, n. 1.

CÉSAR GERALDO GUIMARÃES é professor associado do Depto de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG e pesquisador do CNPq.

cesargg6@gmail.com

*Artigo recebido em abril de 2011 e
aprovado em maio de 2011*