



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES
CULTURAIS

**CINEMA E PERFORMANCES:
A ENCENAÇÃO DE EDUARDO COUTINHO**

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

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001."

**GOIÂNIA
2019**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

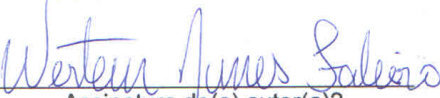
Nome completo do autor: Wertem Nunes Faleiro

Título do trabalho: Cinema e performances: a encenação de Eduardo Coutinho.

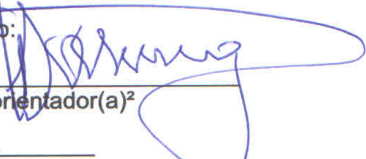
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 08 / 02 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

WERTEM NUNES FALEIRO

**CINEMA E PERFORMANCES:
A ENCENAÇÃO DE EDUARDO COUTINHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a conclusão do curso de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais, sob orientação do professor Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

**GOIÂNIA
2019**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

, NUNES, Werthem
CINEMA E PERFORMANCES: [manuscrito] : A ENCENAÇÃO DE
EDUARDO COUTINHO / NUNES, Werthem . - 2019.
135, CXXXV f.

Orientador: Prof. Dr. NOGUEIRA, Lisandro .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2019.

1. Dispositivo. . 2. Mise en scène. . 3. Performise.. 4. Filmes
documentário. . 5. Interdisciplinar.. I. , NOGUEIRA, Lisandro, orient. II.
Título.

CDU 791

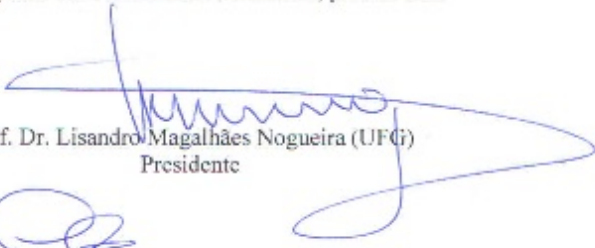


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

ATA nº 01/2019

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
WERTEM NUNES FALEIRO**

Aos dezenove dias do mês de março de dois mil e dezenove às nove horas, na sala de defesas AS-03 da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG), foi instalada a sessão pública para julgamento da dissertação final elaborada pelo mestrando do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG, Wertem Nunes Faleiro, intitulada: "Cinema e Performances: a encenação de Eduardo Coutinho". Após a abertura da sessão, o prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira (UFG) orientador e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando o(a)s demais examinador(a)s, prof. Dr. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra (UNICAP) e prof. Dr. Daniel Christino (UFG). Foi dada a palavra ao mestrando, que expôs seu trabalho. Em seguida, procedeu-se a arguição da dissertação, iniciando pelo examinador externo da banca, seguida imediatamente pela resposta do mestrando. Ao final, a banca julgadora reuniu-se em separado para avaliação do trabalho e do desempenho do mestrando, que ao final foi considerado APROVADO e foi, então, declarado MESTRE EM PERFORMANCES CULTURAIS pelo (a) presidente da banca examinadora. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por todos e entregue à Secretaria do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, para os fins.


Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira (UFG)
Presidente


Prof. Dr. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra (UNICAP)
Examinador Interno


Prof. Dr. Daniel Christino (UFG)
Examinador Externo

AGRADECIMENTOS

Aos que empenharam mais que confiança em meu trabalho. Ao Lisando Nogueira, que me orientou propondo novos desafios. Aos professores Dr. Rodrigo Cássio, Dr. Luis Carlos Oliveira Junior, Dr. Daniel Christino e Dr. Cláudio Bezerra que respectivamente fizeram parte das bancas de qualificação e defesa ofertando contribuições enriquecedoras. Aos meus irmãos Taiom Nunes e Ramar Nunes, que me fazem melhor pela força e fraternidade. À minha amada companheira Mariana Guimarães, chão que me sustenta, céu que me eleva. Toda honra à ancestralidade a mim repassada a partir de meu pai Wertemberg Nunes e em minha mãe Rosemeire Faleiro, por tudo o que eu sou.

RESUMO

Esta pesquisa realizou um estudo do Cinema relacionando-o ao campo interdisciplinar das Performances Culturais. Para isso, levantou a hipótese de que a *mise en scène* (encenação) é o lócus onde podemos encontrar performances no cinema. Foi feito um mapeamento dos diversos caminhos conceituais e metodológicos possíveis a partir das performances. Fizemos uma retomada do conceito de encenação desde suas origens no teatro, até o cinema contemporâneo, mais precisamente os filmes-dispositivo. A partir da obra do cineasta Eduardo Coutinho, apresentamos seu método, e elegemos seu filme *Jogo de Cena* (2007) como objeto de análise. Neste, verificamos a problematização extrema das definições ligadas à dicotomia atuação/representação a partir de um dispositivo que propicia a apresentação de performances de suas participantes, sejam elas mulheres anônimas, atrizes conhecidas ou não, e até mesmo o próprio cineasta.

Palavras-chave: Dispositivo. *Mise en scène*. *Performise*. *Mise-en-perf*. Filmes-documentário. Interdisciplinar.

ABSTRACT

This research carried out a study of Cinema relating it to the interdisciplinary field of Cultural Performances. To this end, he hypothesized that mise-en-scene (staging) is the locus where we can find performances in the cinema. A mapping of the various conceptual and methodological paths possible from the performances was made. We did a resumption of the concept of staging from its origins in the theater, to the contemporary cinema, more precisely the device films. From the work of the filmmaker Eduardo Coutinho, we present his method, and we chose his film *Jogo de Cena* (2007) as object of analysis. In this, we verify the extreme problematization of the definitions linked to the performance / representation dichotomy based on a device that allows the manifestation of performances of its participants, be they anonymous women, actresses known or not, and even the filmmaker himself.

Keywords: Device. Mise-en-scène. Performise. Mise-en-perf. Documentary films. Interdisciplinar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ENTRE AS PERFORMANCES.....	18
1.1 ETIMOLOGIA DO TERMO.....	18
1.2 PERFORMANCE ARTE / PERFORMANCES CULTURAIS / ESTUDOS DA PERFORMANCE / PERFORMATIVIDADE	20
1.3 ORIGENS POSSÍVEIS DA PERFORMANCE ART.....	23
1.3.1 O que é performance art.....	24
1.3.2 Antecedentes da performance	28
<i>1.3.2.1 Os cabarés.....</i>	<i>30</i>
<i>1.3.2.2 As vanguardas.....</i>	<i>30</i>
1.3.2.2.1 Futurismo.....	31
1.3.2.2.2 Futurismo e construtivismo na Rússia	32
1.3.2.2.3 Dadaísmo	33
1.3.2.2.4 Surrealismo	34
1.3.2.2.5 O teatro russo	34
1.3.2.2.6 Teatro do absurdo.....	35
1.3.2.2.7 A Bauhaus.....	35
1.3.3 Black Mountain.....	37
1.3.4 A década de 1950.....	39
<i>1.3.4.1 A influência de Pollock.....</i>	<i>40</i>
<i>1.3.4.2 As colagens e assemblages entre Pollock e Kaprow.....</i>	<i>40</i>
1.3.5 Allan Kaprow e o <i>Happening</i>.....	42
1.3.6 A virada performática dos anos 1960.....	45
1.3.7 Yves Klein, Pierro Manzoni e Joseph Beuys.....	45
1.3.8 O teatro, a dança e as artes visuais dos anos 1970 e 1980.....	47
1.3.9 A retomada da teatralidade.....	50
1.4 UM CONCEITO AVERSO A DEFINIÇÕES.....	52
1.5 PERFORMANCES CULTURAIS.....	54
1.5.1 As performances na Antropologia e na Etnografia	54
1.5.2 As performances na Sociologia e na Psicologia.....	61
1.5.3 As performances na Linguística	67

1.6 AS PERFORMANCES NO CINEMA.....	71
2 A ENCENAÇÃO EM JOGO.....	74
2.1 ORIGENS DO TERMO	74
2.2 QUEM PRATICA A ENCENAÇÃO.....	76
2.3 <i>MISE EN SCÈNE</i> CLÁSSICA NO CINEMA	79
2.4 A DESCOBERTA E IMPLOÇÃO DA <i>MISE EN SCÈNE</i> CLÁSSICA NO CINEMA MODERNO	81
2.5 CINEMA DE FLUXO E DISPOSITIVO.....	84
2.6 A <i>MISE EN SCÈNE</i> – O DISPOSITIVO – O MÉTODO COUTINHO	87
2.7 A PERFORMANCE NO <i>JOGO DE CENA</i>	90
2.7.1 Mary Sheila	97
2.7.2 Gisele Alves	99
2.7.3 Nilza/Débora Almeida.....	103
2.7.4 Fernanda Torres	104
2.7.5 Sarita Rouli Brumer	105
2.7.6 Marília Pêra	108
2.7.7 Lana Guelero.....	110
2.7.8 Jackie Brown.....	111
2.7.9 Maria de Fátima.....	113
2.7.10 Aleta Gomes Vieira	114
2.7.11 Marina D'élia	118
2.7.12 Andréa Beltrão.....	119
2.7.13 Claudiléa Cerqueira de Lemos	120
2.7.14 Sarita Rouli	121
2.7.15 Desfecho.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

Assim como as Performances, o Cinema é uma apresentação artística, híbrida e moderna, além de um dispositivo tecnológico fruto de uma série de experiências desenvolvidas desde a Antiguidade até os experimentos físico-químicos que, na segunda metade do século XIX, culminaram na Fotografia. Em torno de 1895, “não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (COSTA, 2006 apud MASCARELLO, 2006, p. 17). Como espetáculo de massas, desde seus primórdios, passando pelo seu apogeu até hoje, sempre esteve ligado ao capital e suas formas de comunicação e segmentação do grande público. Daí talvez essa dificuldade em enquadrá-lo como arte, tecnologia, entretenimento ou como meio de comunicação. Devido a isso, procuramos o campo interdisciplinar das Performances Culturais como um conceito mais amplo que possa abarcar melhor o campo de análises fílmicas de filmes contemporâneos.

O interesse pelas performances tem crescido de forma proporcional à dificuldade de definir suas fronteiras conceituais. Vários autores fornecem amplos estudos, sem, contudo, oferecer uma definição que possa conter totalmente a complexidade de sua abrangência. O motivo talvez seja que “a performance, por própria natureza, resiste a conclusões assim como resiste a definições, fronteiras e limites tão úteis à escrita acadêmica tradicional e às estruturas acadêmicas” (CARLSON, 2010, p. 213). Toda essa dificuldade em observar e compreender de que se trata essa atividade humana deve ser absorvida como uma espécie de reconhecimento da amplitude que este conceito nos proporciona.

Talvez a melhor estratégia seja, em vez de buscar por uma definição, fazer um levantamento das diversas maneiras pelas quais as performances já tenham sido abordadas por diferentes campos epistemológicos. É o que propomos ao trazer como marco teórico deste trabalho a pesquisa que Marvin Carlson implementou em seu livro *Performance: uma introdução crítica* (2010). Neste livro, ele fez um levantamento acerca do termo e, logo no primeiro capítulo, deixou claro que não pretendeu esgotar suas possibilidades, já que “as manifestações recentes de performance, tanto na teoria como na prática, são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível” (CARLSON, 2010, p. 12). Dessa maneira, ao observar como as performances se comportam nas diversas áreas a que serviriam de fundamento, como na psicologia, sociologia, antropologia e linguística, obteríamos uma melhor compreensão de como adequar satisfatoriamente o que se pretende implementar como estudo.

Por isso, o que mais nos interessa aqui é a compreensão de que o termo performance pode denominar o “microcosmo” do movimento artístico conhecido como Performance art, consolidada como linguagem artística independente nos anos 70 (mas que remonta a origens anteriores, como o Futurismo, Dadaísmo), e/ou o “macrocosmo” das Performances Culturais, ou Estudos das Performances. Neste caso, referindo-se a um campo metodológico interdisciplinar que envolve estudos em diversas áreas como psicologia, antropologia, sociologia e linguística.

No primeiro capítulo, intentamos uma breve introdução que pudesse nos dar condições de desenlear os conceitos em torno das performances, elencando, como nossos marcos teóricos principais, autores caros aos estudos da Performance Art, quais sejam: Taylor (2012), Goldberg (2007), Glusberg (2005), Camargo (2013, 2016a, 2016b) e Carlson (2010). Não pretendíamos um aprofundamento histórico e conceitual de Performance Art e Performances Culturais, pois essa não era a natureza principal desta pesquisa.

O segundo capítulo é dividido em três partes. Na primeira, afunilamos ainda mais o tipo de aplicação do conceito de performance do qual lançamos mão com o objetivo de chegarmos senão a uma definição, pelo menos a uma proposição mais operativa do conceito de performance para o trabalho com o cinema.

Em seguida, partindo de dois grandes teóricos, Jacques Aumont com seu livro *O cinema e a encenação* (2006), e David Bordwell com *Figuras traçadas na luz* (2008), fizemos uma retomada do conceito de *encenação* e sua importância como categoria na qual poderíamos encontrar as performances no cinema. Recorremos ao conceito de *cinema-dispositivo* trazido pelo livro *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (2013), de Luiz Carlos Oliveira Júnior, para delimitar ainda mais que tipo de encenação elegemos como locus onde procurarmos as intersecções entre performances e cinema.

A partir disso, chegamos à terceira parte do capítulo, na qual elegemos o filme *Jogo de cena* (2007), do cineasta Eduardo Coutinho, como uma obra de cinema-dispositivo na qual pudessemos aplicar nossa análise fílmica.

Apesar de atualmente ser considerado um dos maiores diretores de cinema documentário do Brasil, amplamente reconhecido internacionalmente, Eduardo Coutinho passou por difíceis caminhos que o conduziram por uma carreira irregular e heterogênea, que só o levaram ao reconhecimento tardiamente. Tendo sido amigo de alguns integrantes do Cinema Novo, participou como roteirista em *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), ambos de Leon Hirszman, *Os condenados* (1973), de Zelito Viana, *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, e *Dona flor e seus dois maridos* (1967), de Bruno Barreto. Dirigiu quatro

filmes de ficção: *Cabra Marcado Para Morrer* (1964), inacabado, *O Pacto*, um dos três episódios de *ABC do Amor* (1968) e *Faustão* (1970), sua última experiência como diretor de ficção. Em 1975, sem experiência alguma no campo do documentário até então, começou a trabalhar no programa Globo Repórter, na TV Globo.

Nessa época, ele pôde ter uma certa regularidade de produções, uma estabilidade financeira que até então não havia tido no cinema, além de ter campo fértil para experimentar e gestar o que viria a se constituir num método de fazer filmes. Data deste período a realização de *Seis Dias em Ouricuri* (1976), sobre a seca e a precariedade de trabalho no sertão; *Superstição* (1976); *O pistoleiro da Serra Talhada* (1977); *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978); *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979); e *O menino de Brodósqui* (1980). Foi nas filmagens de *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978), quando este personagem egocêntrico se colocou de modo bastante exibicionista e desafiador, que Coutinho passou a perceber de forma positiva a ideia de deixar que os personagens de seus documentários tivessem maior liberdade para desenvolver suas visões de mundo: “no limite da capacidade de convencer, com uma intervenção pequena por parte do diretor; pequena, pontual e absolutamente necessária para que o personagem aprofunde o seu pensamento” (LINS, 2004, p. 26).

Em seu livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, Cláudio Bezerra (2014, p. 14) propõe uma abordagem da cinematografia de Coutinho, dividindo-a em três categorias. À primeira, chamada de “Experimentação”, pertenceria seus primeiros filmes, em que ele se utilizou da liberdade que tinha na televisão para experimentar o fazer cinema documentário, que era algo novo para ele até então, esta fase terminaria com o já mencionado *Theodorico, o Imperador do sertão* (1978). Neste filme, ele germinou propostas estéticas que viriam a compor seu estilo posterior como: ausência de locução em *off*, com ênfase na fala, nas histórias de vida, o respeito pela opinião de seus personagens e a busca pela oralidade bem performada.

A segunda fase começaria numa época em que, ainda contratado pela TV Globo, ele pôde retomar o projeto de seu mais célebre filme, *Cabra Marcado para Morrer* (1985), que em 1964 foi rodado com um elenco composto pelos próprios camponeses que participavam da luta pela reforma agrária no nordeste, em pleno período de ditadura militar. As filmagens foram bruscamente interrompidas pelos militares, os líderes camponeses foram perseguidos e os negativos foram perdidos. Ao saber que uma parte do material havia sido salvo, Coutinho fez um filme em que ele retomou o antigo projeto e saiu em busca de contar essa história a partir da trajetória de vida de Elisabeth Teixeira e seus filhos durante os 17 anos que se passaram entre o antigo projeto de ficção e as filmagens do documentário. Nesta fase, chamada por

Bezerra (2014, p. 14) de “Gestação de um estilo”, Coutinho afirmou sua busca por uma forma mais autoral de filmar, mas ainda de forma irregular em filmes como *Santa Marta - duas semanas no morro* (1987), *O fio da memória* (1991) e *Boca de lixo* (1993).

O filme *Santo forte* (1999) marcou o início de sua terceira fase – *Documentário de personagem* – caracterizada como aquela fase em que Coutinho, de uma maneira muito própria, promoveria “acontecimentos fílmicos” em seus filmes, que possibilitariam uma “transformação criativa de pessoas comuns em personagens de grande expressividade oral e gestual. O *documentário de personagem* configura, portanto, um *ser* peculiar, que marca a presença no mundo da vida de maneira semelhante ao *performer* da arte performática” (BEZERRA, 2014, p. 14). É nessa terceira fase, portanto, que concentramos nossa atenção, por ser nela que Coutinho atingiu um tipo de *mise en scène* própria, seu estilo de filmar, mais que um estilo, um método cinematográfico de fazer documentários que propiciou o surgimento de personagens performáticas.

A forma específica a que Coutinho chegou em seus últimos filmes é o centro para o qual converge o que vimos até aqui. É na sua maneira própria de filmar, em sua *mise en scène* engenhosa, que aqui associamos a um tipo específico de encenação identificada como filme-dispositivo, que podemos observar a performance em seu cinema. Dispositivo, inclusive, é um termo que o próprio Coutinho utilizava para se referir a seus procedimentos de filmagem, na medida em que julgava a elaboração deste mais importante que a escolha de um tema ou a escrita de um roteiro para o que iria filmar. O dispositivo a ser executado é o que determina o filme e pode ser “filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 101).

Dessa maneira, Coutinho passou a se importar menos com a escolha de temas eloquentes para seus filmes, concentrando-se com maior ênfase na elaboração de estratégias formais que o obrigariam a se concentrar neles e no que eles poderiam suscitar. Conforme Lins (2004, p. 12), por mais atraentes que um tema ou ideia possam ser, eles não servem ao propósito do diretor se não forem erigidos a partir de um princípio formal de filmagem que construiria esse momento a ser registrado. Isso não quer dizer que os filmes de Coutinho não fossem ricos de conteúdos diversos, longe disso, mas que eles fossem antes de tudo o resultado do dispositivo que, em última instância, não seria a “forma” final de um filme, nem sua estética final, mas o princípio que determinaria os limites para a captação das imagens e construção dos filmes. Assim, ele passou a relegar o assunto e perseguir a criação de momentos em que “um encontro” aconteceria, seu cinema seria o registro desses encontros em que a espontaneidade de seus

personagens se manifestasse com alto grau de autenticidade. Isso aproxima sua obra da filmografia moderna por excelência, em que

[...] há o encontro do cineasta com os atores, lugares e eventos que ele pretende filmar. O assunto do filme, consequentemente, não é o ‘argumento’ (o pretexto), nem o tema (o slogan), nem a matéria (cabe ao filme produzi-la), nem mesmo a história; é o que se dá num determinado lugar”. A saber, o lugar da filmagem (CHEVRIE, 1985, p. 34 apud OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 121).

Quando falamos da busca em registrar um encontro em que seus personagens agiriam de forma autêntica, não estamos nos referindo ao estatuto do real, ou da verdade contida nos discursos dos personagens. Isso era secundário para Coutinho, que não separava ficção de realidade em seus documentários. Ainda que essa discussão sempre fosse provocada por eles, isso era muito mais resultado de seus dispositivos do que de uma proposta sua de verificar a realidade por meio de seus filmes documentários. Nesse sentido, ele não estava em busca de encontrar algo que o interessasse no mundo e ir registrá-lo.

Trata-se, antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem. Nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança. O que não quer dizer que defenda uma filmagem sem princípios, sem limites, espontânea, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”- muito pelo contrário. Seus filmes são fruto de muitas leituras e conversas, de intensa pesquisa e negociação; e também de inúmeros riscos, hesitações e receios. Em vez de roteiros, ele filma a partir de “dispositivos”- procedimentos de filmagem que elabora cada vez que se aproxima de um universo social. (LINS, 2004, p. 12).

Coutinho era cético a um tipo de cinema documentário que pretendia revelar a verdade do mundo. O que o interessava era o momento, “um acontecimento único: que não houve antes, nem depois. Não me importa que isso pareça metafísica. Tenho de acreditar nisso para poder ter vontade de filmar” (COUTINHO, 1999 apud LINS, 2004, p. 107). A ironia está em que ele não seguiu certas propostas documentais de capturar um acontecimento qualquer na imediatidade do mundo, antes disso, ele preparava as condições para que esse momento acontecesse, uma provocação do acaso. Lembramos Aumont, para quem

[...] a dialética entre domínio e acaso é aqui da ordem da flexibilidade: o cineasta parece não intervir, ou intervir muito pouco, parece estar mesmo ausente da rodagem e, porém, nada se faz que ele não tenha, de certa maneira, previsto – ou antes, que ele não tenha previsto aceitar e disso se servir integrando-o no seu projeto. (2006, p. 171).

É exatamente esta a proposta de encenação de Coutinho e sua postura durante a gravação. Seu dispositivo consiste em preparar um acontecimento propício para que seus

personagens se manifestem e ele consiga captar esse momento do que ele chama de “conversa”, em lugar de entrevista. Essa construção quase ritualística de um encontro, de um momento especial, em que uma pessoa desempenha com êxito uma oralidade ao contar sua vida diante de um cineasta e sua pequena equipe, remete a vários conceitos de performance que destacamos ao longo deste trabalho.

Cabe aqui lembrarmos de um texto chamado *Cinema e performance*, de João Luiz Vieira (apud XAVIER, 1996, p. 339), em que ele discute como o cinema adota estratégias de linguagem para acolher a performance, no caso dele, a performance dos atores dançarinos no musical hollywoodiano. Trazendo suas observações para o cinema-dispositivo de Coutinho, percebemos o agenciamento de estratégias semelhantes na medida em que a noção de performance em seu cinema essencialmente

[...] se amplia para incluir, além do corpo natural, a própria câmera cinematográfica e certas estratégias de manutenção do caráter espontâneo das filmagens. [...] pois é no conjunto dessas operações que se pode observar a intenção deliberada do diretor em manter “intacta” aquela que é uma das principais características da arte performática, a questão da temporalidade, irredutivelmente associada à dimensão do instante presente, em que o performer atua interagindo com alguém de maneira única e, muitas vezes, não repetível. (VIEIRA apud XAVIER, 1996, p. 339).

Todo esse cuidado em criar condições para que no momento da gravação o acaso se manifestasse na autenticidade da performance de seus personagens se traduzia numa série de estratégias que Coutinho vinha experimentando desde sua fase na TV Globo, até começar a se cristalizar na terceira fase – *documentário de personagens* – quando seu método atingiu maturidade.

Nossa hipótese era a de que Coutinho desenvolveu todo um método composto de princípios cinematográficos que constituiria uma encenação própria que resultava em “encontros” nos quais as pessoas se sentiriam à vontade para contar suas próprias histórias. Fizemos uma breve apresentação do percurso pelo qual Coutinho passou para construir sua encenação, o que culminou num estilo muito próprio de cinematografia que potencialmente abriria espaço para a apresentação de performances. Isso ficou bem evidenciado conforme Bezerra (apud OHATA, 2013, p. 404), nessa sua terceira fase em que seus filmes passaram a priorizar o desempenho de pessoas comuns ao contarem momentos de suas vidas por meio de uma oralidade improvisada, a partir da interação com o diretor no momento da filmagem. A partir daí, não importa mais se seus personagens falariam a verdade ou mentira, ficção ou realidade, já que seu interesse migrou “do que “ se diz, para o “como” se diz.

Dessa maneira, Coutinho abandonou a falsa e controversa dicotomia documentário/realidade – ficção/ilusão. Ele mesmo dizia que “o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade” (apud OHATA, 2013, p. 23). Assim, ele construiu uma série de princípios formais estabelecidos antes da produção de cada filme. Esses princípios, como veremos, objetivava fazer acontecer e captar um acontecimento único, um encontro erigido a partir de “uma variedade de caminhos na construção da cena e, dentro dela, de seu ‘personagem’, ou seja, o sujeito, conhecido ou não, que compõe sua imagem – corpo e voz – ao dar um depoimento numa situação separada da vida cotidiana, um ritual com suas regras próprias” (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 607).

É nesse “ritual” que Coutinho contruía em torno de uma encenação específica surgida após o cinema moderno, como veremos, chamado de cinema-dispositivo, que faremos nossa análise na busca por performances. Nossa hipótese é de que esta sua encenação assentada num documentário-dispositivo constituía-se em sua performance como cineasta e, por sua vez, possibilitava a apresentação das performances daqueles que Coutinho escolhia para participar deste “ritual”. Seus personagens, a partir de sua terceira fase, explica Bezerra (apud OHATA, 2013, p. 405), manifestam uma teatralidade semelhantemente ao *performer*, da arte da performance, que se constitui como um ser mutante a partir dele mesmo, de suas experiências de vida e da relação com a equipe, nas filmagens, escavando, de improviso, o imaginário e a memória do presente, em associações livres. Essa teatralidade contida na oralidade, na capacidade de fabulação de suas vidas que Coutinho procurava ao montar seus dispositivos e selecionar os personagens que participariam deles, foi sendo cada vez mais intensificada até a realização de *Jogo de cena* (2007).

Escolhemos este filme como objeto de análise neste trabalho por ser uma obra de inflexão na trajetória estética do cineasta, de intensificação de seu método e de uma espécie de laboratório em que ele colocou seu próprio dispositivo à prova. Considerado um “abalo sísmico de sete graus na escala Richter no cinema documentário em geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala” por Jean Claude Bernadett (apud OHATA, 2013, p. 628), em *Jogo de Cena*, Coutinho não apenas questiona pressupostos em torno da atuação, como acaba por problematizar inclusive um de seus fundamentos de estilo, a entrevista.

Jogo de cena foi gravado em 2007, quando Coutinho fez um anúncio em jornais, convocando mulheres maiores de 18 anos, que tivessem histórias para contar e que se interessassem em participar de um teste para um filme. Coutinho selecionou oito histórias e as dividiu entre atrizes - algumas delas conhecidas do grande público, como Fernanda Torres, Marília Pêra e Andréa Beltrão, e outras menos conhecidas, como Mary Sheyla, Débora Almeida

e Lana Guelero - e intercalou com a fala de algumas mulheres que contariam suas histórias por elas mesmas. Coutinho montou seu jogo de encenação, não deixando claro para o espectador quem está interpretando e quem está contando sua própria história.

Buscamos desdobrar o argumento do filme, tentando passar de uma apresentação mais ampla para a análise de fato. Portanto, tentamos numa espécie de “montagem reversa” desvelar os princípios formais que estruturam o dispositivo de Coutinho. Achamos por bem separá-lo em sequências correspondentes aos blocos de fala de cada personagem/performer. Isso nos permitiu uma abordagem mais concentrada em cada performance isolada antes de entender como elas se relacionavam entre si para a constituição estrutural da obra e suas imbricações com as performances.

1 ENTRE AS PERFORMANCES

É notório que nos últimos anos temos utilizado cada vez mais a palavra *performance* para nos referir a algum tipo de atuação, comportamento ou desempenho que venhamos a realizar. Seja no trabalho, nos estudos, na academia, numa competição, numa apresentação pública, e em diversos outros campos, nos apropriamos dessa palavra e passamos a utilizá-la como uma carta curinga que muda de significado conforme a combinação em que esteja sendo usada. Com isso, diversificamos e ampliamos cada vez mais seu uso e consequentemente sua rede de significados.

Com a chegada massiva e rápida popularização de tecnologias avançadas de informática e comunicação, importamos juntamente com os *softwares* e *hardwares* toda uma constelação de palavras pertencentes a esse campo semântico, na tentativa de nos relacionarmos melhor com essas inovações. Aprendemos a pesquisar sobre a *performance* de cada novo aparelho que o mercado lançava. O discurso publicitário habilitou-se para a tarefa de nos familiarizar com essas inovações, estendendo esse vocabulário para outras áreas já conhecidas por nós. Assim, passamos a nos preocupar com a *performance* de um novo motor flex, com um novo suplemento alimentar para aumentar a *performance* física, com o novo medicamento que garante uma melhor *performance* sexual e várias outras atividades em que essa palavra tornou-se metáfora de várias acepções.

Tudo isso aumentou a dificuldade que já existia em definir as fronteiras de significado desse termo no que tange aos estudos relacionados com a *performance*, tomando-a como uma categoria conceitual que serve de objeto epistemológico a diversas áreas do conhecimento científico. Temos em vista, portanto, a dificuldade de apontar um significado que dê conta da complexidade desse termo. Por isso, propomos explorá-lo buscando compreender suas várias acepções, bem como os diversos caminhos artísticos e acadêmicos a que deu vazão.

1.1 ETIMOLOGIA DO TERMO

Na busca por um breve mapeamento dos conceitos do que venha a ser *performance*, partimos de seu referencial e que talvez seja uma base mais comum que possa servir como um ponto de ancoragem para essa instável jornada. Um procedimento bastante empregado quando procuramos descobrir do que se trata algo em qualquer idioma é descobrir seu significado denotativo, para o qual Camargo (2016a) levanta definições de três distintos dicionários:

O dicionário de língua inglesa Macmillan (HALSEY, 1979) anota três significados para performance: o de uma apresentação pública; a forma de se apresentar, o da coisa performada, e o de uma ação. O Oxford Advanced Learners's Dictionary of Current English (HORNBY, 1974), por outro lado, anota os seguintes sentidos: 1. a performance dos deveres; 2. uma conquista; 3. a performance no teatro, e também o de um comportamento chocante, em sentido negativo. (...) O Brazilian English - Portuguese Dictionary, de Antonio Houaiss e Catherine B. Avery (HOUAISS e AVERY, 1987), a traduz como atuação, execução, cumprimento, desempenho, funcionamento, ação, proeza e, no sentido teatral costumeiro de representação e espetáculo. (2016a, p. 16).

Apesar de conter indicações pelas quais tomamos a palavra performance em nosso dia a dia e abordar palavras como “ação”, “desempenho”, “funcionamento”, “apresentação”, “comportamento”, que, de certa forma, adiantam algumas definições conceituais com as quais nos confrontaremos, elas dizem muito pouco quando pensamos na performance de uma forma mais ampla, como um evento, um fenômeno, uma atividade humana. Ainda assim, vemos que estas traduções, sinônimos, já delineiam campos semânticos sobre os quais diversas áreas do saber puderam se debruçar.

Conforme Jorge Glusberg, que escreveu o livro *A arte da performance* (2005), obra basilar para quem pretende compreender a história da arte da Performance Art, é interessante fazer a recuperação da etimologia desse vocábulo, que pode significar “execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático” (GLUSBERG, 2005, p. 72). Ainda que possa parecer demasiado ampla e que soe apenas como uma coleção de palavras sinônimas, essa definição de Glusberg elenca alguns termos (e pares de termos) como “ação”, “execução/desempenho”, “capacidade/habilidade”, “rito/espetáculo”, valiosos para entender os diversos conceitos-chave para a diversidade de campos práticos e teóricos a que a performance deu suporte, como veremos adiante.

Grande parte da dificuldade que temos ao trabalhar com essa palavra talvez advenha do fato de tratar-se de um termo estrangeiro à nossa língua portuguesa. Como explica Camargo (2016b, p. 2), trata-se de um termo inglês que teve um processo de formação complexo e passou por diversos outros idiomas, desde os gregos, passando pelo francês, até que chegasse ao português da maneira como o conhecemos. Sobre a formação da palavra, trata-se de um processo de justaposição do latim *per* (através) e *fournir* (prover, fornecer), sendo “*perform*” como resultante de *per* mais *formare*, sendo *formare* apresentado como uma forma corrompida do inglês *perfourn* ou *parfourn*, mas *formare*, se corrompido no inglês” (CAMARGO, 2016a, p. 15).

Este processo de justaposição de partes atravessando diversos idiomas até se estabilizar na forma mais estável a que conhecemos hoje, talvez possa ser um indício de sua complexidade e de como o termo pode ser tão polivalente quanto a variedade de seus significados. Também por isso, ele sirva tão bem ao uso indiscriminado que fazemos, aplicando-se a diversos contextos, sentidos e funções. Afinal, aprendemos de forma muito natural a encontrar diversas situações em que esse estrangeirismo se encaixasse como “um canivete de mil e uma utilidades a ser prontamente tirado do bolso, lego para todas as montagens, resultando num estranho amálgama que iguala diferentes em situações muitas vezes opostas” (CAMARGO, 2016a, p. 16), engrandecendo a cada novo uso a extensão de sua definição e significado. Ainda que isso possa deixar o termo pleno de potencialidades, conferindo a ele grande poder significativo, isso dificulta sobremaneira as tentativas de definir em apenas um conceito o que venha a ser performance, tornando ainda mais complexo seus estudos.

1.2 PERFORMANCE ARTE / PERFORMANCES CULTURAIS / ESTUDOS DA PERFORMANCE / PERFORMATIVIDADE

Quando empregamos a palavra performance, o senso comum em geral nos leva primeiramente a relacionar o termo ao desempenho de alguma atividade/habilidade. Em segundo lugar, afinilando um pouco mais sua aplicação em um contexto, geralmente o relacionamos a um determinado movimento artístico. Essa associação não está de todo equivocada, já que o termo realmente ficou conhecido e se difundiu ao designar um tipo específico de apresentação artística. Conforme Taylor (2012, p. 9), performance é uma palavra ampla e indefinida que, da maneira como é utilizada na América Latina, se refere à Performance Art. Aqui encontramos grande parte das confusões. Como não há em português e espanhol uma palavra específica para designar o movimento artístico e outra para o campo metodológico, o contexto em que se encontra o termo irá determinar qual o seu uso e significação.

Ainda que aceitemos a indeterminação do termo como já expusemos até aqui, ao adentrarmos no terreno dos estudos das performances enquanto campo metodológico, é preciso que se faça essa diferenciação. Como explica Camargo em seu artigo *Per-formance e performance art: superando velhas tra(d)ições* (2016b), existe o movimento artístico conhecido como “arte da performance, ou performance arte ou, no original, performance art, é um movimento artístico, como foi o futurismo, o surrealismo, a pop art, o dadaísmo, o cubismo” (CAMARGO, 2016a, p. 17). Por outro lado, existem também os estudos das performances (geralmente no plural, justamente para facilitar a diferenciação), também chamados de

Performances Culturais (também no plural pela mesma razão). Para cada uma dessas correntes, houve um contexto diferente para o seu surgimento. Como bem apontou Camargo (2016b, p. 2), “Carlson separa a arte da performance das performances culturais ao falar do microcosmo da performance art e do macrocosmo da performance cultural e social”. Com isso, ele ressalta a maneira como o uso indiscriminado do termo levou a inúmeras confusões, e critica a tradução feita ao livro de Carlson, que acabou complicando ainda mais este terreno pantanoso, pois traduziu como artes performáticas quando o autor foi específico em escolher o termo performance art. Dessa maneira, dependendo do contexto, há que se perceber que a palavra performance pode estar sendo usada de uma forma mais ampla para se referir aos Estudos das Performances ou Performances Culturais, ou se a intenção é referir-se ao movimento artístico da Performance Art. Há que se considerar ainda que a Performance Art está contida nas Performances Culturais, já que, sendo manifestações artísticas, são também expressões culturais pelas quais se estruturam determinadas comunidades. Taylor (2012) ressalta que, ainda que seja uma palavra estrangeira e de difícil tradução, as estratégias e ações culturais performáticas são profundamente enraizadas nas Américas, lugar em que a transmissão de conhecimento e a memória coletiva são atos de resistência cultural, com papel fundamental na constituição histórica de diversos países, na medida em que “operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos reiterados” (TAYLOR, 2012, p. 52). Para ela, ainda que tenhamos importado a palavra, já conhecíamos seu sentido e função, na medida em que já faziam parte do contexto de resistência cultural que os povos tradicionais desempenham há séculos na América Latina.

Essa diferenciação é importante não apenas por possibilitar identificar mais facilmente a que estamos nos referindo, como também para nos afastar da indeterminação inerente à palavra, já que performances “no son universales ni transparentes; su sentido cambia según el momento y contexto” (TAYLOR, 2012, p. 32). Há que se identificar, portanto, o momento e contexto a que se refere a palavra performance em cada situação. Isso é de muita importância para nosso estudo, já que, ao aliar o Cinema às performances, é fundamental que tenhamos claros os diversos caminhos que o termo possibilita. Dessa maneira, veremos adiante, abordar o Cinema tendo a clara distinção entre Performance art e Performances Culturais, desde o princípio determina as premissas com as quais lidaremos e a eficácia dos resultados que pretendemos verificar.

Mesmo tendo diferenciado essas duas vertentes que o termo performance possibilita, referindo-nos estritamente ao movimento artístico da Performance Art, o uso da palavra

performance não é consenso e segue sendo instável. Isso porque nem todos os artistas da Performance Art reconhecem ou usam esse termo para falar de suas produções. Conforme Taylor (2012, p. 32), alguns artistas recorreram ao termo *representação* para substituir performance, mas o termo, que é ligado ao verbo *representar*, traz uma carga que evoca noções de *mimesis*, da separação platônica entre a ideia e sua representação. Dessa forma, Taylor (2012) defende que este termo não substitui com exatidão a palavra performance, que neste caso se ajusta mais apropriadamente às manifestações que designa, ainda que de uma maneira indefinida. Alguns artistas, conforme ela, ainda recorreram a termos como *ação* e *intervenção*, que conseguem ir além de *representação*, mas não conseguiram construir um consenso que substituísse o termo performance, para designar manifestações que “borram a linha entre o fictício e o verdadeiro” (TAYLOR, 2012, p. 43).

Com a intenção de demarcar como este tipo de apresentação artística impactou e trouxe novas sendas para o fazer artístico no século XX, com uma leitura crítica que evidenciasse as implicações sociais, econômicas e políticas envolvidas no fazer artístico, tentou-se usar termos como *espetáculo pós-industrial*, que, conforme Taylor (2012, p. 47), além de parecer mais normativo, menos “teatral”, chamou-nos a atenção para a ideia de que os seres humanos vivem numa espécie de maquinaria de visibilidade movida por forças como o consumismo, a vigilância e a globalização. Ainda que não seja obrigatório eleger um único termo, Taylor (2012) ressalta que a palavra performance é mais completa por referir-se tanto à hipervisibilidade da *teatralidade* como ao sistema de mediação do *espetáculo*, além de dar conta da ação ativa da resistência humana. Não somos, segundo ela, apenas espectadores, mas atores sociais com o potencial de intervir e responder às instituições. Enquanto *espetáculo* e *teatralidade* não são verbos, a palavra performance desdobra-se tanto no verbo *performar* quanto no adjetivo que designa o ator social *performer*.

É comum encontrarmos situações e contextos em que a performance tem sido confundida com o teatro de forma simplista. Talvez essa associação venha da história da Performance Art (como veremos posteriormente) ser complexa e cheia de intersecções, com o teatro em especial. Para alguns, “el concepto de arte de performance surge del campo de las artes visuales. Otros lo sitúan en relación al teatro. (...) Las trayectorias históricas son muchas y los âmbitos de circulación son distintos” (TAYLOR, 2012, p. 61).

Existem ainda outros desdobramentos do termo performance que frequentemente podem confundir quem está adentrando os estudos na área. É comum nos depararmos com o termo não apenas em diversas aplicações, mas em diferentes derivações da palavra. É o caso de *performático*, referente àquilo que tem características ou elementos da performance, no sentido

de um adjetivo. No entanto, outras derivações podem passar despercebidas àqueles iniciantes no assunto. O termo *performativo*, por exemplo, pode parecer sinônimo de *performático*, e em algumas ocasiões realmente é. Entretanto, está mais alinhado ao termo *performatividade*, que, por sua vez, também pode parecer um sinônimo de performance, mas que, por sua vez, está mais especificamente ligado a uma corrente de estudos das performances surgida a partir dos estudos em teoria linguística moderna, relacionada à contextualização social dos eventos da fala. Referimo-nos ao conceito “Atos de fala” implementados por John Austin e John R. Searle.

Os fundamentos da teoria do ato de fala foram lançados na série de palestras sobre William James feita por Austin em Harvard, em 1995, e publicadas em *How to Do things with Words* [Como realizar coisas com as palavras]. Nessas palestras, Austin chamou a atenção para um tipo especial de fala, que ele denominou de “performativa”. Ao emitir um “performativo”, simplesmente não se faz uma afirmação (o foco tradicional da análise linguística que Austin rotula de “constativo”), mas performa-se uma ação como, por exemplo, quando alguém batiza um navio ou realiza um casamento. (CARLSON, 2010, p. 73).

A partir disso, o termo performatividade apareceria também nos escritos de Judith Butler (2003), que desenvolveu ampla teoria a respeito da performatividade, refletindo acerca da construção dos gêneros como uma performance. Estas duas correntes são vastas e deram origem a diversos estudos que extravasam o escopo desse estudo. Fizemos tais referências apenas para efeito de esclarecimento de outros caminhos possíveis para as performances.

Retomando o que vimos até aqui, o termo performance pode estar atrelado ao que ficou conhecido como Performance Art, movimento artístico que surgiu nos anos 60 e 70 (ainda que remeta a raízes anteriores) com histórico e desdobramentos de teorias e práticas muito próprias que abordaremos brevemente a seguir. Também pode referir-se aos Estudos das performances, ou Performances Culturais, que, por sua vez, abrigam estudos interdisciplinares na Linguística, na Antropologia, na Sociologia, Psicologia e demais áreas que se interessarem por esse campo tão promissor.

1.3 ORIGENS POSSÍVEIS DA PERFORMANCE ART

Depois de termos visto suas raízes etimológicas, algumas definições denotativas de seus significados referenciais, e visto como a palavra se desdobra, uma outra maneira de compreender melhor o que são performances seria percorrer um processo muito comum quando se quer conhecer um fenômeno, investigar sua origem. Entretanto, justamente pelo fato de as performances se manifestarem de diversas maneiras em diferentes áreas, sua origem também é

difícil de ser definida. Como nos recorda “Rebecca Schneider, siempre hay que hablar en plural ai referirse a las histórias del surgimiento del performance art para no fetichizar la noción de sus orígenes, prácticas específicas y autorias” (TAYLOR, 2012, p. 61).

Como explanamos acima, para efeitos metodológicos, podemos, *grosso modo*, dividir os estudos das performances em duas grandes áreas, quais sejam: a Performance Art, como um movimento artístico, e as Performances Culturais, como uma área metodológica interdisciplinar de estudos da cultura. Antes de entrarmos nesta última, faremos um breve mapeamento histórico da Performance a título de esclarecimento, e também para que entendamos melhor o conceito e de onde partiram tantos desdobramentos práticos e teóricos.

Já dissemos o quão difícil é definir o que é performance, a mesma dificuldade, no entanto, se aplica ao restringirmos nossa atenção estritamente ao já mencionado “microcosmo” da Performance Art.

1.3.1 O que é performance art

Tão difícil quanto definir o que seria Performance Art é determinar uma data para seu surgimento. RoseLee Goldberg (2007, p. 7), em seu livro *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, fez uma retomada histórica das performances e, ainda que aponte suas origens nas vanguardas do século XX, e até mesmo antes, como veremos posteriormente, ela considera que foi a partir dos anos 1970 que se passou a reconhecer as performances como um meio de expressão artística independente. Semelhantemente, Glusberg (2005, p. 11-12), em sua obra *A arte da performance*, também reconhece os anos 1970 como um período de maturidade das performances, mas arrisca determinar como um possível marco a célebre obra de Yves Klein *Salto Vazio*, de 1962, em que ele saltou de um edifício e ao mesmo tempo registrou sua própria ação, fundindo desta maneira obra e autor. No Brasil, Renato Cohen (2002, p. 32) estima que o início da performance tenha sido em 1982, a partir da criação de dois centros culturais: o Sesc Pompeia e o Centro Cultural São Paulo. Além disso, a Funarte realizou em agosto de 1984 o seu I Festival de Performances.

A performance seria o resultado de anseios e questionamentos que vinham sendo gestados desde a virada do século XX como produto genuíno do ideal moderno. Mais que um movimento artístico, seria a culminância, uma espécie de denominador comum de diversas potencialidades artísticas questionadoras, que estavam sedentas de se libertarem de amarras que determinavam o pensar e fazer artístico. Conforme elucida Goldberg (2007, p. 10), trata-se de um meio de expressão que se quer maleável e indeterminado, que aponta diferentes caminhos

propostos e trilhados por artistas que queriam um contato mais direto entre arte e vida, obra e público, o que obrigatoriamente significava rompimentos com princípios e instituições estabelecidas. Questionavam os limites estabelecidos pela arte tradicional, em especial a pintura e a escultura, bem como seu sistema de museus e de galerias, embotando as linhas que até então separavam belas-artes e cultura popular, entre artista e seu público, obra e autor, vida e arte.

Esse anseio em libertar-se de amarras estéticas e conceituais em torno da representação/realidade também foi perseguido por Coutinho em *Jogo de Cena*, essa talvez seja sua principal motivação – um contato mais direto entre arte e vida, obra e público, embotando os pressupostos estabelecidos até então acerca da atuação, tanto para as atrizes quanto para nós, os espectadores que assistimos às diferentes performances que ele apresenta. Não bastasse isso, ele também retoma essa característica da performance de romper com as instituições ao levar o cinema para dentro de um teatro e inverter o espaço tradicional de representação, a câmera – o olho do diretor e em última instância do espectador – fica em cima do palco e direcionada para a plateia, num movimento oposto a *mise en scène* tradicional, como veremos no segundo capítulo.

Qualquer definição, portanto, negaria a própria natureza anárquica da performance, cuja diversidade é diretamente proporcional à quantidade de caminhos propostos por cada performer ao lançar mão das mais diversas plataformas artísticas (teatro, poesia, música, dança, pintura, fotografia, vídeo).

As performances (ou protoperformances) geralmente nasciam de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas. Mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema (que era, nessa época, uma nova mídia - os irmãos Louis e Auguste Lumière tinham apresentado seu invento no fim de dezembro de 1895). (GLUSBERG, 2005, p. 12).

Considerando a performance como uma espécie de “arte de fronteira”, Cohen, em seu livro *Performance como linguagem – Criação de um tempo-espaço de experimentação* (2002, p. 38), ressalta sua característica de um contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, explorando novos caminhos e borrando a linha entre arte e vida. Haveria, conforme ele, um movimento dialético que, de um lado, buscaria uma dessacralização da arte para além da sua função estética, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias e teatros e, de outro, uma busca pela ritualização de hábitos ordinários na arte, como dormir e comer.

Essa característica, conforme Cohen (2002, p. 38-39), pôde ser observada em várias

linguagens. Na chamada “dança moderna”, houve uma incorporação de um repertório de movimentos advindos de situações comuns do dia a dia, além do aparecimento de personagens comuns como guardas e operários, que passaram a fazer parte das coreografias a despeito do que era permitido até então. Na música, essa ruptura se deu com Satie, Stockhausen, John Cage e outros, que incorporaram o silêncio e ruídos na composição de suas peças musicais. Na literatura, Cohen (2002, p. 38-39) menciona as experiências empíricas, como a escrita automática surrealista, que assumia o fluxo criativo, e outras experiências mais sofisticadas, como as de James Joyce, que, em *Ulisses*, narrou a epopeia de um cidadão comum. Nas artes plásticas, ele cita os movimentos da arte moderna (cubismo, dadaísmo, abstracionismo etc.), que, em vez de uma representação fiel do objeto, preferiram representações modificadoras deles, e os conceitos de *action painting*, *assemblages* e *environment*¹, que resultaram na *body art* e na *performance*, em que o artista se confunde com sua obra. No teatro, a ruptura com as amarras da linguagem formalista só aconteceria, segundo Cohen (2002, p. 39-40), nos anos 1960 com o *happening* e o teatro experimental de grupos como o Living Theatre.

Isso nos leva à pergunta que move este trabalho, como esse movimento da performance se deu no cinema? Seria o cinema de Eduardo Coutinho, mais especificamente o filme *Jogo de Cena* (2007), essa arte de fronteira em que poderíamos encontrar performances? Uma tentativa de incorporar esse repertório do real a partir de uma encenação que permita essa contaminação? Veremos posteriormente que, neste filme, Coutinho leva às últimas consequências sua investigação sobre o que as pessoas comuns têm a dizer, mais importante que isso, como elas o dizem.

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? Isso é tão interessante quanto aquilo que ela revela sem a presença da câmera (apud OHATA, 2013, p. 23-24).

Ainda sobre o teatro, Goldberg (2007, p. 9) aponta que essa fusão entre vida/arte,

¹ A *action painting* é a pintura instantânea, que é realizada como espetáculo na frente de uma audiência. O seu idealizador é Jackson Pollock e, no Brasil, Aguillar, que se dedicou a essa forma de trabalho. A *assemblage* é uma espécie de escultura ambiental na qual pode ser usado qualquer elemento plástico-sensorial. O *environment* é uma evolução desta e ambas caminham para o que hoje se designa por *instalação*, que vem a ser uma escultura-signo-interferente que muitas vezes vai funcionar como o cenário para o desenrolar da *performance*. Para um acompanhamento detalhado dessas transições, sugerimos a leitura de *A Arte da Performance* de Jorge Glusberg (2005) e *Performance como Linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação*, de Renato Cohen (2002).

autor/obra aparece claramente na relação ambígua vivida pelo performer, que é ao mesmo tempo o próprio artista, e não um personagem, ao contrário do que acontece no teatro tradicional, em que os atores assumem personagens que seguem um texto baseado num enredo preestabelecido. Acerca da oposição da atuação no âmbito das performances e no teatro tradicional, “é impossível falar-se de uma linguagem pura para a *performance*. Ela é *híbrida*, funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como uma *releitura*, talvez a partir da própria ideia da arte total, das mais diversas — e às vezes antagônicas — propostas modernas de atuação” (COHEN, 2002, p. 108).

Ainda que seja um movimento artístico, a performance não obedece a princípios ou regras criativas, não há um manifesto ou declaração de como os performers devem proceder. Essa indefinição potencializadora talvez seja seu ponto de convergência. Assim, conforme Goldberg (2007, p. 9), a performance pode reunir em torno de si as mais variadas formas de manifestações artísticas: desde uma apresentação intimista, até grandes eventos que misturam o teatro, a dança, a música e o vídeo; pode durar minutos ou horas, até mesmo dias, semanas; pode ser uma apresentação única, ou ser repetida exaustivamente; pode seguir um roteiro de ações baseado em ensaios prévios, ou ser espontaneamente imprevisível. Ainda assim, é possível que observemos algumas características que aparecem com uma maior frequência, fazendo com que orbitem em torno de si propostas de performances que guardam entre si algumas semelhanças:

(a) presença de um antiestabelecimento, provocativo, não convencional, intervencionista ou postura de performance; (b) oposição ao acomodamento da arte da cultura; (c) textura multimídia buscando, como seu material, não apenas corpos vivos de performers, mas também imagens de mídia, monitores de televisão, imagens visuais, filme, poesia, material autobiográfico, narrativa, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; (e) interesse em usar materiais “in natura” e também “manufaturados”; (f) dependência das justaposições incomuns de imagens incongruentes, aparentemente não relacionadas; (g) interesse pelas teorias do jogo (...) (Huizinga e Caillois) (...); (h) indecisão sobre a forma. (STERN; HENDERSON, 1993, p. 382-383 apud CARLSON, 2010, p. 93).

Ainda que essas sejam características recorrentes, e deem conta de forma bem abrangente das diversas propostas por meio das quais a performance pôde se manifestar, elas não são obrigatórias, nem coincidentes, nem mesmo suficientes. Pode haver performances que contenham todos esses itens, outras que os combinem, e outras ainda que proponham um novo caminho que não contemple nenhuma das características anteriores, sem que, com isso, deixem de ser performance. Essa aversão radical a modelos predeterminados é, talvez, a sua principal característica, também responsável por sua potencialidade ilimitada. Essa radicalidade faz com

que a performance seja “uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada” (COHEN, 2002, p. 45).

A performance manipula indiscriminadamente diversas linguagens artísticas, tanto como material de suas colagens quanto como veículo de expressão. Suas origens estão vinculadas às artes plásticas, já sua consolidação remete aos anos 1970, mais ligada ao seu desenvolvimento junto às artes cênicas. Ainda que essas categorias de separação não importem muito para quem se lança no ato criativo performático, no campo da pesquisa, elas nos auxiliam a situar a performance num esforço de compreendê-la, além de nos ajudar a nos apropriarmos desse conceito tão arduo a definições. Sobre isso, mesmo que Cohen tenha um vínculo com as artes cênicas, ele é categórico em dizer que

[...] tanto a nível de conceito quanto a nível de prática, a *performance* advém de artistas plásticos e não de artistas oriundos do teatro (...). Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. (COHEN, 2002, p. 30).

Esta diferenciação “topológica” pode não ser tão rígida e clara assim na realidade prática, já que a construção das performances pressupõe a adoção de diversos caminhos com várias dissidências e intersecções. Entretanto, ela nos auxilia a identificar duas grandes correntes a partir das quais as performances se originaram e se estabeleceram. Mais que isso, ela serve de apoio para que não nos percamos nas imbricações entre as diversas linguagens artísticas que fizeram parte da edificação teórica e prática das performances ao longo de sua recente história. Não temos a pretensão de encerrar definitivamente o que seja performance, mesmo que a esta altura estejamos nos referindo apenas à Performance Art, enquanto movimento artístico. Nossa intenção aqui é levantar algumas características proeminentes e que ocorram com maior ênfase ou frequência em suas diversas manifestações, para que possamos tatear esse vasto campo de criação tão fértil a ser desbravado.

1.3.2 Antecedentes da performance

É consenso entre os autores que elencamos até aqui, Glusberg (2005), Goldberg (2007), Taylor (2012) e Carlson (2010), que os anos 1970 são considerados como marco da consolidação da Performance Art tal qual a conhecemos hoje. No entanto, podemos encontrar diversos vestígios do que se tornaria a performance em outras atividades bem anteriores a ela.

Se quiséssemos ir tão longe em suas origens, provavelmente teríamos que fazer uma incursão antropológica que, segundo Cohen (2002, p. 40), nos levaria ao próprio ato do homem se fazer representar, a performance enquanto uma arte cênica, pois “antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte” (BATTCOCK apud COHEN, 2002, p. 16).

Dessa forma, retornaríamos aos primeiros rituais tribais e às celebrações de gregos e romanos na Idade Antiga, passando pela influência do *kabuki* e do *nô* japoneses, como lembrou Glusberg (2005, p. 12). Chegaríamos à Idade Média, período em que houve um vasto conjunto de atividades de entretenimento relacionadas ao que conheceríamos, bem posteriormente, como performance - trovadores, poetas, menestrelis, dançarinos, acrobatas, ginastas, mágicos e exibidores de animais treinados - que de alguma maneira também estiveram relacionadas com o que se constituiria tradicionalmente como “teatro”. Em busca dessas manifestações protoperformáticas, Goldberg remonta aos criadores dos grandes espetáculos renascentistas,

[...] desfiles fantásticos e triunfais, que frequentemente exigiam a construção de primorosos edifícios temporários, ou de eventos alegóricos que utilizavam o talento multimídia atribuído ao homem do Renascimento. Uma batalha naval simulada, concebida por Polidoro da Caravaggio em 1589, foi representada no átrio do Palácio Pitti de Florença, especialmente inundado para a ocasião; Leonardo da Vinci vestiu seus performers como planetas e os pôs a declamar versos sobre a Idade de Ouro em um quadro vivo intitulado *Paradiso* (1490). (GOLDBERG, 2007, p. 9).

A respeito dos exemplos acima elencados por Goldberg em seu levantamento da performance em períodos anteriores, Carlson (2010, p. 94-95) comenta que, nesses casos, essas atividades ainda não apresentavam a característica marcante, já citada anteriormente, de contestação dos limites das linguagens artísticas. Além disso, não enfatizavam a presença física dos artistas – traço marcante da performance moderna. Por outro lado, procuravam sempre construir essa “presença” por meio da exibição de um virtuosismo, habilidade técnica, apelo visual de vestimentas extraordinárias e efeitos cênicos engenhosos. Apresentações desse gênero foram se diversificando, assim como novos entretenimentos foram surgindo em feiras e centros comerciais e, a partir do final do século XVIII, passaram a orbitar um novo centro de convergência dessas atividades – o circo.

Segundo John Clarke (1936, p. 7 apud CARLSON, 2010, p. 98), o circo teve sua origem em 1780, quando surgiu em Londres uma variedade de atos com cavalos, ginástica de solo, pulo de corda, pirâmide humana e palhaços. O mercado, a feira e o circo foram ambientes tradicionalmente favoráveis às atividades da performance. Mas havia também o performer solitário e, em muitos casos, um pequeno grupo de pessoas exibindo diversas habilidades à

frente de um pequeno grupo de espectadores. Dessa forma, começaram os modelos de performance mais íntimos. Exemplos disso eram os entretenimentos reservados para a Corte, salões aristocráticos, saraus e festas particulares que, de forma atualizada, continuariam até o presente.

1.3.2.1 Os cabarés

O circo, o *vaudeville*, os shows de variedades e os *music halls* surgiram ao longo do século XIX, e configuraram um ambiente favorável para as atividades de performance. Ao final do século XIX, uma nova forma de *music hall*, o cabaré, surgiu como outro centro para a atividade de performance que iria inspirar grande número de atividades que desembocariam na performance das vanguardas, como veremos posteriormente. Laurence Senelick considera o cabaré, de orientação vanguardista europeia, como uma das raízes das vanguardas:

O cabaré foi, assim, um *podium* para os expressionistas, dadaístas e futuristas; um espaço de experimentação em teatro de sombra, teatro de bonecos, quadros de forma livre, ritmos de jazz, paródia literária, canções “naturalistas”, litâneas barulhentas, cinema de propaganda, pantomima de dança e sátira política. (SENELICK apud CARLSON, 2010, p. 101).

Apesar de o cabaré ter sido essencial para a performance moderna, individual e coletivamente, os movimentos de vanguarda foram influências e modelos inquestionáveis para performance e certamente para performers individuais. Carlson (2010, p. 94-95) também aponta que é correto estabelecer uma relação entre a performance art, esta mais moderna, e a tradição de vanguarda do teatro do século XX, já que muito da performance art foi criada a partir daquele contexto e continuou a segui-lo, em alguns casos, posteriormente.

1.3.2.2 As vanguardas

Em seu livro supracitado, Goldberg (2007) fez um levantamento da história da performance, creditando seu começo a vanguardas como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Teatro Experimental Russo, passando então pela Bauhaus, Cage e Cunningham, os *happenings*, Ann Halprin e a nova dança, Yves Klein, Piero Manzoni e Joseph Beuys, até a arte do corpo e a performance moderna. Ainda que ela ressalte uma espécie de “pré-história” da performance em nosso século, identificando essas manifestações nas vanguardas, há que se fazer um parêntese e retomar um acontecimento que influenciaria sobremaneira os movimentos

posteriores a ele - a apresentação de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em 1896, no Théâtre de L'Oeuvre, em Paris. Enquanto Cohen (2002, p. 40) credita a esse espetáculo, que rompe completamente com os padrões estéticos da época, o início da modernidade nas artes cênicas, Glusberg (2005, p. 13) afirma que qualquer “pré-história” das performances deve obrigatoriamente remontar à apresentação desse espetáculo. Conforme ele, *Ubu Rei* abalou pressupostos *dramáticos* da época, questionou convenções sociais, apresentou novas soluções para a encenação e atuação realista do teatro tradicional.

1.3.2.2.1 Futurismo

A ruptura e ousadia criativa de *Ubu Rei* (1896) influenciou artistas como Marcel Duchamp e outros movimentos de vanguarda que viriam a explodir no começo do século XX. Um desses movimentos foi o Futurismo, que teve início em 20 de fevereiro de 1909, em Paris, quando o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti escreveu o primeiro manifesto futurista e publicou no *Le Figaro*, um jornal de grande circulação na época. Meses depois, um grupo de pintores como Boccione, Carrà, Balla e Severini, e os músicos Russolo e Balilla Pratella, reuniam-se em noites em que aconteciam recitais poéticos, apresentações musicais, leituras de manifestos, dança e apresentações teatrais. “RoseLee Goldberg comenta, com acerto, que as performances realizadas pelos futuristas e dadaístas precederam o desenvolvimento das outras expressões desses movimentos: poesia, literatura, pintura e música” (GLUSBERG, 2005, p. 12). Dessa forma, a característica de irreverência provocadora da performance foi instrumentalizada pelos futuristas em sua oposição às instituições e artes tradicionais.

Para isso, ousaram extrapolar os gêneros, os cânones de linguagem, as próprias linguagens artísticas, dando status de arte às suas proposições e atitudes. Ou seja, a partir dos futuristas, fazer arte não se resumiria mais a escrever, pintar ou atuar numa peça. “Eles andavam nas ruas com os rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabanetes ou colheres nas casas de botão” (GLUSBERG, 2005, p. 13-14). Atitudes como esta, que privilegiavam a atitude e comportamento do artista ao exercício das linguagens artísticas tradicionais, fizeram com que a performance adquirisse forma de expressão artística autônoma já no começo do século XX.

Conforme Goldberg (2007, p. 34), no início, o futurismo dedicava-se mais aos manifestos teóricos, e a uma certa propaganda dos princípios artísticos do movimento, essa situação foi revertida com o crescimento do número de performances nos dez anos seguintes. Ainda sobre isso, Carlson (2010) comenta que o Futurismo foi mais conhecido por seus

manifestos do que por suas produções artísticas, mas que ambos contribuíram de maneira importante para a tradição da performance do século XX. A maior herança deixada pelos futuristas, segundo ele, foi o foco dado ao movimento e à mudança, o que possibilitou a ideia de deslocamento do trabalho estético da arte, fomentando um interesse artístico moderno do produto para o processo, transformando pintores e escultores em artistas de performance.

A maioria das performances futuristas também seguiu o formato de variedades com a sequência ou a apresentação simultânea de trechos curtos - quadros, acrobacias, efeitos mecânicos de som e de luz, exibição rápida de movimentos ou de objetos. Essa variedade estonteante e movente era essencial para a estética da velocidade, surpresa e novidade do futurista, mas resultou num formato de apresentação que, em geral, voltava-se para as performances de cabaré, do *vaudeville*, do circo e do teatro de variedades e não para a arte de performance de tempos mais recentes, que tem sido dedicada à exibição de atos individuais, mesmo quando eles são de duração curta. (CARLSON, 2010, p. 104).

Dessa maneira, Carlson resume o que estivemos empenhados em demonstrar até aqui, a importância do Futurismo como um movimento precursor das performances, devido a sua inovação em propor novos tipos de apresentação que extrapolassem as formas tradicionalmente conhecidas até então; sua ligação com os cabarés, os *vaudevilles*, o circo, os cafés e teatros de variedades; e sua ênfase no comportamento, na atitude transgressora que desviava, de certa forma, a ênfase do objeto artístico produzido para seu processo, seu ato de proposição. Essa talvez seja uma das características que mais se consolidariam com as performances, a incorporação do processo, do ato artístico como valor em si. Essa característica estará presente em artistas e movimentos subsequentes, como veremos adiante e poderemos também observá-la no estilo reflexivo, metacinematográfico de Eduardo Coutinho. Em seus filmes, com frequência era revelada a equipe de filmagem e as condições de produção como o pagamento de cachê aos personagens.

1.3.2.2.2 Futurismo e construtivismo na Rússia

O movimento futurista italiano influenciou diversos artistas que estariam por vir e espalhou-se por outros países da Europa, como França e Rússia. É neste país, que passava por conturbações devido à Revolução de 1917, que Maiakóvski formaria, junto com outros artistas, o Construtivismo, movimento contíguo ao Futurismo, que, guardadas suas especificidades, também compartilhava o ímpeto revolucionário das performances. Conforme explica Goldberg (2007, p. 39), a performance instalou-se na Rússia via Construtivismo, justamente por carregar consigo a forte característica de se contrapor a tudo o que se relacionava à velha ordem. O

contexto histórico da revolução fez com que os construtivistas russos se utilizassem da performance como algo propriamente revolucionário, que pudesse traduzir-se em uma nova forma de apresentação, com maior proximidade e poder de comunicação com um público mais amplo e iletrado recém-saído do czarismo. Aliados ao “novo espírito do comunismo, esses meios de expressão pareciam perfeitos para fazer chegar a um vasto público a nova arte e as novas tendências ideológicas” (GOLDBERG, 2007, p. 47). Ao lançar mão das diversas linguagens artísticas indiscriminadamente, trazendo para a cena diversos estilos de pintura, teatro, circo e cinema, sem pretender categorizar ou restringir as diferentes disciplinas, os construtivistas tornaram a performance ilimitada e pretenderam decretar a morte da pintura, ao propor uma concepção de uma arte em espaço real, explica Goldberg (2007, p. 54). Conforme ela, essa subversão das relações visuais tradicionais estaria presente na introdução de novos conceitos de relevo e peso, novas ideias sobre forma e cor, harmonia e melodia, e uma ruptura com o uso tradicional das palavras (GOLDBERG, 2007, p. 45).

Como não é pretensão desta pesquisa fazer uma revisão da história da arte a partir desses movimentos, mas, em lugar disso, apontar brevemente antecedentes da Performance Art, não adentraremos em maiores detalhes estéticos. Para uma revisão mais detida sobre cada movimento e sua relação direta com a Performance Art, indicamos a leitura dos livros *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, de Goldberg (2007), e *A arte da performance*, de Glusberg (2005).

1.3.2.2.3 Dadaísmo

Outro movimento invariavelmente relacionado com os dois movimentos supracitados é o Dadaísmo, que teve início em 1916, quando Hugo Ball e Emmy Hennings, vindos de Munique, trouxeram a ideia e fundaram, em Zurique, o Cabaret Voltaire, célebre por ter se tornado um centro de convergência para artistas refugiados de uma Europa combalida pela guerra. Apesar de o Cabaret Voltaire ter tido uma curta experiência de apenas cinco meses, ele impulsionou o influente movimento Dadá que se espalharia pela Europa, tendo chegado à Itália, Alemanha, França e Espanha e perdurado por pelo menos mais 15 anos. Em 1919, Duchamp cortou seu cabelo com uma tesoura em forma de estrela, “um gesto que pode ser visto como um vislumbre da arte de performance, ou, pelo menos, da *body art* do final dos anos sessenta” (GLUSBERG, 2005, p. 19). Este é um exemplo do desprendimento e irreverência que o Dadá implementou por onde passou, implodindo com maior violência os limites das linguagens artísticas.

1.3.2.2.4 Surrealismo

Os movimentos vanguardistas eram dinâmicos e fluidos, muitos se sobrepunham ou apresentavam variantes internas. Assim como a performance, as vanguardas eram instáveis e nem sempre respeitavam rótulos. É o caso de alguns artistas do começo dos anos 1920 que, segundo Goldberg (2007, p. 114), apesar de aceitarem-se como dadaístas, já apontavam características de um novo movimento que surgiria. Assim, conforme ela, na esteira do Dadaísmo e bastante imbricado com ele, entre bases comuns e dissidências, surgiu em 1925 o Surrealismo, com a publicação do *Manifesto Surrealista*, e em dezembro do mesmo ano a publicação do primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste*, e a criação de um espaço próprio, o Departamento de Pesquisa Surrealista.

Quanto às artes cênicas, Cohen (2002, p. 42) explica que o Surrealismo deu continuidade à prática de uma certa “estética do escândalo”, confrontando o realismo no teatro, experimentando inovações cênicas como: representar multidões numa só pessoa, apresentar peças sem texto, ou personagens-cenário fantásticos. Práticas muito semelhantes ao que veríamos nas performances que viriam posteriormente nos anos 70.

Entre as linguagens, com exceção das artes cênicas, Glusberg (2005, p. 20) apontou uma interrupção na prática das performances pelos surrealistas, que passaram a dar maior vazão aos trabalhos de poesia, esculturas e cinema. Segundo ele, passaram a direcionar sua irreverência para os comunicados, notas e manifestos. Apesar disso, ele considera que podemos verificar semelhanças com as performances atuais em certas características, como o abandono do raciocínio lógico calcado no processo criativo do automatismo psíquico - fundamento básico do Surrealismo defendido por André Breton, principal expoente e fundador do movimento.

1.3.2.2.5 O teatro russo

Algumas experiências de artistas do teatro russo do início do século 20 também são frequentemente elencadas quando se pretende uma revisão dos antecedentes da Performance Art. Esse teatro compartilhava do mesmo contexto revolucionário pelo qual a Rússia passava no começo do século XX, ao qual nos referimos anteriormente ao falarmos dos construtivistas. A partir de experiências na forma de representação cênica, o teatro russo forneceu bases ricas e

diversas que influenciariam modelos de performance a partir de então.

Os inovadores do teatro enfatizaram a física do espetáculo (que Alter chama de “lado performático do teatro”) e também procuraram inspiração em formas populares inicialmente rejeitadas como os espaços da feira e do circo. Os teatros do tipo cabaré tiveram uma popularidade tremenda na Rússia, no início de 1908, encabeçados pelo famoso Bat, ponto de encontro subterrâneo frequentado pelos performers do Moscow Art Theatre depois que seus espetáculos se encerravam e pelos do Crooked Mirror, de Nikolas Evreinoff, especializado em paródia e grotesco. (CARLSON, 2010, p. 101-102).

Ainda que os espetáculos revolucionários da Rússia tenham superado as apresentações dos futuristas, dadaístas e surrealistas europeus ocidentais quanto à quantidade de público, estes últimos exerceram e ainda exercem influência maior na imaginação popular e nos experimentos artísticos subsequentes.

1.3.2.2.6 Teatro do absurdo

Ainda especificamente sobre as artes cênicas, devemos elencar nessa revisão de movimentos que influenciaram a performance o Teatro do Absurdo, que nasceu a partir do *Manifesto do Teatro e da Crueldade*, escrito por Antonin Artaud, em Paris, em 1932. Neste manifesto, Artaud estabeleceu “as técnicas, os temas, o programa e a forma de sua concepção teatral. As influências desse teatro se farão sentir decisivamente um quarto de século depois, no Living Theatre, no Teatro Pobre e nas montagens de Peter Brook” (GLUSBERG, 2005, p. 22). Sua contribuição para as performances está em sua prerrogativa de uma encenação que rompe com a subordinação ao texto, priorizando o ato, buscando uma síntese mais direta entre o gesto e o pensamento.

Artaud reclamava uma cena autônoma, não se preocupava com a passagem do texto para a representação, desconfiava da encenação que por ele é concebida como acúmulo de signos; o que procura é aquilo que a representação tem de única. (PAVIS, 2013, p. 47).

Encontraríamos concepção semelhante no *happening* ou na performance dos anos 1970. Enfim, a oposição que Artaud fazia ao melodrama não estaria tão distante da ideia de uma performance, afirma Pavis, naquilo que a performance teria de “não repetível, de ativo, de presente” (2013, p. 47).

1.3.2.2.7 A Bauhaus

A Alemanha contribuiu de maneira importante para o desenvolvimento da teoria e da prática da performance moderna, por meio da obra de uma influente escola de arte, a Bauhaus, a primeira a assumir um estudo sério de performance como uma forma de arte. Em 1919, em contraposição à rebeldia dos futuristas ou dadaístas, Walter Gropius elaborou um manifesto que pretendia a unificação de todas as artes numa “catedral do socialismo”, que servisse a uma recuperação cultural para a Alemanha dividida e empobrecida do pós-guerra, afirma Goldberg (2007, p. 125). Artistas expoentes em diversas linguagens e estilos, como Paul Klee, Vassili Kandinski, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Alma Buscher, László Moholy-Nagy (para mencionar apenas alguns), mudaram-se para Weimar com suas famílias e ministravam oficinas – de metal, escultura, tecelagem, marcenaria, pintura de murais, desenho, vitrais. Como forma de atender a essa formação interdisciplinar, foi criada uma oficina de teatro, que levou ao primeiro curso de artes performativas a ser oferecido por uma escola de arte, conforme Goldberg (2007, p. 125).

Gropius dedicou-se, entre outras coisas, a uma reformulação arquitetônica do espaço cênico que pudesse romper com a bidimensionalidade e pretensão de um espaço de representação semelhante a uma janela, para um palco que oferecesse um espaço de ação onde os corpos pudessem ser vistos como esculturas tridimensionais. Moholy-Nagy enfatizou a importância da figura performática como um dos elementos de contribuição para um trabalho de “teatro total”. A importância de Moholy-Nagy, conforme ele, está na sua observação de que uma das contribuições-chave dessa tradição experimental foi a rejeição do conceito tradicional de performer como intérprete de um texto literário já existente, em favor do performer como criador de um ato ou uma ação. Retomamos assim a ideia semelhante já vista no Futurismo, a de deslocamento do fazer artístico do produto para processo, de objeto criado para ato de criação.

Outra grande importância, ele ressalta, foi a quebra dos limites tradicionais entre as artes plásticas e as performáticas, entre as altas artes do teatro, da música e da pintura e as formas populares como circo, *vaudeville* e variedade, entre a arte e a vida. Mais um ponto de conexão com a obra de Coutinho, mais especificamente o filme *Jogo de Cena*, nosso objeto de análise, que, como veremos adiante, implodirá fronteiras entre teatro e cinema, ator/performer, atuação/ representação.

Mas foi Schlemmer, com seus escritos e composições de dança abstrata (mais notadamente o *Triadic Ballet*, de 1922), que despertou a Europa para as possibilidades composicionais do corpo humano no espaço – quem talvez tenha sido o artista mais importante da Bauhaus para o desenvolvimento das performances nos anos 1920 na Alemanha. Goldberg

(2007, p. 128) ressalta sua importância como diretor-geral do Teatro da Bauhaus, e como artista que extrapolou os limites das linguagens artísticas, elaborou uma teoria específica da performance trazendo-as para um lugar de destaque entre as atividades da escola. Além de seus espetáculos e oficinas, essa teoria que ele desenvolveu em seus manifestos e diários foi a sua principal contribuição às performances, ela avalia.

Um ideal basilar da Bauhaus, ressalta Glusberg (2005, p. 20-21), foi a integração do homem com as máquinas, incorporando as inovações trazidas pela tecnologia para uma melhora na qualidade de vida do ser humano. Essa relação entre homem/máquina, arte/tecnologia já era um ideal apregoado pelos performers construtivistas russos e futuristas italianos. Mas na Bauhaus ele tornou-se mais claramente desenvolvido e praticado. Tanto que, segundo Goldberg (2007, p. 138), as máscaras e os figurinos geométricos da oficina de teatro, desenhados de modo a confundir a figura humana com um objeto mecânico, as marionetes e figuras operadas mecanicamente, tinham-se tornado marca reconhecível das performances da Bauhaus. Nesse sentido, buscou-se a fusão de diversos tipos de artesanato com as artes, aproximando-as dessas tecnologias recentes. Artisticamente, Schlemmer traduziu essa busca na forma de uma integração entre as linguagens, a exemplo da música, do figurino e da dança. “Nessa tentativa, com *O Gabinete de Figuras* (1923), onde foram utilizadas técnicas de cabaré e do *music hall* e também técnicas do teatro de marionetes. Em *Meta*, ele utiliza *posters* para indicar estados de espírito e movimenta seus atores num ritmo que fica entre a ginástica e a dança” (GLUSBERG, 2005, p. 20-21). Por fim, Schlemmer direcionou suas experiências cênicas à pintura e à escultura, na utilização do espaço. Um de seus trabalhos – *Figuras no Espaço* e *Dança no Espaço* – pode ser considerado um precursor do que viria a ser a Performance Art.

Em 1933, a ascensão do nazismo acarretou o fechamento da escola, interrompendo, pelo menos temporariamente, as atividades das performances na Europa.

1.3.3 Black Mountain

Após o fechamento da Bauhaus, surgiu um novo ponto convergente das atividades e estudos da performance, desta vez na América do Norte, que formaria intelectuais e artistas que influenciariam a arte e a cultura a partir de então. Em 1936, John Price obteve financiamento para o estabelecimento de um instituto de educação artística e fundou a Black Mountain College, na Carolina do Norte, sob a direção de Josef Albers, que imediatamente retomou conceitos com os quais havia trabalhado em suas aulas na Bauhaus. Em uma palestra, ele declarou aos alunos que “a arte diz respeito ao COMO e não ao O QUÊ; não ao conteúdo literal,

mas à execução do conteúdo factual. É na execução - na forma como se faz - que se encontra o conteúdo da arte” (ALBERS apud GOLDBERG, 2007, p. 153). Mais uma vez, o interesse pelo processo e não pelo resultado, como característica das performances, aparecendo desde os futuristas, como vimos, reverberando em diversos movimentos e épocas diferentes. Ressaltamos isso para que tenhamos gravado quando chegarmos à análise do filme de Coutinho, que parece interessar-se mais intensamente pelo jogo, pelo processo da performance das atrizes/performers, do que propriamente o discurso que elas trazem.

Rapidamente, a Black Mountain College atraiu artistas, escritores, dramaturgos, bailarinos e músicos e tornou-se um novo “ponto de geração das novas manifestações artísticas, e foco da vanguarda americana e internacional, mantendo viva, dessa forma, a corrente precursora da arte da performance” (GLUSBERG, 2005, p. 23). Dentro da vasta e profícua safra de artistas oriundos desta escola, nos interessa destacar, mais especificamente, John Cage e Mercê Cunningham. O primeiro buscou uma fusão dos

[...] conceitos orientais para a música ocidental, incorporando aos seus concertos silêncios, ruídos e os princípios zen da não previsibilidade. Cunningham propõe uma dança fora de compasso (não segue a música que a orquestra) e não coreografante, abrindo, nessa quebra, passos importantes para o movimento da dança moderna (COHEN, 2002, p. 42-43).

Enquanto Cunningham tirava a dança de uma certa sujeição ao ritmo musical e incorporava movimentos ordinários às suas coreografias, Cage fazia experimentos modificando instrumentos e incorporando ruídos e sons cotidianos à música. Cage propôs também que fossem criados novos métodos de notação para essas propostas musicais. Os dois se tornavam cada vez mais conhecidos por seus experimentos e chegaram a colaborar juntos em alguns espetáculos em que Cage tocava para Cunningham dançar. Essa abertura da arte para uma absorção do ordinário, do cotidiano, também é observável na trajetória de Coutinho, que passou a relegar grandes temas eloquentes no cinema documentário, em detrimento de performances de falas bem desempenhadas. A partir de *Santo forte*, ele se concentraria num documentário de personagem, cada vez mais fundamentado numa “teatralidade mais ou menos espontânea, presente no exercício da vida social humana, na qual todos nós atuamos construindo determinada imagem para influenciar um interlocutor, como observa Erving Goffman (2004)” (BEZERRA, 2014, p. 135). Isso se radicalizaria na filmagem de *Jogo de Cena* que se constitui quase que unicamente por falas no mesmo local de filmagem, a única variação são as imagens de diferentes mulheres adultas falando de suas vidas. A ousadia de fazer um longa-metragem apenas baseado no rosto de mulheres falando de suas vidas teria a mesma envergadura das

experiências de Cunningham e Cage incorporando movimentos e sons ordinários às suas coreografias e concertos.

Com *Untitled Event* [Evento sem Título] em 1952, Cage propôs uma amálgama de teatro, poesia, pintura, dança e música com a intenção de conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, como se fosse uma sexta linguagem. Nessa obra, Cage aplicava suas ideias sobre o acaso e a indeterminação, além de fazer uso também de projeção de *slides* e de filmes. Segundo Glusberg (2005, p. 23), Cage retomaria, com esta obra, alguns conceitos de Schlemmer (citado anteriormente), dos futuristas e dadaístas, mas o mais importante seria o fato de ter se tornado “o primeiro artista a ‘concertar’ - no sentido de coordenar um concerto - organizando um evento baseado na intermídia entre as diversas artes” (GLUSBERG, 2005, p. 23). Muitos críticos, teóricos e historiadores consideraram Cage, e seu espetáculo de 1952, que repercutiu nos Estados Unidos, Europa, Japão, no Atlântico e no Pacífico, uma fonte precursora essencial para a produção artística das décadas de 60 e 70.

1.3.4 A década de 1950

A partir da década de 50, deixamos de ter escolas e movimentos artísticos com manifestos de princípios estéticos como centros propulsores da performance, e passamos a observar o seu desenvolvimento a partir das pesquisas, elaboração e apresentação de diversos artistas e grupos expoentes, que passaram a reconhecer na performance uma linguagem de expressão artística. Num contexto histórico abalado pela devastação que a II Guerra Mundial acabara de provocar, principalmente na Europa, muitos artistas usaram de seu trabalho como plataforma também social em que pudessem agir no mundo, transformando o fazer artístico em algo que interferisse na vida, diferente do ato solitário de pintar um quadro no ateliê. Foi justamente nessa década de 50 que, segundo Glusberg (2005, p. 26), houve uma retomada das teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, contribuições de Dullin, Baty, Piscator e Artaud, dos cineastas soviéticos Pudovkin e Eisenstein. Soma-se a isso a fundação do Berliner Ensemble, em Berlim Oriental, por Bertold Brecht.

Em 1956, pioneiros da arte de vanguarda, pintores, músicos, poetas e cineastas, encontraram inspiração num curso de música experimental ministrado por Cage na New School for Social Research, em Nova Iorque, aulas essas que ajudaram na criação de uma cena de arte muito orientada para a performance.

1.3.4.1 A influência de Pollock

Entre tantos artistas que orientaram seus trabalhos no sentido de buscar sempre um reestudo dos objetivos da arte, podemos destacar Jackson Pollock (1912-1956) e sua *action painting*, como um dos principais precursores da arte da performance. Subvertendo totalmente não apenas a tradicional pintura figurativa, ele foi além ao subverter também o próprio ato de pintar. Em vez de usar um pincel para depositar pigmento em uma tela fixa em alguma superfície vertical, Pollock derramava, jogava, gotejava tinta em telas dispostas numa superfície horizontal sob si. Dessa forma, “o próprio pintor, e não tão-somente sua mão e seu braço, move-se no espaço criado pela lona. Seu corpo entra no espaço artístico, embora esse corpo *não* seja a obra em *si*” (GLUSBERG, 2005, p. 27). A exemplo de inspirações futuristas citadas anteriormente, que deslocavam a ênfase da obra para o processo, essa técnica inaugurada por Pollock não apenas evidenciaria o processo como parte fundamental para o resultado obtido na obra, como também colocou em relevo a atividade do corpo do artista no ato da pintura. Algo que influenciaria atividades posteriores a exemplo da *Body art*, como veremos posteriormente.

[...] na sua origem a performance passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico). (COHEN, 2002, p. 30).

Mais uma vez, podemos estabelecer uma conexão entre esse apreço em evidenciar o processo da linguagem artística em exercício, agora com um intensificador – o corpo do artista como parte desse processo/obra – e o estilo de encenação engendrado por Coutinho. Ele não era apenas o entrevistador de seus documentários, mas peça fundamental para que seu dispositivo da conversa funcionasse. Ainda que estivesse intensamente interessado na alteridade, ele aparecia em voz, imagem, e por muitas vezes foi interpelado por aqueles a quem estava filmando. As implicações disso para a conexão que estabelecemos aqui, entre as performances e seu cinema, veremos posteriormente em nossa análise de *Jogo de Cena*.

1.3.4.2 As colagens e assemblages entre Pollock e Kaprow

Uma técnica muito importante para entender algumas correntes de arte contemporânea

é a *colagem*. Esta é um elemento frequentemente presente na linguagem da performance, desde sua

[...] elaboração final do espetáculo quanto no processo de criação. [...] Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes. (COHEN, 2002, p. 60).

Enquanto os cubistas do começo do século XX incorporaram papéis, areia, panos, cartas e envelopes em suas colagens, e os futuristas, dadaístas e surrealistas usaram das *colagens* em contextos diferentes, a *action painting*, segundo Glusberg (2005, p. 27), envolveu a *colagem de imagens*, ainda que, em ambos os casos, a colagem tenha servido de suporte ao processo criativo.

Seguindo-se às *colagens* veio a *assemblage* (encaixes), no final dos anos 50. Esta técnica produzia uma pintura que incorporava materiais não tradicionalmente usados, dispostos de forma a atribuir *altos* e baixos-relevos às obras. A *assemblage* seria assim um desenvolvimento da *collage*. Por esta razão, ela serviu como ponto de partida para vários trabalhos desde então, já que ela pressupunha ser mais que uma técnica de suporte ao processo criativo, relacionando o ato artístico na obra, em contraposição às representações pictóricas.

Produto de um cenário pós-guerra, em que vários artistas impulsionados por uma consciência política questionaram suas próprias obras, contrapondo-se aos valores da arte estabelecida, e tendo sido fortemente influenciado por Cage e Pollock, Allan Kaprow afastou-se do Expressionismo Abstrato (que incluía a *action painting*) e dedicou-se às *assemblages* a partir de 1955. Para Glusberg (2005, p. 28), Kaprow sentiu-se limitado em seu processo criativo, mesmo trabalhando com técnicas cada vez mais complexas de *assemblage*, que por si só já é uma técnica de amplas possibilidades. Por isso, ele desenvolveu a *action-collage* (*colagem de impacto*) ao incorporar a técnica *action-painting* de Pollock, além do acaso e a indeterminação oriundos do trabalho de Cage. “A principal diferença entre estas *assemblages* e as anteriores reside, segundo Kaprow, na rapidez e na espontaneidade que envolvem sua elaboração e na pesquisa de seus materiais (lâmina de estanho ou alumínio, palha, telas, fotos, jornais, alimentos etc.)” (GLUSBERG, 2005, p. 28). Ainda que Kaprow não fosse o único a trabalhar com essas técnicas, foi dele a ideia de chamar as “colagens de impacto” de *environment*, que pode ser traduzido por ambiente. Além dos *environments*, Kaprow ainda seria o responsável por nominar outra forma de apresentação artística – os *happenings* – conceito de fundamental importância para a performance moderna.

1.3.5 Allan Kaprow e o *Happening*

Em 1959, ele apresentou *18 Happenings in 6 Parts* [18 acontecimentos em 6 partes] na Heuben Gallery, o que foi a primeira demonstração pública que estabeleceu o *happening* para o público e a imprensa como uma importante atividade de vanguarda. Conforme Goldberg (2007, p. 165-166), a despeito da diversidade de propostas artísticas que estariam por trás de várias obras, a imprensa passou a usar o termo *happening* para referir-se a eventos semelhantes, mesmo que não houvesse um consenso positivo dos artistas sobre a adoção do termo. Por isso mesmo, dentre várias, e às vezes, conflitantes nuances de manifestações artísticas agrupadas sob o termo, *happening* acabou denominando eventos que eram apresentados uma única vez. Essa definição pode ser um tanto redutora e não dar conta da complexidade do fenômeno ao qual pretende denominar. Efeito disso é que provocou uma ideia de que *happenings* seriam, via de regra, fruto de improvisações dinâmicas do momento da apresentação, que prescindiriam de planejamento, ensaio, elaboração.

Sobre essa questão, façamos uma pequena digressão sobre o assunto, mesmo que ainda estejamos falando do *happening* como um dos antecedentes da performance, que veremos posteriormente. Há uma falsa ideia de que as performances estariam invariavelmente ligadas ao improviso e que, portanto, não aceitariam qualquer planejamento prévio, mais associado ao texto, ao roteiro, das artes da representação ilusionista como o teatro, ao qual as performances seriam uma espécie de antípoda. Sobre isso, Cohen (2002, p. 26-27) explica que, desde que a performance foi relacionada a “acontecimento de vanguarda”, qualquer produção menos acadêmica atribuía-lhe logo essa designação, mesmo que essa produção não apresentasse qualquer contiguidade com o que se entenderia por performances. Isso cristalizou uma noção no público brasileiro de que performance é um conjunto de *sketches* improvisados e apresentados eventualmente e em locais alternativos. Essas características, conforme ele, são justamente o que caracterizaria a passagem do *happening* para a performance, ou seja, o aumento de preparação em detrimento do improviso e da espontaneidade. Ainda assim a própria obra inaugural do happening, *18 Happenings*, sem dispensar toda espontaneidade própria desse tipo de apresentação foi fruto, conforme Glusberg (2005, p. 33), de duas semanas de ensaio antes da estreia e mais uma durante o período das apresentações, sem falar que seus *performers* dispunham de roteiro que orientava uma certa marcação de tempo e movimentos. O que

queremos destacar é que, ao contrário do que muitos pensam, existe toda uma preparação, às vezes meticulosa, para uma performance.

O que existe de ‘menos preparado’ é o que se chama de ‘intervenção’, que vem a ser um "ataque" a um lugar não determinado como espaço cênico de representação. Mesmo nesses casos, os ‘interventores’ vão se valer de recursos preliminares desenvolvidos. A ‘intervenção’ totalmente espontânea, com um aspecto mais *kamikaze*, se aproxima mais do *happening* que da *performance*. (COHEN, 2002, p. 104).

Essa diferenciação entre *intervenção* e performance nos é particularmente cara, não apenas para que não tomemos uma pela outra, mas principalmente para que não procuremos na performance características inerentes à intervenção. Isso faz toda diferença ao associarmos o cinema às performances. Tendo clara essa definição, não cairemos no senso comum de achar que apenas um cinema feito no momento, sem planejamento prévio, poderia ser relacionado às performances. O que está em jogo aqui não é um cinema feito ao acaso, mas um cinema aberto ao acaso, mesmo que para isso tenha que ter sido planejado. Com isso, podemos nos aproximar do dispositivo de Eduardo Coutinho, que, como veremos posteriormente, é estruturado em uma série de princípios formais para que o acaso possa ser capturado da melhor maneira no momento da filmagem.

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhados na contingência da vida. [...] O imprevisto, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. O que não exclui, é claro, uma ideia central, prévia à filmagem, que preside a construção do filme, mas que não passa de uma hipótese de trabalho a ser testada na prática desses sucessivos encontros com personagens de carne e osso. Nesse sentido, nunca fiz roteiros de documentários. (COUTINHO apud OHATA, 2013, p. 16).

Terminada essa digressão, voltemos ao termo *happening*, usado por Kaprow, que consolidou-se por um período da arte moderna, apesar de outros artistas e pensadores do gênero terem outras opções de palavras para denominar esse tipo de apresentação artística: “*performances* por Oldenburg; *event* (evento) por Brecht; *Aktion* (ação) por Joseph Beuys; *dé-collage* (desfazer uma *collage*) por Wolf Vostell” (GLUSBERG, 2005, p. 33-34). A despeito do dissenso quanto à denominação do fenômeno, esses artistas partilhavam buscas e objetivos convergentes, o que fez com que muitos acabassem sendo agrupados sob a mesma “sombra” do termo *happening*. Muitas dessas atividades foram também conhecidas como performances, mesmo que esse não fosse o termo mais correto para descrevê-las. Kaprow foi um dos que

rejeitaram esse termo, por acreditar que ele estivesse frequentemente relacionado ao conceito de teatro tradicional.

Conforme Carlson (2010, p. 112), para combater a “aura teatral” que começou a envolver os *happenings* logo que uma audiência aparecia, Kaprow passou a aplicar algumas estratégias como: conservar fluida e indistinta a linha entre arte e vida; procurar temas estranhos ao teatro ou de outras artes; usar muitos locais diferentes; construir um tempo descontínuo para evitar a sensação de uma “ocasião” teatral; executar os *happenings* apenas uma vez; e evitar a todo custo a audiência passiva tradicional. Podemos estabelecer uma ponte aqui, já que Coutinho sofria a mesma preocupação em obter uma fala mais “legítima” possível tentando ao máximo também escapar a essa “aura teatral”. Por isso mesmo ele desenvolveu seu método e burilou sua encenação construindo dispositivos cada mais engenhosos, como veremos à frente.

Só para dar um exemplo, se uma pessoa que eu vou filmar e não conheço chega para filmar e começa a contar alguma coisa interessante com a câmera desligada, peço imediatamente que ela não me conte, porque, quando alguém lhe diz algo particularmente, isto é, sem câmera, e depois vai contar com a câmera, esse depoimento é como pão amanhecido. (COUTINHO apud OHATA, 2013, p. 22).

Os termos “performance” e “arte de performance”, afirma Carlson (2010), só foram utilizados de forma mais ampla como o fazemos hoje, a partir de 1970, para descrever a efervescência do trabalho experimental daquela década, que, embora manifestasse novas preocupações e direções, ainda partilhava muitos métodos e inspirações advindos da mistura experimental complexa dos anos 1960. Considerando a dificuldade de definir o que seria o *happening*, já que ele é tão diverso quanto ao número de propostas apresentadas por vários artistas, talvez um conceito possível de elencarmos aqui para efeitos acadêmicos seja uma declaração fruto de um consenso de 50 de artistas de várias partes do mundo, como Europa, América e Japão, que, em 1965, propuseram que o *happening*:

Articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais feras atrás das grades, como no zoológico. (GLUSBERG, 2005, p. 34).

Mais que cristalizar uma determinada forma de apresentação artística, pela definição supracitada, podemos verificar, antes de tudo, uma atitude de contraposição à representação institucionalizada nos museus e teatros tradicionais, incluindo a relação e os papéis estabelecidos entre artista e público. O *happening* seria assim um conceito essencial não só para

a arte moderna, como também para entendermos o que seria a performance, já que articula uma região fronteira, fluida e instável entre as linguagens. Cria uma experiência nova no espaço-tempo que desafia definições do que venha a ser teatro, artes visuais, pintura e assim por diante.

1.3.6 A virada performática dos anos 1960

É notável a retumbância histórica da década de 1960 em diversas áreas de atividade e conhecimento do ser humano, seja uma virada epistemológica na História, como demonstra Peter Burke (1992), seja uma virada interdisciplinar, como explicita Sommerman (2006). Data também dessa época uma efervescência cultural, que, dentre outros produtos, nos trouxe as performances. Numa entrevista concedida a Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seifa Salgado em 2009, Schechner (apud LIGIÉRO, 2012, p. 32) aborda esse período histórico de inflexão em várias áreas de conhecimento e atuação, chegando mesmo a defender que os chamados anos 60 compreenderiam uma faixa de tempo que começaria nos anos 50 e se estenderia até meados dos anos 80.

[...] penso que o trabalho artístico dos Anos Sessenta é realmente muito bom e resiste ao tempo. Há muita gente ainda interessada nesse trabalho, que não parece datado. E é assim que muitas das coisas que se fizeram nesse período tornaram-se, digamos, “canônicas”, quase “clássicas”. (LIGIÉRO, 2012, p. 25).

Ele ressalta também a migração do período pós-guerra em que artistas, técnicos e intelectuais puderam desenvolver com maior liberdade, na América do Norte, seus trabalhos e pensamentos, como um ponto fundamental para o florescimento dos anos 60, “o que se passou aqui foi uma continuação das vanguardas europeias e uma transformação dessas vanguardas” (LIGIÉRO, 2012, p. 31). A este contexto Cohen (2002, p. 43) acrescenta a influência da contracultura e do movimento *hippie*, que resultou, segundo ele, em experimentações cênicas que buscavam conformar-se às propostas humanistas da época. Daí surgiram uma infinidade de artistas e propostas, mas alguns se destacaram por buscar seguir essa tendência de multilinguagem.

1.3.7 Yves Klein, Pierro Manzoni e Joseph Beuys

Em 1960, Yves Klein apresentou *Antropometrias do Período Azul* – experiência artística em que, seguindo orientação do artista, três modelos nus cobriram seus corpos com tinta azul e, em seguida, pressionaram seus corpos contra uma tela em branco enquanto uma

orquestra executava, ao vivo no mesmo local, a *Sinfonia Monótona* de Pierre Henri. As modelos converteram-se assim em “pincéis vivos”, fazendo da obra de Klein um desenvolvimento extremo da *action painting* de Pollock, afirma Glusberg (2005, p. 34-35). Ele também elenca outro artista essencial deste período, Piero Manzoni, que, em 1961, na Itália, ousou ainda mais com sua obra *Escultura Viva*, em que o artista assinou os corpos de homens e mulheres que a partir dali, segundo ele, transformaram-se em suas obras de arte.

Em 1962, dois outros acontecimentos influenciariam sobremaneira o que viria a ser a performance. Um deles foi o recital apresentado pelos componentes do Dancers Workshop na Judson Memorial Church de Nova Iorque, que marcaria o nascimento do Judson Dance Group. O outro foi a fundação do movimento Fluxus por George Maciunas, cujos “concertos”, aponta Glusberg (2005, p. 38), incorporavam a música experimental, a poesia e performances individuais em *happenings* mais livres que os habituais até então. Ainda conforme ele, Maciunas classificou o Fluxus como um “teatro neobarroco de *mixed-media*”, e declarou em um manifesto: “Lutamos, isso sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e, por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma *gag*. Somos uma fusão de Spike Jones, *vaudeville*, Cage e Duchamp” (MACIUNAS apud GLUSBERG, 2005, p. 38). Vemos claramente aí a postura de contraposição às normas da linguagem teatral tradicional em favor da criação de um evento que envolvesse as mais diversas linguagens e meios disponíveis. Os inúmeros artistas em atividade sob a denominação Fluxus apresentavam propostas com uma diversidade tamanha que Goldberg (2007, p. 165-166) apontou que a única característica em comum que partilhavam era o local, já que todas se situavam em *lofts*, bares, cafés e galerias do circuito alternativo de Nova Iorque. Isso não impediu que inúmeros artistas desenvolvessem amplo e variado trabalho de performance fora dos Estados Unidos, no Japão e na Europa. Dentre eles, podemos destacar um nome que se tornou fundamental para a arte contemporânea, Joseph Beuys, que em 1963 organizou o Festival Fluxus. Glusberg (2005, p. 38) explica que o sentido social e político, as tensões filosóficas e uma audácia expressiva que Beuys imprimia em seus trabalhos fizeram com que ele fosse além da característica dadaísta dos *happenings* apresentados até então, passando a valorizar a presença física do artista até se tornar a parte essencial das obras. Mais que incorporar seres vivos ao *environment*, era preciso transformar o artista na própria obra. Alguns exemplos são “o grupo Gutai, o *Salto no Vazio* de Klein, as propostas da Judson Dance Company, alguns eventos Fluxus (sobretudo os de Paik e Vautier), e as ações de Beuys. Também devem ser relacionadas nesta linha as precoces performances de Oskar Schlemmer” (GLUSBERG, 2005, p. 38).

Ainda em torno de 1962, destacamos os trabalhos do Grupo de Viena, que, apesar de

a época ter tido uma vigência do *happening*, já apresentava obras que de forma precursora desenvolviam e sistematizavam aquilo que viria a se chamar *body art*. Suas ações eram notórias pela relação que estabeleciam com a violência com que Brus, Mühl e Schwarzkogler, por exemplo, infligiam feridas e mutilações em seus próprios corpos. Isso prova que os anos 1960 já continham em si as sementes de propostas que teriam desenvolvimento perene a partir de então. Nesta mesma época, houve um forte movimento formado por bailarinos de Nova Iorque, como Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd e Debora Hay, entre outros, que, vindos da dança tradicional, trabalharam com Cage e Cunningham e acabaram contribuindo bastante para um intercâmbio de ideias e estilos entre os artistas das várias disciplinas que se relacionavam com performances. Influenciados pela exploração de novos materiais e o trabalho com o acaso de Cage, a liberdade dos *happenings* elaborados pelo grupo Fluxus, começaram a experimentar as inúmeras potencialidades do movimento e de dança, o que acrescentou, conforme Goldberg (2007, p. 174), nova dimensão às performances desenvolvidas no âmbito das artes plásticas.

Com os artistas das outras linguagens, eles compartilhavam a recusa em separar as atividades artísticas da vida quotidiana e a adoção de novos materiais, ações e objetos do quotidiano nas performances. Mas traziam, da prática da dança, novas utilizações do espaço e do corpo, inexploradas até aquele momento por artistas de orientação mais visual. Embora a influência dos futuristas e dadaístas da performance da década de 1950 seja mais conhecida, conforme Goldberg (2007, p. 175), ideias relacionadas à incorporação de atividades cotidianas como andar, comer, tomar banho já faziam parte das experiências de pioneiros da dança como Loie Fuller, Isadora Duncan, Rudolf von Laban e Mary Wigman. Ao criar a Dancers' Workshop Company, em 1955, em São Francisco, Ann Halprin retomou essas ideias ao abandonar regras e modelos de trabalho com a dança, em detrimento de uma descoberta da infinidade de movimentos possíveis que o próprio corpo pode proporcionar por meio da improvisação. Segundo Goldberg (2007, p. 175), ela criou um sistema que consistia em registrar no papel diagramas obtidos a partir das combinações de movimentos resultado da associação livre na improvisação.

1.3.8 O teatro, a dança e as artes visuais dos anos 1970 e 1980

A partir de 1970 e 1980, a arte de performance estreitou sua relação com os muitos artistas tradicionais da cultura popular, como o palhaço, o malabarista, o monologuista e o comediante *stand-up*. Nos anos 1970, as apresentações de performance art ainda pertenciam a

uma comunidade artística muito restrita, como era na época dos cabarés e suas noites futuristas ou exposições dadaístas. Além disso, guardava junto a esses e outros movimentos experimentais, no teatro e na dança, o interesse em desenvolver as qualidades expressivas do corpo, em contraposição ao pensamento e à fala discursiva e lógica tradicionalmente presentes no teatro, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto. Em Nova Iorque e Califórnia, a obra de performance, conforme Carlson (2010, p. 116), esteve menos influenciada diretamente pelo trabalho de teatro experimental, e muito mais ligada às novas abordagens das artes visuais (como *environments*, *happenings*, arte viva e arte conceitual) e da dança (por inovadores como Ann Halprin, Simone Forti e Yvonne Rainer).

A década de 1970 começaria prematuramente no ano de 1968, segundo Goldberg (2007, p. 93), marcado pelos acontecimentos políticos que sacudiram a vida cultural e social na Europa e nos Estados Unidos. Movimentos de estudantes e trabalhadores contestavam a ordem e os valores das estruturas dominantes até então. Dentre algumas destas instituições, os artistas passaram a incluir museus, teatros, galerias e todo o chamado Mercado da arte, chegando a um questionamento inclusive da própria função do artista nesse contexto. Ao se contrapor ao que se acreditava ser um mercantilismo das galerias, chegou-se mesmo a repensar as próprias motivações artísticas mais como uma pesquisa geral sobre o processo artístico do que uma busca por uma aceitação do público. Daí resultou que o objeto de arte foi sendo dissolvido em várias propostas que convergiram para o surgimento da chamada *arte conceitual*. Esta passou a privilegiar os *conceitos* em detrimento da execução material dos objetos de arte, os quais eram frequentemente subordinados ao Mercado da arte. A ideia era que a arte conceitual, ao ancorar o valor da arte na concepção intelectual da obra e não em sua materialidade palpável final, evitaria a valoração meramente comercial da arte.

A relação próxima da performance art com a “arte conceitual” estendia-se aos *ready-mades* de Duchamp, para quem o artista seria aquele que selecionaria material ou experiência para a fruição estética por meio da exibição de objetos já existentes, contribuindo cada vez mais para consideração de atividades da vida real como arte. Conforme Cohen (2002, p. 59), as performances do Fluxus, por exemplo, mencionado anteriormente, retomaram a ideia de Duchamp de que qualquer ato é possível de ser considerado como um ato artístico, desde que seja contextualizado como tal. A partir disso, a performance encaixava-se em tais ideias, já que, ainda que visível, não podia ser vendida ou adquirida como bem material, tinha característica de evento e podia ser apresentada em espaços alternativos aos espaços institucionalizados, como teatros e galerias. Artistas como Kaprow nos EUA, Gilbert e George na Inglaterra e Beuys na Alemanha seguiram Duchamp nesse interesse pelo processo, pela percepção e pela revelação

de material já existente às atividades do corpo humano. Nesta virada dos anos 1960 para a década de 1970, “a performance refletiu a rejeição, sustentada pela arte conceitual, dos materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os performers começaram a adaptar os seus próprios corpos” (GOLDBERG, 2007, p. 193). Assim, este tipo de trabalho deixou de ser apenas um tipo de arte conceitual, para ser conhecido por termos como “Performance Art”.

Outra referência essencial para a constituição das performances neste período dos anos 1970/80 foi a já mencionada anteriormente *action painting*. Com ela, Pollock trouxe a ideia de transferir o valor estético da pintura para o ato de pintar, transformando o artista em sujeito e objeto da própria obra. A partir disso, passou-se a considerar com mais atenção a movimentação física do artista durante sua “encenação”, o que foi chave para o entendimento das performances como um momento em que algo acontecia, não que algo era produzido. Este é mais um exemplo de um momento das artes em que o processo entra em evidência, já comentamos como isso se relaciona com o estilo cinematográfico de Eduardo Coutinho. “O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público” (COHEN, 2002, p. 44). Um dos resultados disso foi a *body art* (arte do corpo), que consolidou a significação corporal e trouxe novas propostas de interação do artista com o espaço e a plateia.

A *body art* chamou atenção da mídia e do público com experimentações que ultrapassavam a atividade cotidiana para forçar o corpo a seu extremo, ou mesmo sujeitá-lo a considerável risco ou dor. Esse termo *body art*, assim como os termos performance e *happening*, abarcou diversas tendências, nem sempre convergentes, “que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena” (GLUSBERG, 2005, p. 42). Entretanto, sua contribuição mais essencial para a consolidação das performances, conforme Cohen (2002, p. 15), foi que, ao retomar o deslocamento da ênfase do objeto artístico final para o processo, o valor agora passaria da obra para o próprio corpo do artista. Ao assumir o corpo como uma espécie de suporte artístico, a *body art* assumiu a ação do artista como mensagem estética por si mesma. Coutinho não chega a colocar-se como objeto principal em sua obra, como é o caso dos artistas da *body art*, mas sua presença em seus filmes vai muito além de sua imagem, mais que isso, marca uma presença sem a qual as conversas não aconteceriam e seus dispositivos talvez não deflagrassem o que ele buscava nas conversas.

Essas vertentes elencadas até aqui estimulavam o público e até mesmo os próprios artistas a questionarem-se a respeito das fronteiras da arte, “onde, por exemplo, terminava a indagação científica ou filosófica e começava a arte? O que distinguia a linha sutil que separa

a arte da vida?” (GOLDBERG, 2007, p. 195). Esta última pergunta talvez pudesse ser o principal questionamento a que *Jogo de Cena* nos leva, como veremos adiante.

Por volta de 1972, as preocupações em torno da transformação social e a emancipação de estudantes, mulheres e crianças diminuíram; o mundo foi novamente abalado por crises monetárias e energéticas que reorganizaram as prioridades e preocupações; as galerias de arte foram restabelecidas como mercado para a produção artística, explica Goldberg (2007, p. 195). A performance reagiu ao intelectualismo da arte conceitual e aos megaeventos de concertos de música pop - Rolling Stones, The Who e outros. A nova performance, conforme ela, tornou-se chique, extravagante e divertida. É nessa década de 1970 que, conforme Cohen (2002, p. 44), surgiram experiências mais sofisticadas que incorporaram a tecnologia como forma de incrementar o resultado estético. Segundo ele, foi o início do que os americanos passaram a chamar a partir dali de Performance Art.

1.3.9 A retomada da teatralidade

A partir de 1979, a performance passou a apresentar propostas que, segundo Goldberg (2007, p. 247), reincorporavam os *media* como recursos em favor de uma revalorização da teatralidade e do espetáculo. Isso fez, conforme ela, com que a performance se tornasse mais aceita e acessível, já que passou a se preocupar novamente com o público, voltando a sua atenção para o cenário, os figurinos e a iluminação, fazendo referências, inclusive, a certos modos de expressão mais tradicionais, como o cabaré, o teatro de variedades, o teatro tradicional e a ópera. Goldberg explica que a performance, a partir dessa época, resgatou técnicas das belas artes e recursos cênicos do teatro tradicional como meio para criar um novo tipo de apresentação artística – um espetáculo híbrido. Esse “novo teatro”, segundo ela, permitiu-se lançar mão da dança, do som, do vídeo e dos diversos materiais e meios de expressão disponíveis. Vemos aqui mais uma indicação de que não devemos tomar as performances simplesmente como uma antípoda do teatro, pois há uma contaminação mútua entre os dois campos.

Apesar de a performance ter sido levada muito mais como um espaço de trabalho em que seus artistas evitavam a estrutura dramática e a dinâmica psicológica do teatro tradicional e da dança, esta influência não pôde ser tão facilmente negada. A própria presença, afirma Carlson (2010, p. 119), de uma audiência assistindo a uma ação, mesmo que em espaços não convencionais, inevitavelmente se relacionava com o teatro. Dessa maneira, mesmo que tenha havido diversos caminhos experimentais nesse período, Carlson (2010, p. 120) propõe agrupar

as performances mais “teatrais” em dois tipos gerais.

De um lado, havia a performance desenvolvida na Califórnia e em Nova Iorque - a obra de um único artista frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas. Por outro lado, houve uma tradição nem sempre designada como performance mesmo depois de 1980, mas geralmente incluída em tal trabalho, de espetáculos mais elaborados não baseados no corpo ou na psiquê do artista individual, mas dedicada à exibição de imagens não literárias (CARLSON, 2010, p. 120).

Entre o fim de 1960 e início dos 1970, esses espetáculos orientados para a imagem ainda não eram facilmente reconhecidos como performance, mas como oriundos das vanguardas. Em 1968, Richard Kostelanetz (1968, p. 3 apud CARLSON, 2010, p. 120-121) nomeou como “*teatro de meios mistos*” essas novas obras, que rejeitavam a ênfase verbal e narrativa do teatro ao enfatizar meios como som e luz, objetos e cenário e/ou o movimento de pessoas, em grande parte agregados às mais novas tecnologias do cinema, dos sistemas de amplificação, do rádio e da televisão.

De maneira semelhante, Bonni Marranca (1977, p. XV apud CARLSON, 2010, p. 121) cunhou o termo “*teatro de imagens*” para descrever obras que se contrapunham ao enredo, personagem, cenário, mais uma vez com uma ênfase no processo. Kostelanetz e Marranca, afirma Carlson (2010, p. 120-121), vincularam esse novo teatro oral e visual a uma herança mista de vanguardas teatrais e artísticas, à nova dança, ao cinema, à estética de Cage, à cultura popular, à pintura experimental, ao *happening*, aos *ismos* estilísticos do início do século XX. Contemporaneamente, vários grupos estão experimentando enfatizar imagens visuais em vez do corpo, com apresentações ao ar livre, e muitas vezes com interesse particular em engenhocas mecânicas.

Nos anos 1980, artistas e grupos nos EUA desenvolveram espetáculos multimídias com enormes elencos e equipes.

Enquanto a performance multimídia e orientada para a imagem estava desenvolvendo espetáculos visuais elaborados e explorações de espaço, tempo e percepção, a performance individualmente orientada em pequena escala diminuiu, em termos de interesse ou popularidade, mas continuou a mudar em termos de espécie. A arte do corpo, especialmente o tipo de exposição que enfatiza a fisicalidade do corpo, foi trocada por outras espécies de exibição. (CARLSON, 2010, p. 128).

Ainda que nos anos 1970 e 1980 tenham surgido diversas manifestações e caminhos para a performance, Carlson (2010, p. 133) propõe distinguir duas tendências. A primeira

contrapunha a performance ao teatro; a segunda enfatizava o corpo e o movimento, rejeitando a linguagem discursiva, desembocando na performance centrada na imagem e num retorno à linguagem. Em 1990, as preocupações sociais e políticas tornaram-se centrais para a performance. Com ampla abrangência, reuniu trabalhos em torno de preocupações ecológicas, sociais, econômicas e políticas de diferentes estratégias de performance. Ainda assim, segundo Carlson (2010, p. 137-138), o trabalho solo permaneceu sendo considerado por muitos como a forma mais típica de performance, apesar desse maior envolvimento com as preocupações sociais e suas implicações junto ao debate em torno da identidade individual.

1.4 UM CONCEITO AVERSO A DEFINIÇÕES

O interesse pelas performances tem crescido de forma proporcional à dificuldade de definir suas fronteiras conceituais. Vários autores fornecem amplos estudos, sem, contudo, oferecer uma única definição que possa conter totalmente a complexidade de sua abrangência. Talvez seja justamente pela complexidade em obter essa definição de performance que o termo abra espaço para que seja usado enquanto metáfora para além do campo das artes e fundamente pesquisas em direção a diversos ramos das ciências humanas - sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística, que buscam compreender melhor essas atividades relacionadas à condição humana. Em lugar de um conceito, temos uma profusão de manifestações de diversas atividades e estudos a que chamamos performances, e este ambiente multívoco, polivalente, ambíguo no qual o termo se articula dificulta bastante a busca por um conceito unificador que dê conta de sua complexidade, já que quanto mais adentramos na análise e compreensão de sua natureza, mais “percebemos que existem vários paradigmas de performance, e não um só” (LANGDON, 2007, p. 165).

Toda essa dificuldade em observar, enumerar, compreender de que se trata essa atividade humana como um conceito deve ser absorvida como uma espécie de reconhecimento da amplitude que este conceito nos proporciona. Há que se compreender, portanto, as performances como um conceito averso a definições muito restritas e monocríticas. Talvez a melhor estratégia seja, antes de buscar por uma definição, fazer um levantamento das diversas maneiras pelas quais o conceito já tenha sido abordado por diferentes campos epistemológicos. É o que Carlson implementou em seu livro *Performance: uma introdução crítica* (2010, p. 284). Conforme o próprio título sugere, o livro tratou-se de uma apresentação do assunto, buscando não apenas suas origens, como também as diversas sendas pelas quais se ramificaram em outras áreas.

Apesar de fazer alguns levantamentos acerca do termo logo no primeiro capítulo, Carlson previne que não pretende esgotar suas possibilidades, pelo contrário, “as manifestações recentes de performance, tanto na teoria como na prática, são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível” (CARLSON, 2010, p. 12). Este mapeamento é algo que procuramos apresentar nesta primeira parte do trabalho. Tendo como base o mapeamento já feito por Carlson. Não é nossa pretensão ampliá-lo, mas nos apoiarmos nele, confrontando-o com outros autores fundamentais para o campo, na busca de aproximá-lo dos estudos do Cinema.

Quanto à ambiguidade e às contradições internas dos conceitos de performances, Carlson traz um pensamento que nos auxilia bastante a aceitar essa diversidade ao recorrer a Mary Strine Beverly Long e Mary Hopkins (1990), que tiraram do livro *Philosophy and the Historical Understanding* [Filosofia e entendimento histórico] (1964), de W.B. Gallie, a observação de que performance é “um conceito essencialmente contestado”. Esse caminho nos conduz à ideia, de especial utilidade e aplicação nos estudos das performances, de que “reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer os usos rivais desse conceito como os que ele mesmo repudia” (CARLSON, 2009. p. 11). Daí a importância de buscarmos as diversas pesquisas feitas em torno da performance, incluindo campos não apenas convergentes, mas também os divergentes em alguns casos. Isso parece assustar quem inicialmente se lança a estudar esse conceito, há que se acostumar com essa esfera de discussão. É justamente nesse ambiente de embate teórico contínuo que encontraremos os caminhos para compreender melhor o que venha a ser performance.

Strine, Long e Hopkins discutem que performance se tornou esse conceito, desenvolvido numa atmosfera de “desentendimento sofisticado”, por participantes que “não esperam derrotar ou silenciar posições opostas, mas que, em vez disso, por meio de diálogo contínuo, chegam a uma articulação mais precisa de todas as posições e, em consequência, a uma compreensão mais completa da riqueza conceitual de performance”. (CARLSON 2010, p. 12).

Mas, se não há um conceito único, como avançar no estudo das performances? Um caminho talvez seja seguir as diferentes disciplinas que se lançaram no estudo da performance. Nesse sentido, Carlson (2010) parece corroborar o pensamento de Langdon (2007, p. 165) de que a quantidade de usos do termo performance varia de acordo com a quantidade de conotações dadas pelos diversos pesquisadores e como eles o empregam em suas pesquisas. Segundo ela, no artigo *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*, Bauman e Briggs ressaltam “os significados múltiplos do conceito e criticam o uso

de performance como um termo único ou como jargão, desprovido de sua complexidade de influências crítico-teóricas” (1990 apud LANGDON, 2007, p. 165). Retomando a ideia supracitada de “conceito essencialmente questionado” nos sentiremos mais à vontade para compreender que não devemos procurar algum campo semântico que inclua de forma abrangente a gama de estudos (muitas vezes divergentes inclusive) sobre a performance e suas manifestações às vezes tão distantes, como o desempenho de um ator, de um garçom ou de um xamã.

1.5 PERFORMANCES CULTURAIS

Outra maneira de compreender o que são as performances é, antes mesmo de buscar defini-la, perseguir os diversos contextos em que ela foi utilizada epistemologicamente. Nesta seção, devemos ter a clareza de que, ao utilizar o termo performance, estamos mais próximos do que ficou conhecido como Performances Culturais, e mais distantes do que vimos até aqui em relação à Performance Art. Sem a pretensão de esgotar os diversos campos que se valeram das performances como conceito, levantamos três grandes vertentes que as utilizaram como categoria epistemológica interdisciplinar: Antropologia e Etnografia, Sociologia e Psicologia, e Linguística.

1.5.1 As performances na Antropologia e na Etnografia

O termo Performances Culturais, largamente trabalhado pela antropologia e etnografia, foi cunhado por Milton Singer em uma introdução a uma coleção de ensaios sobre a cultura da Índia que ele editou ainda em 1959. Segundo Carlson (2009, p. 25-26), Singer propôs que o estudo do funcionamento dos meios pelos quais o conteúdo cultural de uma tradição era transmitido por seus mensageiros humanos em determinadas ocasiões traria à luz uma compreensão da estrutura daquela tradição. Para Singer, teatro, danças tradicionais, concertos, saraus, festividades religiosas e assim por diante seriam performances que possuiriam certas características como: “um espaço de tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance” (1959, p. xiii apud CARLSON, 2010, p. 25). A performance, como uma ocasião “separada” no tempo e no espaço, reverberaria em diversas pesquisas subsequentes. Também vemos aqui uma possível ponte que podemos estabelecer com os dispositivos que Coutinho armava em sua encenação, já que ele também,

como veremos no segundo capítulo, primava por uma delimitação de tempo e espaço, possuía um programa de atividades a que sua equipe deveria estar atenta no momento da filmagem, tudo para preservar a ocasião da performance, que ele chamava de conversa.

A partir da segunda metade do século XX, houve uma virada metodológica que se deu no Ocidente, em que as ciências eram dominadas por fontes concretas, sejam documentos, provas, artefatos, monumentos. Com essa inflexão dada nas ciências, passou a ser necessário considerar novas fontes que pudessem fornecer outros caminhos para a apreensão de um saber que desse conta dessa nova complexidade que se apresentava. Dessa maneira, as performances culturais se constituíram como uma ferramenta interdisciplinar que agregaria psicólogos, filósofos, antropólogos e afins na busca de um saber integralizador.

As performances culturais são formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, mas atingidos plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana. O reconhecimento desta atividade dinâmica e polissêmica como um outro marco de análise e conhecimento determina assim um diferente ponto de exame para a interpretação e observação e apresenta novos paradigmas. (SINGER, M., 1959, p. 3).

Esse reconhecimento dos elementos simbólicos de uma cultura como sendo fontes de estudo de uma determinada comunidade criou um ambiente que propiciava o surgimento de pesquisas que estabelecessem o contato entre diferentes áreas do saber. No ano de 1973, foi publicado o número especial do periódico *The Drama Review*, que ficou célebre por estabelecer conexões entre a performance e as ciências sociais. Nele, o editor convidado Richard Schechner listou sete pontos em que a teoria da performance e o teatro coincidiriam:

1. Performance na vida diária, incluindo reuniões de qualquer tipo.
2. Estrutura de esportes, rituais, jogos e comportamentos políticos públicos.
3. Análise de vários modos de comunicação (diferentes da palavra escrita) semiótica.
4. Conexões entre modelos de comportamento humano e animal com ênfase no jogo e no comportamento ritualizado.
5. Aspectos da psicoterapia que enfatizam a interação de pessoa para pessoa, a encenação e a consciência do corpo.
6. Etnografia e pré-história - tanto das culturas exóticas como das familiares.
7. Constituição de teorias unificadas de performance, que são, na verdade, teorias de comportamento. (SCHECHNER, 1973, p. 5-36).

Apesar de não ser exatamente um conceito acabado, trata-se de uma lista bastante abrangente de situações e condições em que se manifesta o fenômeno da performance. Consegue abarcar desde as atividades mais simples e ordinárias do cotidiano, passando pelos esportes, jogos e rituais, até caminhos que serão melhor explorados, como veremos posteriormente, pela sociologia, psicologia e linguística.

Ainda sob as relações entre performances e Ciências Sociais, destacamos um pensamento que confrontou o conceito de performance com duas outras categorias de atividade recorrentemente confundidas com ela, quais sejam - comportamento e conduta.

A primeira se refere simplesmente a “qualquer coisa, tudo que acontece” e a segunda, ao comportamento “sob a égide de normas sociais, regras culturais, princípios compartilhados de interpretação”. Conduta é, claramente, um subgrupo de comportamento, e Hymes define performance como outro subgrupo dentro de conduta, no qual uma ou mais pessoas “assumem uma responsabilidade ante uma audiência e ante a tradição como elas a compreendem”. (HYMES, 1975, p. 13 apud CARLSON, 2010, p. 24).

Essa definição é importante, já que busca tirar as performances da indefinição do “tudo pode ser performance”, buscando deixar mais nítida a diferença que muitas vezes ficou borrada entre qualquer ação ou comportamento da vida diária, de uma atividade de performances. Ela categoriza, de forma hierárquica inclusive, o que é comportamento, conduta e performances, cada uma como um consequente desdobramento da outra, sendo estas últimas um tipo de conduta em que está em jogo uma responsabilidade ante uma audiência e um padrão tradicional legitimado por esta. Aqui, devemos ater nossa atenção à essa competência atribuída à audiência em determinar a performance, especialmente em separar a performance de outro comportamento, e à maneira como o performer “assume responsabilidade” e os problemas que isso implica. Além disso, “existe um consenso difundido entre os teóricos de performance de que toda performance é baseada em modelo, roteiro, ou padrão de ação preexistente” (CARLSON, 2010, p. 24). Isso nos remete novamente a Schechner (2011b, p. 156) e seu conceito de performance enquanto um tipo de “comportamento restaurado”.

Um outro paradigma é o deslocamento que Eugênio Barba (1991) propôs dos fundamentos das performances em sua encenação para um nível básico de organização do corpo do performer num nível “pré-expressivo”, cujas operações levam o espectador a reconhecer o comportamento como uma performance. Assim, haveria uma divisão da atividade corporal em três tipos potências, quais sejam:

- 1) técnicas diárias, que se preocupam primariamente com a comunicação de conteúdo
- 2) técnicas de virtuosismo, aquelas exibidas por acrobatas, “admiração do público e a transformação do corpo”; 3) Técnicas *extraordinárias* (incomuns no dia a dia), que procuram não transformar mas “informar” o corpo, colocando-o numa posição em que ele está “vivo e presente”, sem, contudo, representar nada. (BARBA, 1991, p. 10, apud CARLSON, 2010, p. 29).

Nesse sentido, o espectador reage à performance não por causa das operações advindas de um determinado contexto geral no qual a performance se manifesta, mas em razão de um

conjunto de reações fisiológicas que precedem a cultura. Esse nível pré-expressivo seria essencial a toda performance, e forneceria uma “fisiologia” que transcenderia os contextos culturais e independentes da tradição ao envolver assuntos como equilíbrio, oposição e energia. Essas ideias tiveram vitalidade principalmente junto ao teatro e à dança, que souberam bem desenvolver esse conceito de um corpo em nível pré-expressivo.

Retornando à convergência entre a antropologia e o teatro, Victor Turner (1974) talvez seja um dos teóricos mais influentes. Criou e estabeleceu o conceito de “drama social” como uma ferramenta que possibilitou aos antropólogos sociais trabalharem em diálogo direto com a metáfora da performance. Baseou-se fortemente no trabalho de Arnold Van Gennep, o clássico *Rites de Passage* [Ritos de passagem], (1908), que estava interessado em desenvolver um modelo para analisar a organização do ritual de ordenação da transição de indivíduos ou de sociedades inteiras de uma situação especial para outra. Van Gennep (2011) sugeriu que os “ritos de passagem”, cerimônias nas quais os indivíduos passavam de um papel social para outro, normalmente envolviam três etapas, com tipos específicos de rituais em cada um: 1) ritos de separação de um papel social ou ordem estabelecida; 2) limiar ou ritos liminares “performados” no espaço transicional entre papéis e ordens; 3) ritos de reincorporação numa ordem estabelecida. Os termos de Van Gennep são *Rites de separation, marge ou limen e agregation*, traduzidos por Turner como “separação, transição e incorporação”. Em seu livro *Dramas, Fields and Metaphors* [Dramas, campos e metáforas], Turner (2008) explicou o modo como havia combinado a estrutura de Van Gennep com um modelo metafórico derivado da forma cultural do drama teatral:

[...] primeiro, a **ruptura** de uma norma estabelecida e aceita (correspondendo à separação de Van Gennep); depois uma **crise** crescente, enquanto as facções são formadas por um processo de compensação, quando os mecanismos formais e informais de **resolução de crise** são empregados (essas duas fases correspondem à transição de Van Gennep) e finalmente uma **reintegração**, muito provavelmente envolvendo um ajuste da situação cultural original (correspondendo à reincorporação de Van Gennep), ou, alternativamente, um reconhecimento da permanência da dissidência. (CARLSON, 2010, p. 31, grifos nossos).

Schechner interessou-se pelo modelo de “drama social” de Turner ao desenvolver uma teoria e uma poética das performances durante os anos 1970. Para ele, o plano de quatro fases de Turner (ruptura, crise, resolução de crise e reintegração) era encontrado universalmente na organização social humana, e tratava-se de uma forma que se manifestava em qualquer teatro. Com isso ele procurou aproximar o arranjo cultural e performático do “drama social” da antropologia ao “drama estético” do teatro. Ele formulou, entre outras coisas, que o ator se

utilizaria das ações da vida social como matéria-prima para a produção do drama estético (representação no teatro). Em contraposição, o ativista social poderia se apropriar de técnicas advindas do teatro para dar suporte às suas atividades do drama social, que, por sua vez, retroalimentariam o teatro. Nesta estreita relação entre teatro e antropologia, performances seriam “o fazer - crer no jogo, por prazer. Ou como Turner disse, no modo subjuntivo, o famoso ‘como se’” (LIGIÉRO, 2012, p. 23). Dentre tantas tentativas de definição do conceito do que seria performance, esta nos interessa em especial, ao tentar entender o cinema enquanto performance.

Turner (1974) chamou atividades liminares de “antiestrutura”, opondo-se à “estrutura” das operações culturais estáveis, um conceito também devido a Van Gennep. Em tais situações, abre-se um espaço separado da atividade cotidiana para que membros de uma cultura pensem fora dos códigos culturais. Essa imagem da performance como uma borda, uma margem, um lugar de negociação, tornou-se extremamente importante no pensamento subsequente. No discurso de abertura da Primeira Conferência Anual de Estudos de performance, em Nova Iorque, Dwight Conquergood (1991 apud CARLSON, 2010, p. 30-31) citou o lugar das performances, nos limites e nas margens, como aquele lugar que mais se distingue das disciplinas e dos campos de estudos tradicionais, preocupados em estabelecer um centro para suas atividades.

Em sociedades industriais modernas e complexas, Turner (1982) descartou a existência da “liminaridade” e as chamou de atividades “liminoides”, experiências mais limitadas e individualistas, devotadas a jogos, esporte, lazer ou arte, todas fora da atividade cultural “regular” cotidiana. Situações liminoides, assim como as liminares, marcam lugares onde a estrutura convencional não é mais respeitada, mas, por serem mais lúdicas, são muito mais capazes de ser subversivas, introduzindo ou explorando, conscientemente ou por acaso, estruturas diferentes que podem se desenvolver em alternativas reais ao *status quo* da estrutura.

Turner e outros antropólogos também foram bastante influenciados por pesquisas anteriores em jogos *humanos*. Dois estudos fundamentais dessa área são *Homo Ludens*, do historiador cultural holandês Johan Huizinga (1950), e o estudo a ele relacionado *Man, Play, and Games* [Homem, jogo e jogos] (1961), de Roger Caillois. Carlson (2010, p. 35-36) ressalta que, enquanto Huizinga concentrou-se nas formas culturalmente construídas e articuladas de atividades lúdicas como performances, exibições, desfiles, torneios e competições, Caillois ampliou este escopo, incluindo atividades lúdicas de crianças e animais, se estendendo desde as manifestações espontâneas, como o riso de um bebê para um estímulo ou um filhote de felino brincando de caçar. A estas ele deu o nome de “paidia”. Às estruturas de jogos altamente

institucionalizadas e presas a regras, Caillois chamou de “ludus”. Ele também listou, conforme Carlson (2010, p. 35-36), as seis “qualidades” essenciais da atividade de jogo: que não é obrigatória; que é circunscrita em tempo e espaço; indeterminada; materialmente improdutiva; presa a regras e preocupada com uma realidade alternativa. São basicamente idênticas às “características” de jogo de Huizinga, para quem a primeira qualidade do jogo é ser uma atividade voluntária, livremente selecionada e capaz de ser interrompida a qualquer momento. Poderíamos estabelecer relações entre o método Coutinho, que veremos adiante, e as características do jogo elencadas acima, por Huizinga e Caillois. Levantamos aqui esta hipótese apenas para marcar o caráter de performances que há na potente obra de Coutinho, mas esta relação escapa momentaneamente ao escopo deste trabalho, assim preferimos deixar para desenvolver esta relação em trabalhos posteriores.

Huizinga e Caillois reservaram uma liberdade absoluta e necessária para o funcionamento do jogo, segundo Carlson (2010, p. 38), deixando um lugar claramente subversor, particularmente “em civilizações mais avançadas” em que os grandes períodos de jogo cultural das “sociedades selvagens” sobressaem nas “saturnálias e nos costumes de Carnaval”, caracterizados pelo comportamento “disruptivo e desordenado”.

Assim, chegamos a outro teórico amplamente associado com o conceito de carnaval e carnavalização na literatura moderna e na teoria da performance, Mikhail Bakhtin (1965), cujo trabalho guarda semelhança com a discussão de Turner quanto aos fenômenos liminares na cultura. É no carnaval que “as leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem do ordinário, do não carnaval e da vida são suspensas”, fazendo do carnaval “o lugar para descobrir, numa forma concretamente sensual, meio real e meio lúdica, *um novo modo de inter-relação entre indivíduos* contraposto às relações sócio-hierárquicas todo-poderosas da vida do não carnaval” (BAKHTIN, 1965, p. 122-131 apud CARLSON, 2010, p. 38-39). Essa ideia do carnaval como um lugar propício à experimentação de novas estruturas sociais e culturais associa-o diretamente ao que Turner classificaria como uma atividade liminar ou limonoide, conforme já abordamos anteriormente. Bakhtin lista as categorias de carnaval como: contato livre e familiar entre as pessoas, expressão livre dos aspectos latentes da natureza humana em condutas excêntricas, profanações e *mésalliances* carnavalescas, permitindo a combinação e a unificação das coisas mais disparatadas e diferentes (BAKHTIN, 1965, p. 122-131 apud CARLSON, 2010, p. 38-39). Como Turner, Bakhtin distingue entre a carnavalização disponível em culturas anteriores e suas manifestações modernas, disseminadas, truncadas e mais mediadas, mudança essa que Bakhtin data desde o início do século XVII.

Jacques Ehrmann (1968, p. 50 apud CARLSON, 2010, p. 40) destaca uma crítica

importante a Huizinga, Caillois e também ao linguista Emile Benveniste. Ele encontra nas teorias desses autores uma suposta cisão entre jogo e seriedade, com o jogo ligado a sonhos, imaginação, gratuidade e fenômenos “livres”, enquanto a seriedade estaria ligada a conceitos tais como consciência, utilidade e realidade. Essa estratégia, segundo ele, cria uma divisão suspeitamente maniqueísta que privilegia o segundo termo em detrimento do primeiro. Em vez de tentar separar ou privilegiar qualquer desses termos, o crítico ou o teórico da atividade humana deveria perseguir a explicação de “como essa natureza-cultura se manifesta em diferentes contextos históricos e culturais” (EHRMANN, 1968 apud CARLSON, 2010, p. 40). Carlson inclui nesse debate uma estratégia analítica oferecida por Marshall Sahlins (1985, p. xi-xiii apud CARLSON, 2010, p. 40), para quem os antropólogos tendem a pensar as culturas como sendo modeladas por estruturas “prescritivas”, como formas institucionais anteriores, relativamente estáveis de uma sociedade; e “performáticas”, como operações que evoluem em resposta a este contexto cultural. Retomando assim a oposição criticada por Ehrmann entre o “jogo” e a “realidade”.

Durante os anos 1980, a performance crítica e teórica passou por um deslocamento de uma preocupação quase exclusiva com o performer e o ato performático, para uma consideração mais atenta àqueles que estão na posição de observadores em uma performance cultural. Estes, portanto, produzem relatórios com implicações sociais, políticas, cognitivas relacionadas a este processo. Essa transição do modelo de pesquisador de campo como observador neutro para o de pesquisador de campo como um participante na performance, tanto no momento da experiência quanto nas retransmissões subsequentes na forma de relatório da experiência aos outros, significa mover-se para o campo complexo da performance intercultural, comenta Carlson (2010, p. 43). Nesse contexto, segundo ele, Turnbull (1990, p. 50-76 apud CARLSON, 2010, p. 42) deslocou as preocupações em torno do performer e a audiência, incluindo o pesquisador de campo não apenas como um observador-repórter, mas um elemento ativo desempenhando simultaneamente o “papel” que a sociedade espera do antropólogo e “performando” para conquistar suas conclusões. O pesquisador de campo é também o espectador numa performance cultural e, num sentido mais sutil, é frequentemente forçado a modificar seu comportamento normal para o de um performer.

Turnbull (1990, p. 50-76 apud CARLSON, 2010, p. 42) teria dado um passo além do projeto de Turner, propondo que os fenômenos liminares não podem ser estudados objetivamente, mas precisam também ser compreendidos como participação, o que os reconecta às disciplinas do teatro. Entrar na situação liminar ou performativa exigiria dentre outras coisas uma renúncia ao *eu íntimo* para se tornar *um outro*, similarmente à ideia de *não eu – não, não*

eu de Schechner, para quem “o ator que interpreta um personagem envolvido no fluxo da performance não é ele mesmo, mas, ao mesmo tempo, ele não é e nem deixa de ser ele mesmo” (2011b, p. 164). Seria o que faz Coutinho a se transformar em ouvinte participante de seu filme *Jogo de Cena*. Isso faz parte de uma maior transformação na antropologia moderna, do modelo do relato objetivo e neutro de costumes culturais para o relato de quem se coloca como nativo de uma cultura observando os nativos de outra, criando um jogo complexo de influência.

Vimos até aqui variados caminhos pelos quais a performance foi tomada como método ou objeto epistemológico pelos estudos da cultura. Ao mesmo tempo, como a diversificação e desenvolvimento desses estudos influenciaram e determinaram formas de pensar as performances numa simbiose interdisciplinar.

[...] a função da performance dentro de uma cultura, o estabelecimento e o uso de contextos performativos particularmente designados, a relação do performer com a audiência e do repórter da performance com a performance, a geração e a operação de performances que se baseiam ou são influenciadas por culturas diferentes - todas essas preocupações culturais contribuíram de modo importante para o pensamento contemporâneo sobre o que é a performance e como ela opera. (CARLSON, 2010, p. 44).

Vimos assim diversas definições, com diferentes enfoques, objetivos e conclusões variadas que muitas vezes se contrapõem. Isso confirma o caráter de “conceito essencialmente questionado” das performances, citado anteriormente.

1.5.2 As performances na Sociologia e na Psicologia

Ainda que haja uma ênfase das teorias de cultura, que enfocam a performance como um fenômeno etnográfico/antropológico, há que se considerar a perspectiva social/psicológica na construção de uma teoria da performance moderna.

Entre 1912 e 1924, Nicholas Evreinoff publicou uma série de livros e monografias, partes das quais foram reunidas na coleção *The Theatre in Life* [O teatro na vida], publicada em 1927, na qual ele rejeitou a afirmação geral de teóricos da antropologia e do teatro de que este surgiu a partir de um interesse anterior pela estética, mas que ele seria em si um instinto básico, antes de tudo, mais fundamental do que a estética ou mesmo a organização do ritual. “A arte do teatro é pré-estética e não estética, pela simples razão de que a *transformação*, que é afinal a essência de toda a arte teatral, é mais primitiva e mais facilmente alcançável do que a formação que é a das artes estéticas” (1927, p. 24 apud CARLSON, 2010, p. 46-47). Essa distinção nos remete àquela supracitada, feita por Barba, entre expressividade e pré-expressividade. Carlson

(2010, p. 47) relata que Evreinoff considerava a vida em cada contexto social como se estivesse sendo articulada pelo “diretor de palco invisível” daquela cultura, ditando os cenários, o figurino, e os personagens de situações em que estaríamos, cada um a sua maneira, interpretando papéis sociais. É como se cada época tivesse seu próprio texto, com respectivos cenários, máscaras, tipos de personagens. Exemplos disso seriam a moda, as operações diárias da vida e os “papéis” sociais representados como políticos, banqueiros, empresários, padres e cientistas. Já se encontram aí, conforme Carlson (2010, p. 47), muitas das preocupações e metáforas da teoria recente de papéis e performances na sociologia. Isso inclui a dinâmica particular do “eu social” como uma interpretação de papéis culturalmente condicionados.

Essas mesmas preocupações foram encontradas nos escritos de Kenneth Burke (1950, 1954 apud CARLSON, 2010), que tiveram profunda influência em teóricos ulteriores importantes para as performances, como Goffman, Turner e Schechner. Estes seguiram sua estratégia de abordar o “dramatismo” para analisar e discutir sobre a motivação humana e os recursos pelos quais as pessoas, consciente ou inconscientemente, tentam influenciar as opiniões ou ações umas das outras. O interesse central de Burke, expresso em suas duas mais importantes obras sobre “dramatismo”, *A Grammar of Motives* [Uma gramática de motivos] (1954) e *A Rhetoric of Motives* [Uma retórica de motivos] (1950), foi para a teoria da performance menos importante do que sua abordagem geral, pois

[...] os interessados no lado “teatral” da performance tenderam a olhar mais em direção à comunicação ou ao efeito produzido pela performance do que para a motivação do artista. Teóricos da performance *social*, por outro lado, tenderam a colocar muito mais ênfase nos limites sociais que governam uma ação do que em sua motivação específica. (CARLSON, 2010, p. 48).

Erving Goffman pertence a essa segunda categoria, que se utiliza da metáfora da performance teatral para discutir a importância e as operações do *role-playing* [interpretação de papéis/personagens] nas situações sociais. Seu ensaio de 1955, *On Facework: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction* [Sobre o trabalho da face: análise dos elementos rituais na interação social], guarda admirável semelhança com a estrutura do “comportamento interpessoal” e do “drama social” de Turner. Ambos propõem uma estrutura de evento na qual o fluxo social ou cultural ordenado é interrompido por alguma ruptura de normas, o que desencadeia uma crise e coloca em movimentação uma operação de restabelecimento, embora Goffman, como Turner, reconheça que o equilíbrio possa não significar uma reafirmação à ordem antiga (CARLSON, 2010, p. 47-48).

Em *The Presentation of Self in Everyday Life* [A apresentação do eu na vida diária] (2002), Goffman define performances como “toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes” (2002, p. 23). Com isso, podemos ver que ele não enfatiza a consciência ou virtuosismo do performer no momento da produção de um determinado comportamento, antes disso, ele pontua a duração de um período marcado pela presença do performer, mas destaca principalmente o fato de que esse comportamento tenha uma audiência afetada por um determinado efeito causado por esse comportamento. Essa definição abre a possibilidade de que um indivíduo possa engajar-se na execução de performance sem estar ciente disso.

[...] os teóricos da performance cultural tendem, e não surpreendentemente, a colocar mais ênfase sobre a audiência ou sobre a comunidade na qual a performance ocorre. Os teóricos da performance social, se são sociólogos, naturalmente caminham nessa direção, enquanto filósofos da ética e psicólogos, naturalmente também tendem a enfatizar as atividades e operações da performance. (CARLSON, 2010, p. 49).

Goffman, em geral, preocupa-se mais com a audiência - como a performance social é reconhecida e funciona na sociedade. Em *Frame Analysis* [Análise da estrutura] (1974), ele desenvolve o conceito e as implicações de “estrutura” (ou enquadramento), de fundamental importância para a teoria da performance. “Estrutura” vem de um ensaio de Gregory Bateson (1954), *A Theory of Play and Fantasy* [Uma teoria de jogos e fantasia], e trata-se de uma noção psicológica que permite ao mundo fictício do jogo operar de maneira que, dentro da “estrutura do jogo”, as mensagens e sinais sejam reconhecidos como “não verdadeiros”, enquanto “aquele que é denotado por esses sinais é não existente” (BATESON, 1954, p. 183 apud CARLSON, 2010, p. 49-50).

Há ainda teóricos fenomenológicos que, segundo Carlson (2010, p. 52), investigaram, com interesse particular no teatro e na performance, os diferentes modos pelos quais o fenômeno físico, seja ele um objeto ou uma ação, é percebido. Bert States (1985), lidando com a relação especial do teatro com o mundo dos objetos físicos, discute a mudança perceptual que ocorre quando um ser vivo ou um objeto inanimado é colocado num “espaço intencional” como o palco. O objeto é assim “traído à tona”, fazendo com que a consciência deslize para outro mecanismo, permitindo ao leitor considerar o objeto exibido como uma “imagem significativa ilustrativa” (STATES, 1985, p. 35-36 apud CARLSON, 2010, p. 52). Podemos estabelecer uma ligação com o conceito de *Read Made* do supracitado Duchamp.

A discussão estabelecida por Goffman acerca das atividades e as escolhas envolvidas na comunicação bem-sucedida, desviando a atenção da função da “audiência” para a atividade

de fazer o papel social com maior ou menor grau de sucesso e consciência, influenciou diretamente a definição de performance do sociolinguista Dell Hymes: “comportamento cultural no qual uma pessoa assume responsabilidade para com uma audiência” (1975, p. 18 apud CARLSON, 2010, p. 53). Essa definição reafirma o objetivo social da performance - para uma audiência - mas prioriza a responsabilidade da performance como um agenciamento do performer, retoma sua responsabilidade.

No bojo dessa ampla discussão acerca da performance social e os diversos conceitos que a focalizam como uma espécie de pêndulo, ora movendo-se mais para a atividade do performer, ora para a audiência, a questão do que significa “assumir responsabilidade” tem sido o problema teórico central. Conforme Carlson (2010, p. 54), há três posições gerais distinguíveis, e permeáveis entre si, acerca das implicações da performance e de seu papel na construção do eu social diretamente envolvidas com a relação entre o *self* que está sendo representado e a autoperformance. Ao priorizar a “responsabilidade” do performer e tornar fácil e clara sua comunicação em detrimento da questão do “eu” representado, Goffman pode ser tomado, segundo Carlson (2010, p. 54), como representante de uma posição de neutralidade. Os argumentos negativos relacionam-se, em geral, à antiga suspeita de Platão quanto à mimese, julgando que o jogo de papéis sociais tende a negar ou subverter as atividades de um “eu” verdadeiro. Já alguns filósofos contemporâneos, preocupados com o *role-playing* e a performance social, focalizaram-se mais na tomada de responsabilidade, especialmente no senso ético. Carlson exemplifica tal posicionamento com Sartre (1943), que

[...] vê essa característica de performance produzida para uma audiência como um grande perigo para o psiquismo. Quando nos comprometemos a nos tornar uma “representação” para os outros ou para nós mesmos, “só existimos em representação”, uma condição que Sartre chama de “nothingness” ou “má-fé”. A posição social substitui o *ser* por atitudes e ações e substitui a complexa consciência que preenche as necessidades do *self* pelo papel simples e previsível desejado pela sociedade. (CARLSON, 2010, p. 55).

Outro que também se posiciona de forma negativa é o fenomenologista Bruce Wilshire, que, conforme Carlson (2010, p. 56), atacou não a performance do papel social, mas o próprio pensar no papel social por essa metáfora teatralizada, que ele caracteriza como falsa, alienante e desmoralizada. Ele argumenta que o uso dessa metáfora por teóricos como Goffman dificulta a distinção entre atividade “no palco” e “fora do palco”, com consequente prejuízo da responsabilidade ética. Wilshire, segundo Carlson (2010, p. 56), defende os limites entre o comportamento “no palco” e “fora do palco”, ressaltando que, mesmo quando as atividades são “performance, o eu como pessoa, não pode ser reduzido a eles”. Dessa maneira, ele sustenta

que a performance permaneça ao lado da estética, para que assim se preserve uma realidade ética e existencial.

Outros teóricos se posicionam de forma positiva sugerindo que, longe de estar no interior do desenvolvimento do *self*, a performance fornece os meios pelos quais, no todo ou em grande parte, o *self* é realmente constituído. Park (1950, p. 128 apud CARLSON, 2010, p. 57) insistia na performance social como a verdadeira definidora tanto da raça quanto dos indivíduos. James (1925), por sua vez, aproximou-se de Goffman especialmente em sua ênfase quanto à audiência; uma pessoa “tem tantos eus sociais, quanto indivíduos que a reconhecem e trazem sua imagem na mente” (JAMES, 1925, p. 128-152 apud CARLSON, 2010, p. 57). James postula que um “eu de todos os outros eus” que seleciona, ajusta e isola o resto pode acabar procurando sua mais alta expressão e realização num “eu social ideal”, reconhecido pelo “companheiro de julgamento mais alto possível, se é que tal companheiro existe. Esse eu é o verdadeiro, o último, o permanente Eu que eu procuro” (JAMES, 1925, p. 128-152 apud CARLSON, 2010, p. 57).

Outros teóricos ativeram-se aos efeitos potenciais positivos da performance na construção e na adaptação dos papéis sociais. É o caso de alguns psicoterapeutas que fizeram uso extenso de modelos e técnicas especificamente teatrais em sua obra, como Moreno (1916), que apresentou o conceito de *psicodrama* num livro homônimo, no qual ele aplica o modelo dramático às ações e motivações humanas como método de análise e terapia. Sua ênfase não está na imitação, mas “na oportunidade de recapitulação de problemas não resolvidos dentro de um cenário mais livre, mais amplo e mais flexível” (MORENO, 1916, p. 13-15 apud CARLSON, 2010, p. 57-58). Para ele, os papéis não emergiriam do *self*, mas o *self* é que emergiria dos papéis. Essa recapitulação de problemas não resolvidos dentro de um ambiente “mais livre, mais flexível” aproxima-se do modelo de Turner supracitado de atividade liminar ou *liminoide*. A ênfase na replicação da atividade social também se aproxima do conceito de performance de Schechner como “comportamento restaurado”, conforme Carlson (2010, p. 58-59).

A partir do estudo de P. L. Herger e T. Luckman, *The Social Construction of Reality* [A construção social da realidade] (1967), surgiu um estudo da ação humana chamado de “construcionismo social”. Mas suas origens remontam a Karl Mannheim (1936) e Alfred Schutz (1964). Este “construcionismo social”, afirma Carlson (2010, p. 61), apresenta a hipótese de que os modelos de performance social não são “disponibilizados” ou “pré-escritos” pela cultura, mas são constantemente construídos e organizados a partir de combinações de um certo “conhecimento de receita”, uma espécie de reunião de rascunhos preexistentes de material

social, aos quais todos temos acesso.

Entre tantos teóricos relacionados ao “construcionismo social”, Goffman exerceu influência mais duradoura, em parte, por sua maior visibilidade fora do campo da sociologia e, em parte, por causa das metáforas performativas que ele empregou. É o caso do isolamento de sequências ou acontecimentos do comportamento humano, aos quais ele chamou de “faixas de experiência”. A qualquer hora, explica Carlson (2010, p. 63), tal sequência de atividade se torna coerente por meio de alguma estrutura cultural, ela estará sujeita a utilização no mundo social por meio de dois processos básicos: “fabricação” e “chaveamento”. No caso da “fabricação”, um ou mais indivíduos conseguem uma “faixa de experiência” de forma que outros tenham uma ideia falsa do que está acontecendo. O “chaveamento” está mais ligado com o que se entende por performance e compõe uma faixa de atividade que é transformada pela recontextualização em algo com um sentido diferente. Entre as “chaves” básicas da sociedade, Goffman exemplifica com os “faz de conta” ou as competições, os refazeres cerimoniais e os refazeres técnicos (como os ensaios de teatro).

O conceito de “faixa de experiência” de Goffman foi estreitamente relacionado ao de “faixa de comportamento” de Schechner, conceito central em seu *Between Theatre and Anthropology* [Entre teatro e antropologia] (1985). Enquanto Goffman enfatizou a função da “faixa” no processo de análise social, Schechner preocupou-se com a “faixa” como um mecanismo de performance. O processo de transformação da faixa que interessa a Schechner é intimamente relacionado com o que Goffman chama de “chaveamento”, mas Schechner cria seu próprio termo para esse fenômeno, o já citado anteriormente “comportamento restaurado”, expressão consolidada entre os teóricos de performance.

Schechner compara o uso da cultura do “comportamento restaurado” à utilização que um diretor de cinema faz de uma faixa do filme. A fonte dessa faixa pode ser aparentemente respeitada mas, na prática, a faixa, distante de sua condição original, agora se torna matéria-prima disponível para fazer “um novo processo, uma performance”. As culturas humanas oferecem uma rica variedade de comportamentos restaurados - sequências organizadas de eventos que existem separadamente dos performers que “executam esses eventos”, criando assim uma realidade que existe num plano diferente da existência do cotidiano. Schechner lista xamanismo, exorcismo, transe, rituais, dança e teatro estéticos, ritos de iniciação, dramas sociais, psicanálise, psicodrama e análise transacional entre as performances que utilizam o “comportamento restaurado”. (CARLSON, 2010, p. 64).

A esse respeito, Pavis (2001, p. 57) também define o trabalho do ator como um montador de comportamentos já existentes. Sua função seria realizar montagens (no sentido fílmico do termo), compondo seus personagens a partir de fragmentos – no intuito de atingir uma atuação naturalista que produziria uma ilusão da totalidade, “momentos singulares de uma

improvisação ou de uma sequência gestual incessantemente reelaborados, laminados, cortados e colados para uma montagem de ações físicas”. Nesse sentido, Pavis alinha-se com Schechner ao comparar a atividade do ator com a do performer.

Além desse importante conceito de “comportamento restaurado”, Carlson (2010, p. 67) ressaltava uma outra definição de Schechner para performance, que de certa forma abrange o debate que viemos acompanhando até aqui. Para este, “um ‘real’ acontece aqui e agora, faz referência ao presente de eventos passados, envolve atos consequentes e irrevogáveis num espaço concreto e resulta em participantes experimentando alguma mudança no *status* e assim reconhecendo que há algo interessante no evento” (SCHECHNER, 1977, p. 18 apud CARLSON, 2010, p. 67). Esta definição aparenta ser um tanto vaga, pelo uso de alguns pronomes indefinidos como “um real, num espaço, alguma mudança, algo interessante”, mas isso reflete a posição de Schechner em não querer fechar as possibilidades para que “real” ou “espaço” possam ser esses, não querendo julgar que tipo de “mudança” e até que ponto esta possa ser encarada como “algo interessante”. O importante para Schechner aqui é estabelecer o que acontece em um evento tido como performance. Assim, mesmo que de forma um tanto indefinida, ele reafirma elementos essenciais como: um acontecimento num tempo e espaço determinados, diretamente ligados a uma tradição sociocultural, a experiência de algo que possibilite algum tipo de transformação em quem participa deste evento, e a audiência, que tem a tarefa de reconhecer algo interessante no evento.

Vimos até aqui diversos teóricos, seja no campo da sociologia, seja no da psicanálise, que fizeram com que surgissem e se consolidassem diferentes caminhos que se utilizaram da performance como método, objeto ou metáfora para seus estudos. Consequentemente, abriram novas possibilidades e ampliaram ainda mais o âmbito em que o termo performance pode ser utilizado, retroalimentando assim o conceito de performance a cada nova aplicação.

1.5.3 As performances na Linguística

No que tange ao aparecimento da performance como categoria investigada pela teoria da linguística, Carlson (2010, p. 69) considera que tenha tido seu início nos escritos de Noam Chomsky, que em seu *Aspects of Theory of Syntax* [Aspectos da teoria da sintaxe] (1965) distinguiu entre “competência”, que estaria ligada a um conhecimento gramatical geral e ideal da linguagem que todo falante tem, e performance, que seria a aplicação específica desse conhecimento numa situação específica de fala. Essa distinção relaciona-se diretamente, segundo ele, com a divisão no início do estudo moderno da Linguística feita por Ferdinand de

Saussure entre *la langue*, que seriam os princípios básicos de organização de uma língua, e *la parole*, que seriam os atos de fala específicos.

Hymes (1974, p. 79, apud CARLSON, 2010, p. 70) buscou uma linguística mais “funcional” para suplementar a linguística “estrutural” tradicional, considerando que a primeira poderia basear-se na análise e nos métodos sociológicos e antropológicos para priorizar a observação da performance dos eventos da fala em vez das regras gramaticais ou linguísticas. Dessa maneira, ele deslocou a preocupação da estrutura de *la langue* para o evento no qual a fala especificamente acontece.

Por outra via, Carlson (2010, p. 71) também considera que Bakhtin, já citado anteriormente, contribuiu com a teoria linguística da performance por meio de seu conceito de “elocução”, central em sua obra. Para ele, de acordo com Bakhtin, a “elocução é uma faixa de linguagem”, isto é, “sempre de natureza individual e contextual”, nunca reaparecendo igualmente num mesmo contexto, mesmo quando ocorre um modelo específico de palavra que se repete.

Bakhtin propõe que todas as palavras existem sob três aspectos: “como palavra neutra de uma linguagem pertencente a ninguém; como palavra *do outro*, que pertence a outra pessoa e é cheia de ecos da ‘elocução’ do outro e, finalmente; como minha palavra, pois desde que estou lidando com ela, numa situação particular, com um plano de fala particular, ela já está imbuída da minha expressão” (CARLSON, 2010, p. 71).

Para Bakhtin (apud CARLSON, 2010, p. 71-72), portanto, a fala envolveria uma sobreposição complexa de usos anteriores em contextos correntes, o que resultaria numa pluralidade de “vozes”. Poderíamos relacionar essa orientação dupla de fala, com a reprodução, mas também com o seu fluxo, ao conceito de “comportamento restaurado” visto anteriormente. Um fluxo entre repetição e inovação, que está profundamente relacionado à performance linguística e não linguística. Bakhtin usa o termo “monologismo” para se referir a estruturas ou textos que enfatizam uma única mensagem, não afetada pelo contexto, e “dialogismo”, para se referir a textos mais abertos.

Julia Kristeva (1967, p. 438-456 apud CARLSON, 2010, p. 72) foi muito importante ao chamar a atenção dos teóricos de performances subsequentes para a obra de Bakhtin. Ela associou seus conceitos de “carnaval” e “dialogismo” às operações de performance e de ação dramática, e discutiu o carnaval como “uma *mise en scène*, na qual o discurso atinge uma ‘infinidade potencial’, em que as proibições (representação, ‘monologismo’) e sua transgressão (sonho, corpo, ‘dialogismo’) coexistem” (KRISTEVA, 1980, p. 79 apud CARLSON, 2010, p.

72).

Outra vertente da teoria linguística moderna associada às performances trata-se do conceito de “Ato de fala”, desenvolvido primeiramente por John Austin (1975) e John R. Searle (1969, 1977, 1983). Carlson (2010, p. 73) afirma que a importância desses teóricos é que, assim como Turner forneceu uma metodologia para considerar a cultura enquanto performances, ou Goffman, para considerar o comportamento social enquanto performances, eles forneceram uma metodologia para considerar a linguagem enquanto performances. Em sua publicação *How to Do things with Words* [Como realizar coisas com as palavras] (1975), Austin categorizou um tipo especial de fala, a qual denominou de “performativa”. Ao emití-las, simplesmente não se faz uma afirmação, mas performa-se uma ação como, por exemplo, quando alguém batiza um navio ou realiza um casamento (AUSTIN, 1975 p. 5-6 apud CARLSON, 2010, p. 73). Dessa maneira, o propósito do ato performativo seria fazer alguma coisa, em vez de simplesmente declarar alguma coisa. Assim, o sucesso deveria ser julgado não com base na verdade ou fantasia de uma sentença, mas verificando-se se o ato de intenção foi de fato bem-sucedido ou não, se desencadeou um resultado. A essas alternativas Austin deu o nome de “oportuno” ou “inoportuno”.

Avançando um pouco mais, Carlson (2010, p. 74) explica que o termo geral que Austin começou a aplicar a essas preocupações foi “ilocução” e, na tentativa de separar os vários modos pelos quais “dizer algo era fazer algo”, ele distinguiu três tipos de “ações verbais”, são eles: “locucionários”, “illocucionários” e “perlocucionários”. Atos locucionários seriam uma afirmação com certo sentido e referência, equivalente ao “sentido” em termos tradicionais. Atos ilocucionários seriam afirmações com certa “força” convencional (em oposição a “sentido”); eles reúnem ordem e promessa, mas também informam, afirmam, reafirmam etc. Nos atos perlocucionários, a análise focaria não o que a fala está fazendo, mas o que ela procura causar no ouvinte: convencer, persuadir, dissuadir, mesmo surpreender e confundir (AUSTIN, 1975, p. 109 apud CARLSON, 2010, p. 74). O efeito desse tipo de análise, explica Carlson, é reconhecer a natureza performativa da linguagem em geral, e mudar o foco das preocupações linguísticas tradicionais com a estrutura e os elementos formais da linguagem para as preocupações com as intenções do falante, seus efeitos na audiência e a análise do contexto social específico de cada fala.

Outra via bastante influente pela qual a performance seguiu sendo estudada pela linguística foi exercida por Richard Bauman em seu estudo sobre a narrativa oral, em que ele buscou definir a “essência” das performances começando com “a admissão de responsabilidade de uma audiência pela exibição de habilidade comunicativa acima e além *do seu conteúdo*”

referencial” (1986, p. 3, grifos do autor apud CARLSON, 2010, p. 27). Num estudo anterior sobre performance verbal, Bauman sugeriu que a performance era “definida como sujeita à avaliação pelo modo como ela é feita, pela relativa habilidade e pela eficiência da exibição do performer” e também “marcada como disponível para o realce da experiência, por meio do prazer presente nas qualidades intrínsecas do ato de expressão em si” (1977, p.11 apud CARLSON, 2010, p. 25). Carlson (2010, p. 25) problematizou essa definição ao questionar em que medida ela resulta de algo que o performer faz, e em que medida resulta de um contexto particular no qual é recebida pelo observador. Prestemos atenção à passagem em que Bauman aborda a performance como sendo “marcada” para ser interpretada de determinada maneira, pressupondo que é este marcar que permite à audiência de uma cultura determinar o que é e não é uma performance.

Bateson (1954, p. 179 apud CARLSON, 2010, p. 28) preocupou-se com as operações desse “marcar” e em como os organismos vivos distinguem entre “seriedade” e “brincadeira”. Para ele, os participantes da brincadeira precisam ser capazes de comunicar entre si, que suas interações mútuas não sejam tomadas seriamente. Carlson (2010, p. 28-29) comenta que a distinção feita por Hymes e Bauman entre o prazer do conteúdo da performance verbal e o prazer da “relativa habilidade e efetividade do ato de expressão”, e suas próprias “qualidades intrínsecas” como um ato, trata-se de uma reafirmação no campo da performance, da divisão artística tradicional entre forma e conteúdo. Ele cita também o semioticista Jean Alter (1990 apud CARLSON, 2010, p. 38), que propôs um raciocínio semelhante em que a performance teria duas “funções”, que ele chama de *referencial* (conteúdo) e performance (a exibição do virtuose). Essa distinção desloca novamente a ênfase da performance para a expressividade, a técnica, o desempenho de performer. O ato da performance estaria muito mais na maneira como o performer articula e exhibe sua apresentação do que propriamente no conteúdo. Bem próximo à terceira abordagem de Carlson (2010, p. 15) das performances, que, como vimos anteriormente, prioriza o desempenho, o sucesso, o reconhecimento por parte da audiência, quando uma determinada apresentação obtém êxito conforme os padrões sociais e culturais. Ao expormos o dispositivo que Coutinho montou em *Jogo de cena*, veremos que o diretor está interessado em descobrir até onde vai essa capacidade de performar, mais que isso, investiga se isso está ou não relacionado ao fato das atrizes estarem falando de si, ou representando um texto de uma personagem anterior a elas.

Não pretendemos, obviamente, dar conta da amplitude de vertentes e teóricos que definiram ou aproximaram-se de algum conceito de performance dentro dos estudos linguísticos. Apresentamos aqui os que consideramos essencialmente influentes para os estudos

subsequentes da performance a partir da relação que pretendemos estabelecer com o cinema. Ainda que muitos não tenham fornecido um conceito definitivo, conhecer as possibilidades que abriram e os problemas que enfrentaram nos ajuda a entender um pouco mais esse conceito por meio de suas diversas aplicações teóricas.

1.6 AS PERFORMANCES NO CINEMA

Vimos até aqui uma retomada das origens etimológicas e conceituais do termo performance. Abordamos a complexidade de um termo tão amplo, as dificuldades de tentar definir o que se pretende indeterminável, bem como os problemas da tradução literal para o idioma português, ou das tentativas de usar outros termos em seu lugar. Percebemos que esta tradução literal, sem o devido cuidado para situar o termo, acaba por induzir a erros como o de não explicitar e, portanto, não permitir perceber a existência de dois grandes troncos de estudo e trabalho que são: as Performances Culturais e a Performance Art, sendo que esta última faz parte da primeira, sem que sejam idênticas. Discutimos sobre essa indiferenciação, que muitas vezes confunde e restringe as reflexões sobre o campo, na medida em que se aplica a objetos que deveriam ser melhor estudados pelas Performances Culturais - valores, princípios e características que seriam mais apropriados à Performance Art. É o caso deste trabalho, que se debruça sobre as articulações entre as performances e o cinema. Este último, ao contrário do teatro e outras manifestações artísticas frequentemente relacionadas com as performances, apresenta algumas peculiaridades que nos forçam a esgarçar o conceito de performances no intuito de tornar possível seu estudo.

Essa separação entre Performance Art e Performances Culturais nos foi útil para clarear e introduzir o assunto, mas não será tão restrita a partir daqui ao adentrarmos na análise de nosso objeto. Isso porque, ao lidar com ele, sentimos a necessidade de extrapolar alguns limites que a performance art nos impunha e precisamos buscar definições de performances mais amplas, recorrendo sempre que possível às performances culturais. Buscamos entender como as performances influenciaram movimentos artísticos, estilos de representação, como abalaram certezas, esfumaram limites e potencializaram novos caminhos na arte, em nosso caso, o cinema.

MacAloon define a performance *cultural* como “ocasião na qual, como cultura ou sociedade, nós refletimos sobre nós mesmos e nos definimos, dramatizamos nossos mitos coletivos e a história, apresentamo-nos alternativas, e finalmente mudamos em alguns pontos

enquanto permanecemos os mesmos em outros” (MACALOON, 1984, p. 1 apud CARLSON, 2010, p. 35). Este conceito é bastante abrangente e nos avaliza a associá-lo ao cinema como uma forma de espetáculo em que possam existir performances. Ainda assim, pede que relacionemos um tipo de cinema em que haja um certo grau de reflexividade sobre sua atividade enquanto objeto de linguagem artística, e enquanto instituição na qual possamos pensar sobre nós e, de alguma forma, sobre a sociedade. Notemos que, por essa via, ressaltamos uma ocasião, evento, momento de interrupção em nossas vidas que nos permita dramatizar nossos mitos e, refletindo sobre eles, escolher a mudança ou não, sem julgamentos.

As performances na antropologia podem ser consideradas como um evento de tipo especial e marcadas, tal como rituais, festivais, feiras, espetáculos e outros, conhecidos, com as devidas variações e especificidades, como “Performances Culturais” (SINGER, M., 1972), “encenações” ou “eventos de display” (ABRAHAMMS, 1977, 1981 apud CARLSON, 2010). A concepção central nesta abordagem é que as performances culturais são “ocasiões nas quais os significados e valores mais profundos de uma sociedade recebem forma simbólica, são corporificados, performados e exibidos perante uma audiência para contemplação, manipulação, intensificação ou experimentação (BAUMAN, 2009, p. 3-4). Aqui vemos novamente a performance como uma ocasião especial com grande carga simbólica e reflexiva. Mas há dois novos componentes: a exibição de uma performance e a audiência para a qual ela é exibida. Estudar o cinema como ocasião reflexiva e simbólica nos permite muitos caminhos, mas não nos salva da indeterminação da performance e como aplicá-la como categoria metodológica ao cinema.

Além da perspectiva metodológica e da ocasião, como vimos, Carlson (2009, p. 15) nos apresenta uma outra via pela qual considerar as performances, ressaltando ainda mais o aspecto da exibição de habilidade. Ele afunila um pouco mais o conceito e diz que podemos tomar as performances por três linhas gerais: 1 – Exibição de habilidades; 2 – Exibição de modelos de comportamentos reconhecidos e codificados culturalmente; 3 – Sucesso na realização de uma atividade. Desta terceira, desdobram-se dois elementos: um padrão e uma audiência. O padrão serve como referencial pelo qual a audiência pode julgar acerca do sucesso que o performer obteve ao exibir sua habilidade e/ou comportamento. Mesmo que não abordemos estudos de recepção, este trabalho, por si, pode ser considerado um tipo de audiência para o filme que iremos analisar. Não a audiência prioritária, que são os espectadores de cinema, mas parte de uma audiência crítica, neste caso acadêmica, que se debruça com interesse científico sobre a obra fílmica.

Desdobrando-se a segunda categoria apontada por Carlson, temos as performances ligadas à exibição de comportamentos. Mas atentemo-nos que não se trata de qualquer ação ou comportamento, mas especificamente aqueles “reconhecidos e codificados culturalmente”. Essa ressalva contribui para que o conceito não caia no indeterminado de que tudo é performance.

Nesse caminho, vimos anteriormente como Hymes (1975, p. 13 apud CARLSON, 2010, p. 24) confrontou o conceito de performance com duas outras categorias: comportamento e conduta. Sendo a primeira mais abrangente, um guarda-chuva que abarcasse todas as nossas ações possíveis, e a segunda a delimitação disso, aqueles comportamentos específicos regidos pelas normas sociais e culturais. Conduta seria assim um subgrupo de comportamentos, que, por sua vez, teria as performances “como outro subgrupo dentro de conduta, no qual uma ou mais pessoas ‘assumem uma responsabilidade ante uma audiência e ante a tradição como elas a compreendem’” (CARLSON, 2010, p. 24). Dessa maneira, performances seriam aquelas ações de comportamentos que, dentro de um conjunto de ações aceitas socialmente (conduta), escolhemos para executar ante uma audiência que compreende porque partilha das mesmas regras socioculturais.

Essa relação das performances como uma seleção de comportamentos para exibição também foi abordada no campo das artes cênicas por Schechner, com seu conceito de performances como “comportamento restaurado”, pelo qual poderíamos considerar que

[...] algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico (2006, p. 39).

Por esta via, qualquer ação pode ser vista “enquanto” performance, desde que o contexto histórico e sociocultural assim o permita, transferindo novamente para a audiência o crivo de julgar que uma determinada atividade venha a ser uma performance.

2 A ENCENAÇÃO EM JOGO

Diante disso, a questão que se coloca premente é como relacionar performances com o cinema. Onde procurá-la no cinema? Nossa proposta, aqui assumida, foi observar a performance na *mise en scène*, que também chamaremos encenação, já que a noção histórica e teórica desta “parece mais do que nunca indispensável para o estudo das práticas cênicas atuais” (PAVIS, 2013, p. 319).

Esta hipótese metodológica assenta-se na argumentação do próprio Pavis (2013, p. 32), para quem a encenação tornou-se a ferramenta mais proficiente para analisar e avaliar esteticamente o espetáculo. Semelhantemente às performances, o conceito de encenação, contudo, também é fragmentado, escorregadio, disforme, difícil de apreender e por isso mesmo está longe de ser um consenso. Isso faz com que ele adquira sentidos diversos em cada contexto cultural. Por isso mesmo, tentaremos fazer uma retomada breve do conceito, mas que seja suficiente para situar de onde partimos e em que tipo de encenação pretendemos nos debruçar.

Essa apropriação da encenação como locus primordial onde encontrar a apresentação de performances também é apontada por Antônio Araújo (2008, p. 253), que constatou que a “encenação contemporânea vem estabelecendo uma forte relação com a performance, sendo contaminada e reconfigurada por ela. Relação de desconfiança, muitas vezes, até mesmo antípoda, em alguns casos, mas também legítima e complementar”.

Para relacionarmos performance e encenação, analisaremos o filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, importante diretor do cinema brasileiro, reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho no chamado cinema documentário, e que nesse filme problematizou questões acerca da representação/depoimento, entrevista/conversa, ficção/realidade, personagem/atriz e com isso refletiu sobre a encenação. Mas o que é encenação e onde a encontramos nos filmes?

2.1 ORIGENS DO TERMO

Mise en scène é um termo francês que, no cinema, popularizou-se a partir dos anos 1950 com os jovens cineastas e críticos pertencentes ao cinema moderno, que forjaram esse conceito para estruturar sua *política dos autores* nas publicações da célebre revista *Carriers du Cinéma*. Como veremos adiante, eles retomaram esse termo, que originalmente está diretamente ligado ao teatro, e o reformularam conforme seus interesses estéticos e críticos daquele momento. Em português, podemos traduzir *mise en scène* como *encenação*, o que não só nos permite uma aproximação maior com o termo, como nos ajuda a entendê-lo como uma ação (enquanto verbo) de composição da cena. A *mise en scène* pode ser primeiramente entendida como “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la. Eis uma definição possível – pragmática, por um lado, mas insuficiente e imprecisa, por outro” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 25). Essa atividade de encenar como um processo artístico de reconstruir um recorte da vida é um antigo anseio do homem e nos remete às origens antropológicas do teatro e formas primitivas de representação.

Conforme Aumont, em sua obra intitulada *O cinema e a Encenação*, a cena constitui-se como atividade primordial da representação, e seria para o teatro aquilo que o quadro foi para a pintura: “o artefato que permite criar, isolar, designar um espaço específico, que escapa às leis do espaço cotidiano, para pôr em seu lugar outras leis, talvez artísticas, mas seguramente artificiais e convencionais” (2006, p. 12). Assim como o quadro é o lugar onde o artista materializa suas abstrações poéticas, deposita sua técnica, aplica sua linguagem e realiza sua arte, a cena é o espaço onde o artista do teatro transforma em falas e ações visuais o que antes era especificamente literatura – o texto.

Conforme Oliveira Júnior, em seu livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (2013), para entender a encenação precisamos voltar ao teatro barroco, a partir do qual instituiu-se a configuração do palco italiano, por volta de 1530, o que convencionou um arranjo no qual separou-se a plateia de um lado e as ações teatrais de outro, estabelecendo, a partir de então, uma nítida fronteira estanque entre essas duas instâncias: palco e plateia. A partir daí, convencionou-se o palco como uma caixa cênica onde tudo aconteceria.

Em oposição à tragédia clássica francesa, que priorizava o texto e sua dicção em detrimento de uma elaboração maior da realização cênica, Diderot propôs no século XVIII, conforme Xavier (2003, p. 59-84), os princípios do drama sério burguês que preconizava a ação, atrelada a princípios renascentistas da ilusão realista, carregando um forte conteúdo emocional. Diderot propunha assim “a elaboração de um jogo cênico que enfatize a ação física da representação (o gesto, a fisionomia), e não mais a palavra e o texto” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 19).

Desde os séculos XV e XVI, aponta Oliveira Júnior (2013, p. 20), algumas características – como unidade visual cenográfica, efeito-janela inspirado na representação do espaço pós-pintura renascentista que possibilita o ilusionismo realista, convergência entre gênero e forma cênica, e a edificação dos primeiros prédios especificamente projetados para o teatro – já vinham convergindo junto com a ascensão do romantismo e outros gêneros populares para um reconhecimento dos aspectos visuais e representativos na segunda metade do século XIX. Essa complexificação da cena, que passou a uma elaboração muito maior do que apenas a preocupação com o texto, exigiu uma acuidade cada vez maior com a elaboração do espetáculo. Nesse momento, surgiu um profissional para cumprir essa função – o *metteur en scène* ou encenador.

2.2 QUEM PRÁTICA A ENCENAÇÃO

Enquanto na tragédia clássica francesa, segundo Aumont (2006, p. 129), a peça era levada à cena obedecendo a um certo padrão convencionalmente reconhecido por todos, no teatro romântico ou burguês, cada peça poderia ser montada de maneiras diferentes. Essa liberdade criativa demandava um intermediário, um intérprete que assumisse essa responsabilidade de transpor o texto para a cena de diversas maneiras conforme fosse conveniente. A partir do momento em que a cena se complexificou exigindo novas abordagens para cada peça, novos recursos cênicos e efeitos cenográficos, uma elaboração visual cada vez maior, surgiu na França, no começo do século XIX, a locução *metteur en scène*, que designava aquele encarregado especificamente de “*pôr em cena*”. Como as convenções do teatro clássico que “automatizam” a encenação foram entrando em desuso, estimulou-se o desenvolvimento de técnicas mais avançadas em iluminação, maquinaria, cenário, figurino e montagem cênica, atribuindo ao encenador novas funções, como montar a ação e dirigir a interpretação dos atores. Com um destaque cada vez maior, esse profissional passou a elaborar e coordenar a visualidade e as ações que aconteceriam no palco durante a representação, tomando sempre o cuidado em manter uma certa unidade.

Com a emergência do teatro comercial dos grandes espetáculos em Londres, Nova Iorque e Paris, esses *metteur en scène* passariam a atuar também como empreendedores e produtores, atuando artística e financeiramente, como observa Oliveira Júnior (2013, p. 20), na medida em que se responsabilizavam também pelo planejamento dos recursos disponíveis. Segundo ele, todo esse apelo à gestualidade, à unidade e elaboração visual e à acuidade de

efeitos especiais que foi desenvolvido no teatro seria fermentado e continuado no cinema, como o novo espetáculo popular do século XX.

Ainda que essa função do encenador fosse desde cedo desempenhada no cinema, que em grande parte absorveu profissionais de teatro, em seu início o cinema não dispunha de uma designação específica para esse profissional responsável pela coordenação que garantisse uma unidade de caráter visual nos filmes. Somente com a profissionalização crescente e a industrialização dos processos de feitura dos filmes, o que presumia uma especialização das tarefas, o vocabulário foi sendo enriquecido com opções de palavras para designar este ofício: realizador, encenador, cineasta, autor. O nome pelo qual chamar esse profissional nos ajuda a entender qual sua função e importância, mas trata-se de um assunto difícil de se chegar a um consenso, já que também está relacionado a diversas poéticas de cinema.

Diante disso, “como designar este indivíduo de pretensões artísticas, cuja obra, porém, não resulta do trabalho solitário normal, mas é uma colaboração?”, questiona Bordwell (2008, p. 20). Em seu livro *Figuras traçadas na Luz* (2008), em que recapitula o conceito de *mise en scène* para analisar o estilo de alguns cineastas que a elegeram como principal recurso poético, ele lembra que os ingleses têm o termo *filmmaker* para designar esse profissional responsável pela cena no cinema. Ele mesmo problematiza esse termo, por ser abrangente a ponto de também poder nomear qualquer outro profissional que trabalhe em diferentes funções na feitura de um filme. Outra palavra elencada por ele é *realizador*, que, apesar de ainda ser bastante ampla, semelhantemente ao termo anterior, remete àquele que realiza algo, ou seja, “faz passar um argumento para a realidade sensível. O realizador é um homem do concreto, do visível e do audível, aquele que sabe traduzir uma narrativa escrita em ações e gestos” (BORDWELL, 2008, p. 27). Esta última definição nos ajuda a compreender o papel desse profissional como aquele responsável por transformar o texto, que até o momento do roteiro ainda é literatura, em uma encenação para uma câmera. É ele o responsável por definir a ação, o movimento e tonalidade de interpretação dos atores, e a relação deles com a posição, ângulo e quadro escolhidos para a câmera.

Nesse sentido, ele atualiza a função que o encenador tinha no teatro de construir a cena para que tudo ocorresse na caixa cênica, enquanto, no cinema, o realizador trabalha para que tudo aconteça no quadro. Este, por sua vez, seria tido como o resultado final da encenação cinematográfica, e seria composto por outros elementos que o definem, como a escala², o

2 A escala de um quadro, que é o que se vê como imagem final na tela, é definida em relação ao tamanho dos corpos dos atores e do cenário ao fundo. Tem nomenclatura variável conforme cada país. Ver mais em Aumont e Marie (2003, p. 101).

ângulo³, a duração⁴, o movimento⁵ e o foco⁶. A noção de quadro como o lugar onde a cena cinematográfica acontece surgiu, dentre outros fatores, da necessidade de decupar (interromper, recortar, decompor) a ação e, dessa forma, variar os pontos de vista pelos quais o espectador poderia ver a cena. Essa noção foi libertadora para o cinema, já que o diferenciava do ponto de vista único que o espectador tinha das ações no teatro.

No cinema, cada ação podia ser *decupada* (recortada) em vários quadros/planos⁷, que alteravam a relação do espectador com o mundo, por meio do quadro “a *mise en scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas, acima de tudo, um olhar sobre o mundo” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 23). A partir do momento em que se percebeu a força do quadro como unidade significante, como unidade espaço-temporal onde a cena cinematográfica se constitui, os cineastas passaram a se preocupar cada vez mais em desenvolver regras de representação para constituir a cena, tornando a *mise en scène* essencial para a construção de um filme.

Emulando a convenção cênica teatral constituída pela separação entre palco e plateia, do palco italiano como vimos, e do proscênio como uma caixa cênica onde as ações acontecem, David W. Griffith passou a construir, em seus quadros cinematográficos, regras de representação que reproduziam a caixa cênica teatral, principalmente as regras de direção, entrada e saída do quadro (cena). Ele passou a fazer seus filmes tomando sempre o cuidado de compor os quadros como se correspondessem ao que seria visto por um espectador de teatro posicionado de frente a uma caixa cênica com cenário, fundo e bastidores, que, nesse caso, foram substituídos pelas margens laterais, e a profundidade do espaço e do cenário no quadro. Griffith preocupou-se em construir a noção de espacialidade no quadro:

[...] entradas e saídas do campo, pelos bastidores da direita e da esquerda ou por uma porta no cenário; utilização da profundidade e criação, se necessário, de vários ‘planos’ sobrepostos (...); gestão dos deslocamentos e comportamentos [dos atores] para levar em conta a frontalidade do ponto de vista (como no teatro), mas de forma

-
- 3 A princípio, a câmera pode captar as imagens sob três condições de angulação em relação ao ambiente: normal, quando a câmera está na altura dos olhos de um ser humano médio; picado ou plongée, quando a câmera filma de cima para baixo; e contrapicado ou contraplongée, quando a câmera filma de baixo para cima.
 - 4 A duração do plano é definida pelas imagens captadas/exibidas entre dois cortes consecutivos, o período que a câmera começa a gravar e é interrompida.
 - 5 Há basicamente três tipos de movimento: Panorâmica, quando a câmera gira sobre seu próprio eixo, na horizontal ou na vertical; Traveling, quando a câmera translada no eixo horizontal ou vertical; e “câmera na mão”. Ver mais em Aumont e Marie (2003, p. 201).
 - 6 Foco é um termo herdado da fotografia e indica a área da imagem com definição, o que está fora desta área é considerado fora de foco.
 - 7 Quadro é basicamente os limites da imagem captada/exibida na tela, enquanto plano envolve tudo o que é captado num quadro numa determinada duração de tempo em que a câmera está filmando entre dois cortes. Ver mais em Aumont e Marie (2003, p. 230-249).

mais condicionada, pois a necessidade de nunca se perder a atenção do espectador é ainda mais vital. (AUMONT, 2006, p. 43-44).

Para além de suas preocupações com a composição espacial a partir do quadro cinematográfico, Griffith continuaria a inventar e aperfeiçoar técnicas que se tornariam canônicas para a linguagem cinematográfica, como a montagem paralela, por exemplo.

2.3 *MISE EN SCÈNE* CLÁSSICA NO CINEMA

Passada a fase inicial do cinema, a que Flávia Cesarino Costa (apud MASCARELLO, 2006, p. 17-54) chamou de “primeiro cinema”, a partir dos anos 1920 e 1930, conforme Bordwell (2008, p. 37), os diretores de Hollywood passaram a combinar as táticas da montagem fundada na continuidade com planos mais duradouros. Isso possibilitava que os corpos dos atores pudessem se movimentar com mais frequência pelo quadro. Além disso, com a chegada do cinema sonoro, os diálogos podiam também se desenvolver melhor e os atores podiam reagir com expressões faciais, gestos e posturas. Saber como transpor o argumento (roteiro – texto escrito com falas e descritivo das cenas) para as ações a serem captadas estava diretamente ligado à habilidade em posicionar a câmera diante dos eventos.

Desde o começo do século XX até os anos 1970, os diretores da indústria cinematográfica em todos os continentes tinham de transformar roteiros em cenas, e essa tarefa envolvia detalhar, momento a momento, as relações dos personagens no espaço. No sistema de estúdio, a encenação era o fundamento do ofício de diretor. Havia especialistas em iluminação e figurino, cenografia e montagem, mas o diretor era responsável por dar forma às representações dentro do espaço-tempo da cena. (BORDWELL, 2008, p. 28).

Passada a fase de descobrimento de convenções que instituíram o quadro como lugar primordial da encenação do cinema, era chegada a hora de desenvolver a composição desse quadro. Isso estava diretamente ligado à posição da câmera diante da cena, e à posição e movimentação dos atores em relação à câmera. O grande problema é que não há muitas definições técnicas claras quanto à maneira “certa” de encenar. “Os cineastas iam aprendendo pela observação, em conversas informais e por tentativa e erro” (2008, p. 29). Eles foram descobrindo técnicas e forjando, cada um, seu “estilo” de encenação.

A história do cinema clássico, tanto no seu tema hollywoodiano como nas suas variantes europeias, foi também a dos estilos de encenação: não há uma técnica única de encenação que ajuste impecavelmente a imagem e o argumento, mas sim

modalidades infinitamente variadas. Mesmo no cinema de Hollywood, aparentemente mais padronizado, os estilos individuais são numerosos. (AUMONT, 2006, p. 48-49).

Um dos poucos cineastas que se propuseram a elaborar algo a ser publicado e que produziu análises bem acadêmicas sobre o fazer do diretor de cinema foi Urban Gad (1919). Para ele, encenar seria encontrar a posição da câmera, definir o quadro em relação ao ponto de vista e distância da ação, e a partir daí prever “os lugares de cada ator em cada momento, o jogo de seus olhares, a posição dos seus corpos, etc., em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório” (p. 178, apud AUMONT, 2006, p. 134). Outro cineasta que também definia a encenação no cinema como habilidade do diretor em coordenar a relação do ponto de vista definido pela posição da câmera em relação ao cenário e aos atores que desempenhariam a ação foi Edward Dmytryk. Ele defendia que encenar consistiria em “encontrar as melhores disposições (*setups*) possíveis para contar a história de forma clara, eficiente e atrativa. Trata-se, desde logo, da arte de organizar a relação entre os atores e os lugares” (DMYTRYK, 1984, s/p apud AUMONT, 2006, p. 137).

Para alguns cineastas, esse ofício do diretor em traduzir em cenas a história contida no argumento estava diretamente atrelado à capacidade do diretor de definir antecipadamente a maneira como cada cena (unidade narrativa de espaço/tempo) poderia ser decupada (dividida, cortada) em planos (menor unidade narrativa no cinema), a chamada – planificação⁸. Esta seria

[...] o elemento principal da encenação. É por isso que não gosto do termo realizador, porque, a meu ver, o cinema não é isso, não é a realização. Realização é aquilo que faz a equipe. Mas o nervo da encenação é a planificação. O que é filmar? É saber onde pôr a câmera e saber quanto tempo ela ali ficará. A planificação, para mim, é o mistério” (ROHMER, 2004 apud AUMONT, 2006, p. 50).

Apesar da importância dada por alguns cineastas à planificação, esta nunca foi um conjunto de regras invioláveis. Faz parte mais de um planejamento, uma forma de pensar antecipadamente a encenação. Além disso, é uma boa maneira de garantir que a equipe esteja bem informada do que fazer no *set*, já que o planejamento de cada plano assim o permite. Porém, mesmo em Hollywood, onde há um certo sistema industrial de produção, onde a equipe e o diretor já iam para o *set* com uma planificação pré-aprovada pelos produtores executivos do filme, havia um consenso implícito de que ao diretor cabia uma certa licença para alterar a planificação no momento da gravação, sempre que uma melhor configuração para a cena assim

8 “Fragmentação da continuidade da narrativa, que a ‘corta’ [découpe] em pedaços mais pequenos, cada qual com uma unidade (em geral, no sentido mais clássico: unidade de lugar, de tempo, de ação)” (AUMONT, 2006, p. 49-50).

o exigisse. Não deixa de ser irônico perceber que foi justamente a encenação, sua percepção e desenvolvimento dentro da linguagem cinematográfica, que possibilitou que o cinema se libertasse da encenação teatral. Isso porque, segundo Aumont (2006, p. 51), ela torna possível a ubiquidade da câmera como um olhar desprendido do ponto de vista único que caracterizava a fruição do espetáculo teatral por parte do espectador na plateia.

Diante do exposto até aqui, podemos resumir um conceito de encenação como o ofício do diretor cinematográfico em definir a posição/angulação da câmera para compor o quadro a partir da escala e distância desta em relação ao cenário e à posição e movimentação dos atores que fazem parte da ação. A noção e prática dessa atividade - que é encenar em cinema -, ainda que difusas, ainda que muitas vezes muito mais intuitivas que sistematizadas, foram fundamentais para a edificação e consolidação de um padrão que se tornou clássico com a indústria cinematográfica norte-americana. Para este trabalho, sua importância está em percebermos que é na encenação que podemos investigar sobre as imbricações entre cinema e teatro, buscando onde e como a performance do ator pode se manifestar.

2.4 A DESCOBERTA E IMPLOÇÃO DA *MISE EN SCÈNE* CLÁSSICA NO CINEMA MODERNO

Apesar de a *mise en scène* ter sido uma competência desenvolvida por diretores que trabalhavam na consolidação do que ficou conhecido como cinema clássico, essa era uma categoria menos debatida pelos profissionais, acadêmicos e críticos que suas correspondentes montagem e continuidade, por exemplo. Isso porque, nas primeiras décadas do cinema, nos anos 1910/1920, havia um grande esforço de estetas em diferenciar o cinema do teatro. Pensar a encenação, portanto, poderia soar como mais uma dependência que o cinema mantinha com o teatro. Parecia mais promissor, por essa via, considerar a montagem como sendo algo especificamente cinematográfico, pelo poder de “levar” o espectador a lugares diferentes, saltar de um tempo para outro, estabelecer conexões metafóricas entre os planos, controlar a dinâmica das emoções por via do ritmo da montagem através da duração de cada plano na tela, explica Bordwell (2008, p. 29). Foi preciso, segundo ele, uma nova geração de críticos e cineastas, que, tendo crescido com o cinema sonoro, resgatariam o valor da *mise en scène*.

A partir dos anos 1950, coincidentemente com o surgimento do Cinema moderno na França com a *Nouvelle Vague*, e outros “cinemas novos”, como eram chamados em diversas partes do mundo, um grupo de cineastas e críticos franceses voltaram suas atenções para o classicismo hollywoodiano, com especial interesse no trabalho de alguns diretores e nos seus

respectivos “estilos individuais” (AUMONT, 2006, p. 49). É neste momento que, segundo Oliveira Júnior (2013, p. 7), jovens críticos publicaram na revista *Cahiers du Cinéma* autênticos manifestos estéticos elegendo a *mise en scène* como a parte essencial do cinema. Essa escolha estava baseada na observação crítica que eles fizeram de como alguns diretores, como Otto Priminger, Jhon Ford, Alfred Hitchcock e outros, que respeitavam uma unidade de estilo apresentada em seus filmes. Baseados nessa ideia, eles construíram toda uma “teoria dos autores”, que, em síntese, atribuía ao diretor de cinema poderes análogos aos de um escritor de romance na literatura. A premissa da qual eles partiam pretendia que “se um cineasta é um autor, é porque seus filmes só fazem sentido no e pelo movimento interno da *mise en scène*. A *mise en scène* se torna, assim, a grande arma do autor e a principal ferramenta teórica da crítica” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 8). É especialmente importante para nós, neste trabalho, notar como a *mise en scène* passou a ser um *locus* de contato entre a crítica e o trabalho desempenhado pelo diretor, possibilitando o diálogo com a crítica e a identificação de estilos cinematográficos de grandes artistas da encenação cinematográfica.

Bordwell (2008, p. 33) explica que, apoiados em André Bazin, alguns críticos consideravam a *mise en scène* uma forma ampla que abrangia todo o processo referente à direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. Entretanto, ele ressalta, os críticos da *Cahiers du Cinema* reduziram o significado do termo, ainda apoiando-se em Bazin, instituindo a dicotomia *mise en scène/montagem*, considerando que, dessa maneira, haveria diretores de *mise en scène* que minimizariam o papel da montagem, priorizando a construção cinematográfica do significado e emoção por meio do que acontece dentro de cada plano. A *mise en scène* compreenderia todos aqueles aspectos da filmagem que estariam sob a coordenação do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. Isso explicaria como aqueles diretores que não escreviam os roteiros dos filmes que dirigiam, e que muitas vezes também não detinham qualquer controle sobre a montagem, ainda assim poderiam exercer sua arte ao dar forma aos filmes no momento da *mise en scène*. O termo se refere tanto à fase em que o diretor estrutura a ação para a captação pela câmera quanto ao resultado obtido na tela, sobre o qual o espectador, o crítico ou o acadêmico podem se debruçar em busca dos vestígios que denotam a maneira como o diretor estruturou suas cenas.

É interessante ressaltar que o mesmo movimento do cinema moderno que nos anos 1950 elegeu a *mise en scène* como uma parte primordial do cinema questionou a validade desse conceito a partir dos anos 1960. Aparentemente, ao retomar um estudo crítico da *mise en scène* clássica, cineastas puderam ousar em suas próprias *mise en scènes*, impulsionando o surgimento

do que ficou conhecido como cinemas novos em várias partes do mundo: a *nouvelle vague* na França e o cinema novo no Brasil são exemplos disso. Conforme Oliveira Júnior (2013, p. 87), críticos de uma nova geração dos *Cahiers*, como Jean-Louis Comolli e André S. Labarthe, deram início a um processo de questionamento da *mise en scène* como ponto central de leitura crítica dos filmes.

Isso deu início a questionamentos negativos e mudou o foco da pergunta “o que é *mise en scène*”? para outras como “onde está a *mise en scène*”? ou mesmo “para que serve a *mise en scène*”? Para Labarthe (1967 apud OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 88), os filmes do cinema moderno passaram a distanciar-se da linguagem da *mise en scène* clássica, que estaria muito mais ligada à análise desse cinema clássico e cada vez mais distanciada dos filmes modernos feitos a partir dos anos 1960. Para ele, a *mise en scène* seria uma categoria obsoleta e representaria para o cinema moderno o mesmo que a pintura figurativa representou para a pintura pós-impressionista, algo a ser evitado ou ignorado.

Em um curto período, a *mise en scène* passou de algo a ser ressaltado para algo a ser evitado. O mesmo movimento que a elegeu a problematizou, a ponto de torná-la “impossível”, instaurando uma crise da *mise en scène* na passagem do cinema clássico para o moderno, que tornaria raro um olhar inocente ou despretenso sobre a encenação. A partir dali, abriram-se novas possibilidades para contestar-se o lugar da encenação.

Diante disso, Oliveira Júnior (2013, p. 90) apontou duas fortes tendências opostas como reação a essa crise. Uma estaria ligada a cineastas como Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Brian de Palma, que, entre outros, conscientes de seu lugar histórico posterior aos grandes mestres da *mise en scène* clássica e também de seus contestadores no cinema moderno, herdaram um certo desconforto em relação a esse “esgotamento” das formas e possibilidades. Diante da sensação de terem chegado “tarde demais” e que, portanto, não há mais o que fazer em relação ao cinema clássico ou à sua contestação, eles reagiram com uma ultracomplexificação das técnicas e dispositivos cênicos inventivos que os levaram à concepção de filmes “ultraencenados”.

A essa vertente maneirista do cinema, marcada por composições excessivamente técnicas, com um manejo virtuoso da câmera na encenação, situada acima da “linha” da encenação, havia uma segunda corrente, caracterizada por formas de encenação mais “brutas” que recuperassem o olhar imediato para os acontecimentos, defendida por cineastas como Maurice Pialat, John Cassavetes, Philippe Garrel e Jean Eustache, situados propositadamente “abaixo” da linha de encenação. A questão da *mise en scène* e as alternativas a sua crise no cinema moderno não se resumem a essas duas vertentes apresentadas, resalta Oliveira Júnior

(2013, p. 90). Mas elas nos ajudam a ter uma ideia dos caminhos abertos com a problematização da encenação fortemente exercida no cinema moderno a partir dos anos 1960. Apesar de não desenvolvermos mais detidamente essas vertentes aqui, pois elas não constituem o foco central deste trabalho, elas nos ajudam a compreender a passagem de uma *mise en scène* clássica para uma moderna e sua consequente dissolução em outras possibilidades que desembocariam, por exemplo, no cinema de fluxo e seus filmes-dispositivos, estes sim mais importantes para a análise que empreendemos aqui.

2.5 CINEMA DE FLUXO E DISPOSITIVO

Todo esse périplo em torno da encenação que fizemos até aqui justifica-se não apenas pela busca de compreender como ela se estabeleceu no cinema, como a tomaremos como categoria quando investigarmos sobre as performances, mas também para chegarmos a um certo tipo de encenação apresentada por filmes contemporâneos, como os que vamos abordar como objeto logo mais. Precisávamos dessa retomada para entendermos como situar os filmes que, a partir de 1990, problematizaram inclusive a contestadora *mise en scène* do cinema moderno que apresentamos anteriormente.

Como vimos, como alternativa à crise surgida a partir da problematização da *mise en scène* pelo cinema moderno dos anos 1960, surgiram filmes ultraencenados ligados a um movimento que ficou conhecido como “maneirista” e teve seu auge nos anos 1970/1980. Trazemos agora uma abordagem feita por Oliveira Júnior (2013) em *A mise en scène no cinema – Do clássico ao cinema de fluxo*, já citado anteriormente. Conforme ele, o cinema de fluxo seria o desenvolvimento natural e, ao mesmo tempo, a antítese do maneirismo que, por volta dos anos 1990, já apresentava sinais de esgotamento. Ao contrário do maneirismo que exigia do espectador um conhecimento prévio das obras que os cineastas maneiristas citavam, o cinema de fluxo não exigia essa fruição intelectual da linguagem cinematográfica, antes disso, priorizava a sensorialidade expressa pela construção de ambiências, “uma mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente. [...] Os compromissos com a narração e o drama, ou até mesmo com a ficção, são enfraquecidos em benefício da ‘pureza’ da experiência da duração, da luz e do movimento” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 120).

Não se tratava de um movimento cinematográfico coordenado sob um manifesto ou proposta estética conjunta, o que havia de comum entre elas não era “um estilo” ou um “traço”, mas um comportamento do olhar que desafia as noções tradicionais de *mise en scène*. Oliveira

Júnior (2013) toma emprestado esse conceito de “fluxo” do crítico Stéphane Bouquet, que identificou que um número cada vez maior de cineastas contemporâneos estaria inserindo seus filmes nesse paradigma do fluxo. O mesmo conceito foi revisitado posteriormente por Jean-Marc Lalanne, que observou sua recorrência em filmes que apresentam “um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se desmontam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição de *mise en scène*” (2002, p. 26 apud OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 8). É o caso da obra de cineastas com estilos próprios e locais diferentes de produção como Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Gus van Sant, Wong Kar-Wai, Tsui Hatk, Apichatpong Weerasethakul e Philippe Grandrieux, que em seus filmes questionaram a existência da *mise en scène* a ponto de fazê-la desaparecer, restando ambiências, sensações, atmosferas cinematográficas, fluxo.

No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso. Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença do tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma ‘nova rítmica do olhar’, é criar a sensação mais que o sentido. [...] Há uma propensão ao arejamento estético (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 147).

O conceito de fluxo na estética cinematográfica nos dá novos referenciais para abordar os filmes contemporâneos que se afastaram tanto da *mise en scène* clássica quanto da moderna. Nos oferece novas lentes para desenvolver outros olhares para esses filmes rebeldes às categorias de encenação postas até então. É também o cinema de fluxo que nos possibilitará fazer a ponte que pretendemos construir aqui, entre performance e cinema, na medida em que nos possibilita entender a passagem para um tipo específico de cinema que também se apresentou como uma alternativa à *mise en scène* clássica – o “cinema-dispositivo”.

Longe de querer empreender uma revisão histórica do cinema a partir do conceito de *mise en scène*, para a análise que pretendemos aqui poderíamos tomar uma linha que começa no “cinema de atrações”, que vai até os anos 1910, no qual os cineastas apresentavam uma encenação incipiente, procurando ainda descobrir as possibilidades do quadro, da movimentação e do espaço. Com a chegada do cinema sonoro nos anos 1920, tem-se a consolidação de uma *mise en scène* clássica que vai até os anos 1930/1940 e que desenvolve, a partir do teatro, uma dramaturgia cinematográfica baseada na movimentação dos atores em relação à câmera e ao espaço representado no quadro. Nos anos 1950, temos a problematização desse modelo clássico com uma rica fragmentação de propostas estéticas de encenação, o que desemboca no “desencanto” que alguns cineastas sentem após esse período, estimulando-os a

desenvolver uma hipertrofia da encenação cheia de citações aos cineastas anteriores, e o rebuscamento da técnica e linguagem cinematográficas no que ficou conhecido como maneirismo nos anos 1970/1980.

Com seu esgotamento do maneirismo, chegamos a um desgaste da palavra *mise en scène*, que, a partir dos anos 1990 para os 2000, foi sendo substituída por um novo conceito - o conceito de dispositivo (cf. BLOUIN, 2002a, 2003; JOYARD; BLOUIN, 2002; MARTIN, 2012; MOULLET, 2007 apud OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 137-138). Data desta época o surgimento da obra de alguns cineastas que provocou o despertar para essa maneira tão específica de fazer cinema. É o caso de *Ten* (2002), de Abbas Kiarostami, *Elefante* (2003), de Van Sant, e de *Eternamente sua* (2001), de Apichatpong Weerasthakul.

De forma oposta ao que vimos na *mise en scène* clássica, a relevância, no cinema de “dispositivo”, não é quanto às regras e competências em construir o drama na concepção da encenação dirigindo os atores em relação ao espaço, mas, antes de tudo, elaborar e propor “um jogo em que, uma vez estabelecidas as regras e acionadas as peças, o mundo possa construir sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 9). Menos que elaborar e coordenar as ações que os atores desempenharão no plano, o cineasta seria aquele que cria precondições que determinarão o que poderá acontecer a partir delas. O filme, portanto, seria o registro das possibilidades realizadas como resultado dessas premissas estéticas. Em lugar de uma abstração criativa como ponto inicial para construir uma representação do real, seja ela clássica ou moderna, o cineasta partiria do próprio mundo, de seu encontro com ele, por meio de um acontecimento, de um momento previamente preparado, de potencialidades latentes, como uma reação físico-química que se desenvolve em cadeia.

[...] fazer surgir um mundo se valendo de um conceito, invertendo a posição clássica do cinema de autor, que consistia em criar uma forma baseada no mundo. O dispositivo visa à atualização de certas potências, e não necessariamente à produção de sentido. O cineasta abandona a *mise en scène* para se tornar um instalador de ambiências ou um provocador/intensificador de realidades. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 137-138).

O cineasta aqui deixa de ser o coordenador do que acontece no plano, convertendo-se em participante do que pode acontecer a partir das condições que ele lança. Claro que esse “jogo” é extremamente elaborado e planejado, mas ele possibilita sempre que algo inesperado aconteça no momento da captação do filme. A posição do diretor como aquele responsável pela criação e controle da unidade dramática das ações é invertida. Este passa a permitir “que o

filme seja invadido por eventos dirigidos somente em parte; acionar um dispositivo é confiar mais no mundo do que na sua própria mestria como *metteur en scène*” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 138). Isso nos leva a um tipo de cinema extremamente propenso a possibilitar a emergência das performances. Um cinema que se aproxima, enquanto proposta estética, de muito do que apresentamos até aqui sobre as performances e sua ligação direta com o momento, com a espontaneidade, com a instabilidade em contraposição ao controle da ficção fundada na dramaturgia clássica assentada no texto ficcional.

A hipótese que investigamos aqui é que é na encenação contemporânea, mais especificamente na encenação deflagrada nos filmes-dispositivos, que poderemos observar a apresentação de performances no cinema. Seja pelo viés do diretor que elabora as condições do dispositivo, seja pelos seus resultados nas performances dos atores que reagem a ele. Com esse objetivo, depois de tudo que levantamos até aqui, chegamos ao nosso objeto de análise – o filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Para adentrarmos essa obra, é indispensável que façamos uma breve apresentação desse cineasta, amplamente considerado como fundamental para o cinema brasileiro, sobretudo no que se refere a filmes de não-ficção, popularmente mais conhecidos como documentários.

2.6 A MISE EN SCÈNE – O DISPOSITIVO – O MÉTODO COUTINHO

Para entender o método que Coutinho engendrou em seus filmes, recorremos a Consuelo Lins (2004), que, tendo trabalhado com o cineasta em dois de seus filmes – *Babilônia 2000* (1999) e *Edifício Master* (2002) – pôde observar, em campo, o trabalho do diretor. A partir da produção do filme *Santa Marta* (1987), Lins explica (2004, p. 61) que ele passaria a adotar dois princípios rígidos em suas produções: *filmar em um espaço restrito* (em apenas uma favela, no caso de *Santa Marta*) – e em um *curto espaço de tempo* (um período pequeno dentro do qual o filme tinha que acontecer, um dia, uma semana). Isso o desobrigava de construir discursos generalistas sobre um assunto.

Dessa maneira, ele apresentava um recorte, uma amostra clara e bem definida daquilo que queria retratar. Coutinho pensava que “delimitar claramente uma geografia era se ater – dentro da multiplicidade de escolhas possíveis ao realizar um documentário – a algo de essencialmente concreto, era criar os seus próprios limites, inventar sua própria ‘prisão’” (LINS, 2004, p. 65). A restrição do espaço e do tempo também era uma espécie de desafio que o obrigava a mergulhar verticalmente na matéria em que estava trabalhando no filme, pois dali teria que sair algo, não haveria chance de continuar o filme em outros espaços ou períodos. Isso

também permitia que ele “controlasse” esse mundo com o qual iria lidar na hora da captação. Para intensificar e assegurar esse “controle”, ele buscava o desenvolvimento de uma ligação mais próxima com as pessoas que filmaria.

Foi por isso que, desse filme em diante, ele passou a adotar outros dois procedimentos: a *pesquisa prévia* e a *integração à equipe de pessoas que já possuísssem uma relação anterior com a comunidade* (LINS, 2004, p. 60). Isso lhe conferia uma certa onisciência, uma vantagem em conhecer sobre quem ele iria filmar, ao passo que seus personagens só o conheceriam no momento da captação. Isso fazia com que os personagens, mesmo contando sua história pela segunda vez, o fizessem com renovado capricho, já que estariam contando sempre pela primeira vez para o diretor. A pesquisa prévia também serviria em seus filmes seguintes para que ele selecionasse, dentre os personagens possíveis, quais fariam parte dos filmes. Assim, ele providenciava a produção da pesquisa prévia em que se gravavam as pessoas contando suas histórias. Num momento posterior, ele assistia aos vídeos produzidos por sua equipe e selecionava as que ele julgava ter melhores condições de participar em seus filmes. A inclusão de pessoas da comunidade em sua equipe possibilitava que esta pessoa fosse uma espécie de guia que infiltrasse e levasse a equipe às melhores condições de filmagem e aos personagens da comunidade escolhida.

Outra característica marcante da cinematografia de Coutinho era a reflexividade de sua obra. Ele fazia questão de evidenciar o caráter de construção de um discurso cinematográfico, revelando na montagem a chegada de sua equipe no ambiente em que o filme seria feito. Ele inaugurou esta prática em *Cabra marcado para morrer* (1984) e passou a arrefecê-la a partir de seu filme *Peões* (2004). Essa explicitação da presença da equipe de filmagem no espaço da encenação não só reafirma “que a obra é produto do encontro entre quem filma e quem é filmado” (LINS, 2004, p. 58), como também revela as condições de filmagem, deixando clara a construção de seu dispositivo cinematográfico.

Nesse mesmo sentido, outro procedimento era o pagamento das pessoas que eram filmadas contando suas histórias. Enquanto em outros filmes de outros documentaristas essa atividade era feita pela produção, deixando essa atividade fora da encenação, Coutinho fazia questão de mostrar em alguma parte do filme o pagamento das pessoas. Esse procedimento ajudava a revelar o processo de construção de um filme, uma ocasião em que aquela equipe estava ali para filmar uma pessoa que consentiu em contar sua história. Esse procedimento acabou se configurando “como uma estratégia do diretor para garantir o comprometimento das personagens para com o filme. É possível que tenha sido também um estímulo a mais para as pessoas melhorarem o desempenho diante das câmeras” (BEZERRA, 2014, p. 30).

Outra característica utilizada por Coutinho a partir de *Santa Marta* foi o *abandono da narração em off*. A partir dali, ele optaria pela evidência dos blocos de fala de seus personagens assumindo apenas o som direto ou músicas diegéticas (que fazem parte da cena) como trilha para seus filmes. Lins (2004, p. 63) aponta que a utilização da trilha sonora pertencente ao que se vê no momento da encenação se transformará em um princípio bastante rigoroso em seus filmes. Dessa forma, ele passou a eliminar qualquer música que não estivesse evidentemente ligada ao ambiente filmado e que não tivesse sido captada pela equipe técnica no local da cena. Adicionar uma trilha composta de ruídos ou música alheios à cena, segundo Coutinho, “conota algo, conduz o público, e eu não quero conotar nada. Prefiro a riqueza estética do som direto” (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 63). Pelo mesmo princípio, Coutinho abandonaria também as chamadas *imagens de cobertura* (imagens que “cobrem”) – ilustrando, povoando, evidenciando – uma fala, uma música ou sons ambientes. A partir dali, sua encenação seria fiel à captação de um momento deflagrado pelo seu dispositivo, nada de músicas ou cenas adicionais na montagem.

Os procedimentos que vimos até aqui compõem praticamente uma metodologia própria de trabalho que Coutinho desenvolveu na sua prática cinematográfica. Como vimos, eles partem de uma fase pré-fílmica, com pesquisa prévia, absorção de integrantes da comunidade na equipe, até a explicitação de sua equipe no momento da gravação. Mas temos também alguns elementos essenciais à constituição do seu estilo de encenação. E esses elementos não apenas determinam esse estilo, como fazem parte da condição para que seus filmes aconteçam. Mais que estética, eles são pensados para que o dispositivo possa deflagrar as melhores potencialidades que Coutinho procurava no encontro com seus personagens. Por conta disso, Bezerra (2014, p. 33) sintetiza que há toda uma preparação para que o plano dure o tempo suficiente para que seus personagens possam evoluir suas habilidades verbais e/ou gestuais. O enquadramento e angulação de imagem permanecem com poucas variações, a câmera está sempre posicionada fixa num tripé, em posição de ângulo normal (na altura do olhar dos entrevistados), e faz poucos movimentos eventuais. Os enquadramentos variam entre um plano mais aberto (plano médio), um mais fechado (primeiro plano) e outro mais aproximado (primeiríssimo plano), colocando o rosto dos falantes em evidência. Por essa perspectiva, afirma Bezerra (2014), a encenação em Coutinho monta uma espécie de “tablado” para a atuação de uma pessoa, sobretudo, comum.

Dos procedimentos para a construção desse encontro, Coutinho também não abria mão de uma equipe recorrente e pequena que já conhecesse seu método e, portanto, não demandasse sua atenção durante as filmagens, trabalhando de forma ágil e silenciosa para montar

rapidamente o *set*. Os “entrevistados” deviam se sentar num lugar confortável, para que uma conversa atenta e prolongada com as pessoas se desenvolvesse sem interrupções. Os movimentos deveriam ser suaves, quase imperceptíveis, a posição de câmera em ângulo normal, para simular uma conversa em que se olha nos olhos, gravações longas, sem interrupções técnicas, e era fundamental a escolha do vídeo como matriz tecnológica a ser usada para conseguir todos esses aspectos, enumera Bezerra (2014, p. 74-75). Essa preocupação em não interromper as conversas foi justamente o que levou o diretor a adotar o *vídeo* como matriz de captação, quando a maioria dos cineastas só o faria no final dos anos 1990. O custo e a duração da captação em vídeo permitiam que ele gravasse as falas de seus personagens por mais tempo e sem as frequentes interrupções que o rolo de película impunha.

Os procedimentos elencados acima não surgiram ao mesmo tempo, foram fruto de uma lida comprometida e uma reflexão atenta de Coutinho em suas práticas cinematográficas. Mesmo com o amadurecimento de sua habilidade em trabalhar com esses procedimentos que ele mesmo havia criado e impunha a si mesmo, Lins (2004, p. 101) ressalta que, ainda que muitos dos procedimentos se repetissem – locação única, trabalhar com o vídeo, a equipe na imagem –, eles se repetiam em circunstâncias diversas e eram rearticulados a novas determinações, de acordo com cada filme-dispositivo que era feito. Por mais que Coutinho fosse fiel a sua forma de filmar, ele nunca se acomodou e, ainda que construísse suas próprias “prisões”, nunca foi cativo delas, sempre teve a coragem de colocar seus procedimentos em perspectiva, criando novos dispositivos a cada novo projeto. E assim chegamos ao filme que escolhemos como objeto de análise deste trabalho, *Jogo de Cena* (2007), pertencente ao ápice de sua terceira fase – *documentário de personagem* – em que vemos seus procedimentos em ação e sendo, ao mesmo tempo, problematizados pelo diretor.

2.7 A PERFORMANCE NO JOGO DE CENA

Em 2006, Coutinho e sua equipe convocaram, por meio de um anúncio em jornais, mulheres maiores de 18 anos, moradoras do Rio de Janeiro, que tivessem histórias para contar e que se interessassem em participar de um teste para um filme. O filme começa com um plano insert do anúncio. Isso já nos demonstra que a experiência que veremos a partir de então deriva de uma provocação, um estímulo. O fato de o filme partir desse anúncio de jornal evidencia o dispositivo desse filme, que em última instância almeja borrar fronteiras entre ficção e realidade. O artifício do “teste” deixa claro que a potencialidade do filme está na vontade de um diretor em gravar mulheres adultas que saibam narrar suas experiências de vida.

Se o filme é um dispositivo, o anúncio é seu estopim, seu botão de iniciar. Dele resulta a inscrição de 83 mulheres, que foram pré-entrevistadas pela diretora assistente Cristiana Grumbach. Em junho, 23 participantes foram selecionadas para gravar suas histórias no Teatro Glauche Rocha, no Rio de Janeiro, desta vez com o diretor, que até então não havia tido qualquer contato pessoal com as pré-selecionadas, apenas visto seus vídeos gravados. Destas 23 participantes, Coutinho selecionou oito e, em setembro, convidou atrizes para que interpretassem, com certa liberdade, a história de uma dessas mulheres.

O diretor gravou as atrizes – algumas delas conhecidas do grande público, como Fernanda Torres, Marília Pêra e Andréa Beltrão, e outras menos conhecidas, como Mary Sheyla, Débora Almeida e Lana Guelero, e intercalou com a fala de algumas mulheres que contariam suas histórias por elas mesmas. Algumas das histórias foram contadas duas vezes, uma pelas personagens reais, e outra por atrizes. As histórias interpretadas pelas atrizes mais conhecidas foram montadas de forma alternada com a fala das mulheres que elas estavam interpretando. Por sua vez, as histórias que foram interpretadas por atrizes menos reconhecíveis foram montadas de forma mais distante das falas das mulheres que elas interpretaram.

Além disso, Coutinho adicionou a história de Maria de Fátima, que não teve sua história recontada por nenhuma atriz, e a história de Maria Nilza Gonçalves dos Santos, que não apareceu no filme contando sua história, mas teve sua história contada pela atriz Débora Almeida. As três atrizes mais conhecidas também falam de si, ao serem instigadas a falar como foi a experiência de interpretar as histórias daquelas mulheres. Complexificando um pouco mais, Coutinho permite que Andrea e Fernanda também tenham um bloco de fala exclusivo, deslocado de suas atuações para contarem uma experiência própria. Com isso, Coutinho montou seu jogo de encenação, não deixando claro para o espectador quem está interpretando e quem está contando sua própria história.

Antes de adentrarmos diretamente em cada uma das sequências que compõem o filme, é necessária uma apresentação dos princípios gerais dos quais Coutinho lança mão. Para além desta sinopse detalhada acima, buscamos construir, de forma reversa, a contrapelo, o dispositivo de Coutinho.

Para a construção de seu dispositivo, Coutinho costumava restringir não apenas o espaço em que filmava e o tempo que duraria a produção, como também o assunto sobre o qual suas conversas orbitariam. Assim ele evitava o lugar comum do documentário em oferecer um discurso geral sobre qualquer assunto e, ao mesmo tempo, tinha uma base sólida sobre a qual se aprofundar, além de ter melhores condições para cotejar as performances que resultariam de um mesmo assunto.

Caberia uma especulação do por que Coutinho ter optado apenas por mulheres. Essa é uma questão pertinente, mas que ultrapassa o alcance dos objetivos deste trabalho. Por ora, nos contentaremos com a hipótese de que Coutinho intuiu que as mulheres teriam uma riqueza maior de histórias, seriam bastante expressivas ao se referirem “a uma forma de viver e reagir de modo afirmativo a perdas, frustrações, conflitos na esfera familiar ou uma forma de viver uma condição identitária num contexto social gerador de entraves” (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 624). Isso fica evidente à medida em que os depoimentos revelam, de forma recorrente, abandonos, traições, opressões, por parte de figuras masculinas. O fato de não termos participantes masculinos nas conversas - com a exceção do próprio diretor que só aparece na medida em que seu dispositivo assim o exija - reforça, essa figura masculina ausente e opressora à qual alguns depoimentos fazem referência.

Enquanto o conteúdo de muitas histórias apresenta conflitos, abandonos, traições, perdas, por parte de figuras masculinas, a forma escolhida por Coutinho, ao selecionar apenas mulheres, acentua essa ausência da figura masculina. Claro que este não é o assunto principal, o destacamos aqui para chamar atenção para a maneira como o dispositivo de Coutinho alia forma e conteúdo.

Forma e conteúdo, aliás, forjaram uma amálgama perfeita em *Jogo de Cena*, que, conforme Xavier (apud OHATA, 2013, p. 615), lança questões implicadas em dois grandes eixos: quanto ao tema dos imaginários femininos que emergem das narrações; e quanto à forma, à linguagem, à representação, ao erigir, com seu dispositivo, uma encenação que privilegiasse o aqui-e-agora diante da câmera. Além das variações que as conversas com suas performers adicionam ao tema, Coutinho adiciona uma segunda camada, essa mais profunda, mas não menos evidente para o espectador – a de quem está falando de si, ou representando o discurso de outrem. Ao fazer isso em *Jogo de Cena*, arremata Xavier (apud OHATA, 2013, p. 606), Coutinho aprofunda o debate conceitual em torno das relações entre o olhar da câmera e a performance do entrevistador e entrevistados. Notemos aqui que Xavier evidencia que a encenação de Coutinho, o olhar de sua câmera, revela a performance tanto do entrevistador quanto dos entrevistados, veremos como isso se dá na análise das sequências adiante.

Nesta encenação de Coutinho, Xavier (apud OHATA, 2013, p. 606) também ressalta o papel central assumido por uma teatralização, e suas diferentes matizes, que foi potencializada pela escolha de um espaço particular como cenário de todo o filme: uma sala de espetáculo com sua espacialidade típica. Mais precisamente, o palco de um teatro com uma plateia de cadeiras vermelhas e vazias ao fundo, iluminadas por dois spots de luz. Logo depois do anúncio, acompanhamos a primeira personagem que sobe as escadas até que chega pelas coxias (também

conhecidas como bastidores) do fundo de um palco em uma sala de espetáculos, cujas poltronas estão vazias. No palco, uma única cadeira preta em frente à câmera, o cineasta e sua equipe.

Esse cenário montado serve de moldura visível apenas no momento de chegada dos entrevistados. Durante as entrevistas, colocando-se do lado oposto ao do virtual espectador de uma peça de teatro, a câmera dirige seu olhar para a cadeira do entrevistado, que dá às costas para a plateia vazia, ao fundo, iluminada. (XAVIER apud OHATA, 2013, p.612)

Essa inversão já diz muito daquilo que Coutinho pretende com seu dispositivo. Ao posicionar o cone de visualização da câmera com o vértice no palco apontado para a plateia, e não o contrário, como vimos na encenação clássica apresentada no capítulo anterior, o diretor explicita seu interesse pelas histórias comuns, do público, das pessoas não famosas, não contaminadas pelo ofício ou lugar da representação. Ao mesmo tempo coloca a câmera, que em última instância seria o olhar do diretor e do público, em cima do palco, lugar primordial de representação. Com isso, desde o início, Coutinho demonstra muito mais uma vontade de problematizar, de fundir os espaços de atuação/representação, do que de diferenciá-los em categorias opostas e estanques, como veremos a seguir.

Com isso, passamos dos dois grandes eixos temáticos do filme, e já adentramos na forma e estrutura de sua encenação, o dispositivo que Coutinho monta, ao qual as mulheres a que ele previamente assistiu em vídeo e selecionou irão responder com a performance de suas histórias. Com a exceção do último plano, que é único e foge ao padrão de todos os outros justamente para demarcar sua oposição como um contraplano, todos os outros planos poderiam ser divididos em variações de apenas duas posições de câmera.

A primeira é a câmera na mão, que acompanha as personagens que chegam ao local da conversa subindo as escadas para acessar o palco pelos fundos e encontrar a equipe de filmagem. Importante ressaltar que apenas as personagens desconhecidas ou no caso de Mary Sheyla, uma atriz menos conhecida, chegam ao palco dessa maneira. As três atrizes amplamente reconhecíveis já aparecem no palco. Coutinho demarca que estas pertencem ao mundo da representação, e por isso, já estão no palco, a ele pertencem. As demais vieram do mundo exterior à sala de espetáculo, chegaram a ela vindo da vida cotidiana. Isso não é tão simples, já que Mary Sheyla, apesar de menos conhecida, é também uma atriz. Entretanto, veremos, ela interpretará uma história de uma personagem que guarda imbricações com sua própria história de vida, ou seja, ela faria parte dos dois mundos e é peça fundamental para a complexificação em torno da dúvida a respeito do jogo de encenação que Coutinho pretende instaurar.

A segunda posição de câmera que compõe praticamente toda a encenação do filme é a câmera fixa num tripé, sempre há altura normal do olhar⁹, sempre à direita do diretor para manter os racords (continuidade) de olhares, e sempre apontando para a performer com as cadeiras vazias ao fundo (com a exceção do último contraplano, já mencionado acima). Quando nos referimos à câmera fixa, queremos dizer que não existem movimentos de câmera como travellings, panorâmicas e tilts. Entretanto, Coutinho permite que seu fotógrafo faça pequenas e discretas¹⁰ correções de enquadramento, para melhor posicionar a performer no quadro, usando inclusive recursos de zoom (in e out). Fora o último plano já mencionado, que é um plano geral; o primeiro plano do filme, que é um plano detalhe (insert); e os planos de câmera na mão, que são planos sequências; todos os demais planos, que compõem a grande maioria da substância do filme, são variações de planos médios e primeiros planos (close), com uma maior recorrência desses últimos. Como vimos no método Coutinho, seu dispositivo é montado para priorizar a espontaneidade da fala e expressão que suas performers podem manifestar no aqui-e-agora que ele propicia com a conversa. Por isso, não há tempo para montar maquinarias de movimentos de câmera, não há tempo para montar uma nova iluminação de um plano, ou trocar de distância focal da lente. Tudo é montado para que o momento não seja interrompido.

Para manter esse princípio, a montagem também não interfere com cortes e transições rebuscadas. Tudo é discreto para tentar replicar o mais fiel possível para o espectador, o momento de conversa que Coutinho registrou com suas performers. Com exceção dos fades (escurecimentos de tela) no começo e no final do filme, não há qualquer outro tipo de transição (como fusões, cortinas, sobreposições) entre os planos que não seja direta, os chamados cortes secos. Na maioria das vezes, eles tendem a seguir um padrão de continuidade que obedece ao discurso que está sendo proferido, a linha narrativa que a performer está desenvolvendo em sua fala. Em muitos outros casos, servem como recurso linguístico para evidenciar e cotejar as performances das participantes, principalmente nas sequências em que há duas participantes contando a mesma história. A grande profundidade de campo também não varia entre as sequências de fala. Temos sempre a participante e as cadeiras vermelhas do fundo em foco¹¹.

Quanto à estrutura do filme que confere sua materialidade e dita seu ritmo, temos um total de 14 mulheres participantes, das quais apenas 13 aparecem no filme. Enquanto

9 Com exceção da sequência em que Sarita Houli volta para cantar uma canção no final do filme, neste caso o fotógrafo e diretor optaram por um leve plano contra-picado (contra-plongee, de baixo para cima).

10 A exceção de um plano na sequência de Gisele em que a câmera se afasta bruscamente de Andréa Beltrão, como que para denotar que o depoimento havia acabado e a partir dali seria a fala da Andréa atriz sobre sua experiência e não mais sua representação de Gisele. Um recurso formal de demarcação.

11 Com exceção de closes mais extremos onde o foco se restringe ao rosto por questões ópticas da lente necessária para este tipo de enquadramento.

reconhecemos imediatamente a imagem de algumas atrizes famosas como Andrea Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra, temos mais dificuldades em reconhecer atrizes menos conhecidas do público como Mary Sheyla, Débora de Almeida e Lana Guelero. Essas atrizes foram chamadas por Coutinho para representar, no filme, a história de mulheres que se candidataram pelo anúncio, foram filmadas contando suas histórias para a diretora assistente (colocar o nome da diretora), e algumas foram selecionadas por Coutinho para também fazerem parte do filme contando suas próprias histórias. Essas mulheres são Gisele Alves Moura, Sarita Houli Brumer, Jackie Brown, Maria de Fátima Barbosa, Aleta Gomes Vieira, Marina Délia, Claudiléa Cerqueira de Lemos e Maria Nilza Gonçalves dos Santos.

A sucessão das falas é disposta em uma montagem que alterna as entrevistas com as mulheres comuns que falam de si (performers), e entrevistas envolvendo mulheres bem conhecidas (atrizes), que interpretam falas que foram filmadas e transcritas. Observando o quadro de blocagem das sequências, percebemos melhor como este jogo de Coutinho extrapola esta simples polarização entre atrizes que interpretam falas que não são suas, e mulheres que contam suas próprias histórias. Coutinho

[...] toma a performatividade como um dado de saída e busca ampliar suas variantes para provocar a reflexão sobre o seu estatuto em cada caso. O essencial para ele é catalisar a narração, observar a *auto-mise-en-scène* de cada uma e aceitá-la como expressão de uma experiência e de uma imaginação, sem avaliar pontos de vista ou estilos. Daí o seu trabalho com a duração das entrevistas e a discrição, enfim nada absoluta, da montagem. (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 617).

Pelo quadro percebemos que o filme tem sua coluna estrutural nas três maiores sequências – 4, 8 e 13 – que duram 15 minutos e compõem-se de 15 planos em média. Essas três sequências correspondem às que confrontam diretamente, em montagem alternada, as performers que contam suas histórias, e as atrizes que as interpretam. Por elas, temos um certo conforto por reconhecermos facilmente as atrizes, o que nos dá a sensação de que sabemos a quem pertence o discurso, e quem os está replicando.

Esses três grandes blocos de falas estão intercalados por variações que complexificam o jogo. Temos a dupla Mary Sheyla e Jackie Brown, ambas são atrizes e oriundas do grupo Nós do Morro e contam histórias semelhantes. Temos Maria de Fátima e Marina, que contam suas histórias. Andrea e Fernanda voltam em momentos intercalados para contar histórias que, ao que tudo indica, lhes pertencem. Tudo isso começa a ser posto em xeque quando Coutinho insere na metade do filme um depoimento que, sob todos os aspectos, pertencia àquela que o executava, até que, ao final, ela diz estar contando “como ela disse”, se referindo a uma outra

participante que não aparece no filme. Não bastasse essa sequência, que por si só poderia instalar a dúvida sobre as demais, Coutinho insere ainda uma outra dupla cujas aparições se encontram distantes na montagem, Lana Guelero e Claudiléa Cerqueira. A primeira, uma atriz, aparece primeiro e conta uma história com performance bastante convincente. A segunda, sendo desconhecida, ao aparecer no final do filme, faz com que o espectador desconfie em retrospecto dos depoimentos que viu até ali. Cria um desconforto em se saber a quem pertence esses discursos que passeiam nesses corpos que os proferem. A essa altura, a separação atriz/performer já não garante muita segurança.

Vejamos como isso se dá no quadro abaixo, por ele podemos estabelecer relações de confronto e comparação entre as sequências. Em seguida, analisaremos cada sequência como blocos de fala estanques. Assim compreenderemos melhor como as performances se manifestam em cada dupla de performer/personagem e suas variações.

Quadro 1 – Descrição da estrutura do filme em sequências e blocagem de planos.

Sequências em ordem crescente	Descrição da sequência	Número de planos	Duração em minutos e segundos
1 ^a	Cartelas em preto, com transições em fade out, logomarcas de patrocínio e financiamentos, créditos de apresentação e título do filme.	1	45''
2 ^a	Plano detalhe (insert) do anúncio de jornal.	1	14''
3 ^a	Mary Sheyla sobe as escadas e se acomoda na cadeira preta para contar sua história que, na 11 ^a sequência, também veremos contada por Jackie Brown.	6	4'14''
4 ^a	Gisele conta sua história, que também é interpretada por Andréa Beltrão na mesma sequência em montagem alternada. Em alguns momentos, vemos os começos e outros trechos de falas sendo repetidas, retomadas.	18	13'46''
5 ^a	Andrea Beltrão conta como foi a experiência de interpretar Gisele.	4	2'2''
6 ^a	Débora Almeida se apresenta como Nilza e conta a história desta mulher que não foi filmada. Sabemos isso apenas nos créditos finais.	10	9'48''
7 ^a	Fernanda Torres contando uma história, aparentemente, própria.	4	3'34''
8 ^a	Sarita Houli conta sua história, que também é interpretada por Marília Pêra na mesma sequência em montagem alternada. Ainda que ambas contem a mesma história com trechos coincidentes, nesta sequência, não temos tantas repetições e retomadas de	17	14'34''

	trechos de falas exatas como na 4ª e 13ª sequências.		
9ª	Marília Pêra conta da experiência de interpretar Sarita Houli.	5	2'46''
10ª	Lana Guelero conta a mesma história que Claudiléa também contará na 16ª sequência.	7	7'52''

Continua

Continuação

Sequências em ordem crescente	Descrição da sequência	Número de planos	Duração em minutos e segundos
11ª	Jackie Brown conta uma história que já ouvimos ser contada por Mary Sheila na 2ª sequência.	6	4'02''
12ª	Maria de Fátima conta uma história aparentemente sua.	15	6'6''
13ª	Aleta conta sua história, que também é interpretada por Fernanda Torres na mesma sequência em montagem alternada. Em alguns momentos, vemos os começos e outros trechos de falas sendo repetidas, retomadas. Diferentemente das sequências 5 e 9, em que Andrea e Marília contam da experiência de interpretar suas personagens somente ao término das sequências em que dividem com suas respectivas personagens, em montagem alternada, aqui Fernanda aparece interrompendo o fluxo da alternância entre ela e a personagem a quem interpreta, Aleta.	24	16'16''
14ª	Marina conta uma história.	5	6'2''
15ª	Andréa Beltrão contando uma história, aparentemente, própria.	2	2'
16ª	Claudiléa contando sua história, que já vimos contada por Lana Guelero na 10ª sequência.	11	6'51''
17ª	Sarita Houli volta para cantar uma canção.	4	3'55''
18ª	Plano Geral do teatro em câmera fixa no tripé, terminando num fade out que escurece a tela para a entrada dos créditos finais.	1	29''
19ª	Créditos finais.	1	2'04''

Fonte: elaborado pelo autor.

2.7.1 Mary Sheila

Um plano sequência segue a primeira personagem, Mary Sheyla, subindo escadas, entra pelos fundos do palco, vemos a plateia de cadeiras vazias, vermelhas, ao fundo, no palco

a equipe de filmagem está a postos esperando. Seu depoimento levanta uma série de elementos que nos levam à adesão ou compaixão com seu estado de discriminação racial e social vivido em várias frentes. Como ela é uma atriz menos conhecida do grande público, demoramos a reconhecê-la e associar sua figura aos pequenos papéis que fez em filmes e televisão. Mas essa sensação de dúvida se ela é uma atriz contratada para dizer um texto, ou se está falando de si, começa a instigar quem vê sua fala. Essa sensação é intensificada pelo fato de ela apresentar movimentos e gestos um tanto tensos e incompletos. Um exemplo é quando ela chega a querer cruzar os braços, mas desiste no meio da ação.

Acerca disso, Xavier comenta que é irônico o teor dessa entrevista de Mary Sheyla, já que “aponta o problema da competência de atriz e seus requisitos, algo que vai ecoar em outras narrações de personagens que também explicitam sua contradição de atriz de teatro (apud OHATA, 2013, p. 614). Ela vacila um pouco nas falas em três frases diferentes, não como quem gagueja ou titubeia normalmente numa fala, mas como quem erra ou procura um texto prévio do qual tenta se lembrar.

A essa altura, já mais íntimos de sua figura, começamos a nos lembrar que já a vimos em outros trabalhos audiovisuais. A certeza vem quando ela conta como entrou em contato com o trabalho do “Nós do Morro”¹². Ao falar da experiência no grupo e como ficou por lá 10 anos, ela embarga um pouco a voz, não chega a chorar, mas é o suficiente para trazer à tona a questão da emotividade pelo signo do “choro”, recorrente em representações melodramáticas, e que neste filme virá em diversas tonalidades e em diferentes chaves. Vemos uma lágrima discreta caindo de seu rosto ao concluir como o projeto social foi importante para sua vida, enfatizando afetivamente seu discurso em torno dessa experiência. Coutinho intervém pontualmente, instigando-a a continuar o depoimento. Ele pede a ela que apresente o texto de Joana/Medeia que ela interpreta na peça *Gota d’água*, de Chico Buarque¹³.

Nesse instante podemos observar que ela não apresenta dificuldades de transição do estado em que se encontra, para o de Joana, seu personagem. Ela executa a fala olhando para o diretor, mas não vemos nenhum marcador de expressão ou entonação que marque alguma diferença na forma como ela vinha falando do discurso da personagem Medeia, que ela começa a interpretar. Ela não interpela diretamente a câmera, faz tudo olhando para Coutinho, como se a câmera fosse uma espécie de “quarta parede”, típica da encenação do teatro dramático

12 “O Grupo Nós do Morro é uma associação cultural sem fins lucrativos fundada em 1986, com objetivo de proporcionar o acesso à arte e à cultura para crianças, jovens e adultos do Morro do Vidigal. O projeto oferece atividades e cursos nas áreas de teatro (atores e técnicos) e cinema (roteiristas, diretores e técnicos)”. Disponível em: <<https://www.nosdomorro.com.br/index.php/sobre-o-nos-1/nos-do-morro>>. Acesso em: 05 jul. 2018.

13 Peça de teatro escrita em 1975 por Chico Buarque e Paulo Ponte, publicada pela Editora Civilização Brasileira.

burguês, como vimos anteriormente. A volta do papel de Joana para o que ela vinha desempenhando já é mais clara, é com essa mudança de entonação na voz que ela fecha sua participação no filme. Corte seco¹⁴.

2.7.2 Gisele Alves

Cadeira vazia, ouvimos passos, até que a voz de Coutinho orienta Gisele Alves Moura a se sentar. Ela chega se dizendo ofegante, Coutinho pergunta por quê, se ela fuma. Ela nega. Esse começo evidencia as condições do encontro, a reflexividade do método Coutinho, o contato do diretor com seu personagem entrevistado para além do depoimento.

Gisele apresenta uma expressão plácida, tranquila, mesmo quando transita entre assuntos conflitantes, como a gravidez inesperada e o divórcio. Corte para Andréa Beltrão, que assume a mesma história a partir do ponto exato em que Gisele parou. Isso induz o espectador inevitavelmente ao “desafio da comparação quando a vemos compor a fala de uma personagem em carne e osso, a cuja performance ela assistiu no vídeo, situação distinta da representação de um ser de linguagem (personagem instituído por um texto dramático a quem a atriz, depois da leitura, doa seu corpo e sua voz) (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 614). Como já conhecemos a imagem dessa atriz, o espectador logo percebe que ela está tentando representar Gisele, repetir seus gestos, seu modo de falar. Andréa não titubeia na fala, como vimos em Mary Sheyla. Coutinho continua a interpelá-la da mesma maneira como fazia com Gisele. E isso mostra como Coutinho também está desempenhando um papel, já que emula seu próprio comportamento que teve ao entrevistar Gisele. Aqui começamos a ver que o próprio Coutinho precisa performar ao ter que reagir para que seu dispositivo tenha o êxito que ele espera.

Ao retomar seu relato de uma gravidez ótima, apesar do relacionamento turbulento e instável com o companheiro, Gisele não apresenta alterações de fala e expressão, nem mesmo trazendo à baila um tema bastante frequente no repertório melodramático, as turbulências conjugais. Com exceção do gesto notadamente repetitivo de levar a mão aos cabelos, algo que aparentemente denota mais uma marca pessoal de discurso, um vício de fala, que qualquer tipo de nervosismo. O tema religião surge quando ela conta que foi criada como batista, mas se tornou “espiritualista”. Corte para:

¹⁴ Quando não há qualquer transição entre um plano e seu subsequente, seja por fade (escurecimento), ou sobreposição. “Em *Jogo de cena*, as passagens são quase todas em corte seco e, muitas vezes, de um plano fechado para outro no mesmo enquadramento” (BEZERRA, 2014, p. 82).

Em um plano fechado em close, Andréa retoma a fala de Gisele. Vemos que Andréa tenta repetir o gesto de levar os cabelos para trás da orelha, não com a mesma naturalidade de Gisele. Corte para:

Mesmo ao relatar sua frustração com o falecimento do filho, momento em que ela traz um assunto de forte apelo melodramático em nossa sociedade ocidental – a morte de um bebê e toda a carga de *pathos* que isso acarreta no espectador –, ela não altera a dinâmica de sua fala, não se emociona, não embarga a voz, nem titubeia. É uma fala protocolar, bem parecida com a de alguém que sabe estar participando de uma “entrevista” como o dispositivo de Coutinho propõe. Isso não quer dizer que ela seja fria, ou que conte sua história de modo distante, é muito mais uma característica bem pessoal, um traço de fala, do que algum tipo de dissimulação de seu próprio discurso. Corte seco para:

Andréa conta que, na mesma noite em que enterrou o filho, teve um outro sonho em que uma médica lhe disse: “seu filho está liberado”. Andréa vacila, parece não saber como continuar o relato, nesse momento um corte nos remete novamente a:

Gisele dizendo que nesse momento entendeu que “foi melhor para os dois (ela e o filho), pois os dois sofreriam”, demonstra admirável resignação ao dizer isso, mesmo relatando mais um agravante à sua história - seu companheiro, o pai da criança - a abandonou apenas uma semana depois do ocorrido, quando ela ainda estava lactante, de resguardo. Corte para:

Andréa retoma a fala de Gisele, ressaltando a parte do abandono pelo companheiro e de como isso lhe ensinou a lidar com o amor de uma maneira diferente. Ela conclui que isso fez com que “os dois” aprendessem muito. Corte para:

Gisele, que, em contraste com a imagem imediatamente anterior de Andréa intensamente emocionada, não apresenta sinais de choro.

A performance melodramática da jovem Gisele Alves, por exemplo, é surpreendente pela serenidade. Ela narra com lucidez e equilíbrio emocional a situação da perda de um filho muito esperado e a consequente separação do “marido”. Sua atuação atravessada por um paradigma pedagógico de moral cristã é típica do melodrama canônico, baseado na renúncia e no sacrifício redentor (Xavier, 2003a). É isso que efetivamente marca os gestos e as expressões comedidas de Gisele Alves. (BEZERRA, 2014, p. 130).

Claro que esse pode ter sido um efeito causado pela montagem de Coutinho, talvez justamente para evidenciar essa diferença entre a performance das duas. Resoluta do que aconteceu, que foi uma história especial e que será mãe dele sempre, que Vitor não a marcou negativamente a ponto de temer uma outra gravidez e que os possíveis próximos filhos serão

outras histórias, mais uma vez ela esboça um final feliz de superação típico do desenlace melodramático. Corte para:

Andréa em close, a câmera abre o quadro em zoom out para *plano médio*¹⁵. Coutinho pergunta o que ela sentiu, ao que ela responde que não queria chorar, mas que não aguentou conter o choro, que tentou fazer da forma mais fiel, mas que não sabe o que sentiu, que tentou reproduzir a serenidade que percebeu em Gisele, sem julgar, sem imitar, agredir, nem criticar, que lutou para isso, mas que o texto a desestabilizou. Que ela quase pediu para parar, que não conseguiria, que “iria ficar chato, meloso”, que teria que ensaiar demais para atingir o estado apresentado por Gisele. Que, quando ela passava o texto mecanicamente, corria tudo bem, mas que, quando ela tentava se aproximar da “serenidade” de Gisele, ela se desequilibrava, principalmente quando ela dizia “meu bebê, Vitor, meu bebê”, solta um palavrão. Conjectura que talvez seja pelo fato de ela não ter uma religião, de não acreditar em nada após a morte, que talvez a religião, a fé, pudesse ajudar, que queria acreditar que as pessoas queridas por ela estivessem em algum lugar.

Na alternância dos dois relatos que se complementam, o de Gisele e o de Andréa, o problema da representação é posto em nova perspectiva, pois o filme joga com a diferença e o revezamento das duas performances num esquema que se sustenta por quase quinze minutos. Mas o essencial é que, na interpretação de Andréa, há uma pausa para a reflexão que abre a conversa sobre o método e sobre o estilo de interpretação. A atriz, falando de si, do seu trabalho, de suas opções e dificuldades, deixa claro que o pressuposto de uma interpretação realista é fundamental na condução do processo em todo o filme. Fica explícita a presença do método Stanislávski para engendrar um processo de identificação com a personagem. (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 615).

O jogo que o dispositivo de Coutinho nos trouxe nessa situação é que temos uma atriz interpretando um texto de uma personagem que também vemos performar a própria história. Conforme Cohen (2002, p. 105-106), a diferença entre ator e performer residiria no fato de o processo de criação desse último basear-se em uma espécie de “extrojeção”, fazendo emergirem coisas a partir de si, ao passo que o trabalho do ator tradicional se fundamentaria em uma “introjeção”, recebendo e tentando absorver da melhor maneira aquele contexto que *a priori* não é seu, mas exterior. Ou ainda, na visão de Jorge Glusberg, “o performer não ‘atua’ segundo o uso comum do termo; [...] ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação” (GLUSBERG, 2005, p. 73). Essas seriam duas definições com as quais poderíamos nos balizar para adentrar o jogo de Coutinho. Entretanto, veremos, o jogo armado

15 Plano médio: escala de plano que mostra os atores da cintura para cima.

por ele neste filme questiona a própria separação entre essas duas categorias, borrando essas fronteiras.

O teórico da encenação teatral Patrice Pavis (2001, p. 55), para situar o entendimento da performance na encenação contemporânea, também pretendeu marcar essa fronteira de diferenciação alegando que “o *performer*, diferentemente do ator, não representa um papel, age em seu próprio nome”. Para o enriquecimento do jogo de Coutinho, é o que vemos acontecer; quando instigadas pelo desafio de interpretar uma personagem existente, as atrizes, como neste de caso Andrea Beltrão, acabam trazendo de si a dificuldade que tiveram frente ao desafio, enriquecendo sua participação para além da interpretação, em princípio requerida. Veremos isso com maior ênfase no caso de Fernanda Torres.

O *performer* “é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador” (PAVIS, 2001, p. 50-51). Ora, não é justamente isso que as três atrizes relatam? Que em certos momentos não conseguiam se desligar de si para acessar completamente as personagens às quais suas interpretações se referiam?

[...] é alias raro, para não dizer impossível, que o ator esteja inteiramente imbuído no papel, a ponto de fazer esquecer que é um artista representando uma personagem e construindo assim um artefato. Mesmo o ator segundo Stanislávski não faz esquecer que está representando, que está empenhado em uma ficção e que constrói um papel (PAVIS, 2001, p. 56).

Isso nos remete novamente às investigações de Scheckner acerca do ator/performer quanto a sua condição de dupla negação do *não eu*, *não-não eu* que vimos no primeiro capítulo. Ao perguntar para as atrizes como foi a experiência, ao final da interpretação que fizeram, Coutinho faz com que elas passem imediatamente de atrizes para a condição de performers. Mais que isso, acaba provocando nelas a reflexão sobre o que é representar.

A ironia que se apresenta aqui é que Gisele, que *a priori* seria a performer, já que ela é quem traz de sua experiência vivida toda uma carga extremamente melodramática em seu conteúdo, externaliza tudo isso de uma maneira muito sóbria. Enquanto isso, Andréa, que *a priori* seria uma atriz que deveria absorver e nos retornar algo o mais próximo possível da Gisele que vimos, de alguma forma não consegue lidar com tamanha carga emocional do texto, e mesmo que tenha se esforçado para simular o discurso de sua referente, explode em um choro melodramático, impactada pela força da história. Isso faz com que Andréa passe de uma atriz que estaria ali para cumprir seu papel de interpretar uma personagem para a condição de performer que, a partir dali, relata sua própria experiência de uma atriz diante de uma

personagem difícil que a impactou e emocionou intimamente. Um corte seco termina a sequência¹⁶.

2.7.3 Nilza/Débora Almeida

Nilza¹⁷ chega ao palco pelos fundos e se senta. Uma entrada semelhante à de Gisele. Isso serve ao propósito de nos induzir a acreditar que estamos frente a mais uma mulher cuja história é autêntica, lhe pertence, já que, ao contrário das atrizes que já se encontram no palco, ela entrou assim como Gisele, que, por oposição a Andréa Beltrão, sabemos tratar-se de uma não atriz.

Ela apresenta todo um histórico de dificuldade socioeconômica herdado de uma família pobre, sua condição de analfabeta que a obrigou a trabalhar muito cedo como babá. Apesar disso, Nilza não se coloca como vítima, pelo contrário. Sem lamentações, orgulho ou autopunição, ela conta sua história de ignorância a respeito de informações de educação sexual, que em certos momentos pode induzir o espectador ao riso. Assumiu sozinha a filha. Coutinho pergunta sobre o relacionamento com a filha. Ela conta que acabou indo trabalhar em um outro lugar e deixou a filha com a antiga patroa desde os oito meses de idade.

Relata que gosta de vestir pouca roupa e deixa claro para os empregadores que quanto “menos roupa melhor”. Ressalta sua autoestima e entusiasmo com a vida, chegando a acreditar que São Pedro teria mandado o sol para ela no dia da entrevista para que ela pudesse vestir roupas curtas como gostava. Diz que é preciso gostar de si mesma, agradecer a Deus, olhar para o céu, e ressalta encabulada: “tem gente que passa o dia inteiro na rua e não olha pro céu!”

Ela termina sua fala e, no meio do plano, em *close*, redireciona diretamente para a câmera o olhar que até então se dirigia a Coutinho, encarando o espectador, e dispara - “foi isso que ela disse”. Isso é feito em outra entonação de voz, outra atitude, como se desmontasse um personagem que estava replicando até aquele imediato momento. Ao dizer isso, ela coloca uma terceira pessoa na cena além de si e Coutinho. Ela deixa claro que até ali contava algo como outra pessoa havia contado antes dela. O interessante desse momento é que, até então, aquela pessoa parecia bastante autêntica, sua história condizia com sua aparência e jeito de falar. Com essa cena, Coutinho implanta uma dúvida no espectador que contamina sua fruição em

16 Sequência pode ser entendida como uma sucessão de planos que guardam entre si uma mesma unidade de tempo ou lugar. Pode ser associada à ideia de cena, “como um momento facilmente isolável da história de um filme” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 268).

17 Coutinho não usa caracteres para identificar os personagens logo que eles aparecem no filme, no caso de Nilza, sabemos seu nome porque Coutinho o diz ao se dirigir a ela e fazer sua primeira pergunta no início da conversa.

retrospectiva, acerca do que já viu e, dali para frente, nos outros depoimentos que verá. Se Nilza na verdade não era Nilza, e sim uma atriz (Débora de Almeida, como saberemos nos créditos), todas as outras mulheres cujas imagens não nos são conhecidas também podem ser atrizes contratadas para um papel no filme. A partir daí, Coutinho quebra a dicotomia atriz/não atriz que até então estava baseada apenas em nosso conhecimento de suas imagens, conhecidas ou não. Com isso ele complexifica o jogo e nos liberta dessa dualidade fazendo com que passemos a prestar atenção às performances de cada uma independente de se tratar de uma atriz ou não. No fundo, Coutinho sempre esteve mais interessado em como contar as histórias (suas performances) do que mais propriamente na legitimidade delas, atrelada a um pertencimento a um corpo que as viveu.

Ao contrário de Mary Sheila, Débora não titubeou na fala. Diferente de Andréa Beltrão, ela não se emocionou ou apresentou qualquer desconforto em seu discurso. Somente por essa “quebra” que ela executa no último plano e por meio dos créditos finais do filme é que ficamos sabendo que ela se chama Débora Almeida e, na condição de atriz desconhecida do grande público, interpretou a história de Maria Nilza Gonçalves dos Santos. Corte seco para o mesmo plano em close de:

2.7.4 Fernanda Torres

O jogo de encenação habilmente construído por Coutinho aqui é que, pela montagem, ele ordenou a aparição de Fernanda Torres, atriz conhecida, pouco tempo depois da sequência em que vimos Andréa Beltrão interpretando uma outra pessoa, Gisele, como seu referente. Dessa maneira, ele nos induz a pensar, inicialmente, que o mesmo ocorrerá nesse trecho, ou seja, Fernanda Torres estaria interpretando a história de uma outra mulher que conheceríamos em seguida. Essa expectativa é quebrada primeiramente pela desenvoltura com que Fernanda traz de si os elementos da história que conta. Uma história dolorosa como as outras, de uma mulher machucada, que passou um momento extremamente difícil na vida, que é perder o bebê que gerava, e passa por todas as dores advindas disso, mas que soube passar pelo momento de superação e ter um desenlace feliz com uma outra gravidez, essa bem-sucedida.

A certeza de que ela está contando uma história sua e não o texto de uma outra mulher é, de certa forma confirmada, quando ela, em duas ocasiões durante seu relato, faz referência a uma tia que a chamava de “Nanda”, provável apelido familiar de Fernanda Torres. Entretanto, esse último aspecto não é forte suficientemente para que possamos afirmar de forma categórica que Fernanda não está interpretando a história de uma outra mulher. O jogo que Coutinho

construiu em seu dispositivo, aliado à montagem que elaborou e ao resultado das performances que obteve de suas atrizes, não nos fornece indícios definitivos para estarmos seguros acerca de quem performa de si e quem representa outrem. Essa dúvida a respeito desse trecho, se Fernanda está contando uma história sua e não interpretando uma personagem, só é desfeita ao verificarmos os créditos finais do filme, em que não vemos outra personagem a que Fernanda poderia estar interpretando como referência. Corte seco para:

2.7.5 Sarita Rouli Brumer

Um plano-sequência segue Sarita Rouli Brumer subindo as escadas até chegar ao palco por seus bastidores. Toda vestida de preto, sem estampas, ela diz bom-dia, se senta e retribui o cumprimento de Coutinho perguntando se ele também está bem. Ela começa se apresentando e explicando a origem grega de seu nome, que significaria, conforme ela, “bile preta”, que estaria ligado semanticamente aos “humores” para os antigos gregos. Interessante notar que, mesmo com uma postura cética quanto à ligação que o senso comum faz entre a bile (líquido da vesícula biliar) e os humores das pessoas, Rouli, que tem esse nome como referência “vernacular” grega ao órgão, durante sua performance, vai demonstrar-se uma pessoa bastante “visceral” na forma como lida com a família, a vida e o mundo. Corte para:

Marília Pêra já está sentada na cadeira, vestindo um figurino muito semelhante ao de Sarita. Coutinho pergunta se ela chora fácil. Ela afirma que sim. Ele lhe pergunta sobre o filme *Procurando Nemo* (2003). Ela diz que chora muito e interpela Coutinho perguntando se ele não gosta, ele responde que “não, por acaso”. Ela interrompe insinuando que ele não gosta do filme por não gostar de “coisas americanas”, se ele é meio “comunista”, ao que ele responde que não é por isso, mas por fumar muito. Ele pergunta como é a história do filme. Ela fala que é uma história entre pai e filho. Corte para:

Sarita retoma a parte em que Coutinho pergunta se ela chora fácil, a mesma pergunta que havia feito antes a Marília. Novamente vemos Coutinho performando repetindo sua própria fala, fazendo de si também um personagem para que o filme desse certo na montagem. Temos aqui um ótimo exemplo de um caso em que teatralidade e performance se fundem, momento em que “o encenador é assolado por uma tensão desconfortável: deve multiplicar-se em diversos papéis continuando a ser integralmente ele mesmo” (PAVIS, 2013, p. 371). Neste caso,

o encenador vê-se impelido a ter que performar dentro da própria encenação que engendrou para que ela tenha êxito. Do contrário, não haveria como executar as duas falas na montagem alternada.

Sarita provoca Coutinho, dizendo que ele não gosta de filme americano, um claro exemplo daqueles momentos que Lins classificou como reveladores da postura de Coutinho e que acontecem quando seus personagens o questionam ou se rebelam contra ele (2004, p. 150). A despeito da opinião de Coutinho em relação ao filme, Sarita começa a contar o enredo elogiando e fazendo referência a mais um conflito recorrente na tradição melodramática, o conflito intergeracional no seio familiar, nesse caso entre pai e filho. Ela se emociona, começa a chorar e embarga a voz, enquanto conta o enredo. Ela repara que Coutinho ri enquanto ela chora com a história do filme infantil, diz que não se importa, mas que fica esquisito ele rindo enquanto ela chora. Como ela havia começado esse bloco de seu relato declarando que chora facilmente, pensamos inicialmente que ela está apenas se emocionando com uma história de filme infantil. Posteriormente, veremos que a essência de conflito que o filme aborda é justamente a relação que ela guarda com seu pai e sua própria filha.

Antes de avançarmos, podemos estabelecer uma comparação inicial entre os dois últimos blocos de fala apresentados por Sarita e Marília. A montagem de Coutinho evidenciou o trecho em que as duas executam a mesma parte da história repetida pelas duas. Isso talvez para que, ao mesmo tempo que tenhamos a mesma parte do texto para estabelecermos uma comparação entre as duas, esse texto acabe por ser relegado, momentaneamente por nós, uma vez que já sabemos das informações necessárias para o entendimento pleno da história. Podemos nos concentrar em como essa história habita ou perpassa de maneira diferente o corpo dessas duas mulheres.

Para Bezerra, Coutinho revela em seus documentários um corpo múltiplo, falante, maleável, moldável por meio da palavra em ato expressivo, cheio de virtualidades e devires (2014, p. 32). Nos filmes do diretor, continua o autor, as expressões faciais e os movimentos do corpo são tão importantes quanto a fala dos personagens. Isso fica claro nessa primeira parte dessa sequência, em que podemos ver claramente a diferença com que essas duas mulheres contam essa história. Por meio da comparação entre elas, Coutinho possibilita que reparemos em seus “silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas do discurso, gestos, franzir de lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros etc.” (LINS, 2004, p. 110). Apesar de compartilharem texto e figurinos semelhantes, Marília apresenta uma fala comedida, tanto na entonação e volume da voz quanto na frequência e tamanho dos gestos.

Enquanto isso, Sarita é intensamente emocional, fala alto e apresenta uma entonação de voz cheia de inflexões de emoção acompanhada de gestos grandes e mais intensos. Corte para:

Coutinho pergunta a Marília por que o filme *Procurando Nemo* a toca de forma especial. Ela responde que é por conta do problema de relacionamento com a filha, se emociona, mareja os olhos, sem, no entanto, chorar, diz que a filha rompeu com ela, e que por conta disso sua presença no filme também é uma forma de ela tentar reatar esse elo. Corte para:

Marília retomando a fala, imediatamente dita por Sarita acerca do pai. Segundo ela, ele era um “humanista” maravilhoso, muito apaixonado pelos irmãos, pelos filhos, pelos sobrinhos. Nesta hora, vemos um descompasso entre a ordem das informações no texto de Marília em relação ao texto de Sarita. Não que Marília diga algo equivocado a respeito da história de Sarita, mas que neste momento ela não é tão fidedigna ao texto de sua personagem quando Andrea, Fernanda e Lana o são. Corte para:

Sarita conta que os pais morreram e a sua filha foi morar nos EUA. Coutinho pergunta para ela sobre esse rompimento com a filha. Ela ameaça não contar, alegando que pode morrer de chorar, sendo que a essa altura seus olhos já estão vermelhos e molhados de um choro que vai e volta, está sempre ali. Corte para:

Marília, que, em contraste, não está chorando, pelo contrário, continua seu texto equilibradamente dizendo que a filha está bem nos EUA. Conta que uma vez pediu o carro emprestado à filha e ela não quis emprestar. Por conta disso, ela ficou furiosa e “meteu a mão na filha”, mas que achava que isso era uma coisa normal, a exemplo de como foi criada pelo pai, que também agredia a ela e aos irmãos, que o “amor persiste” mesmo que apanhando dos pais. Entretanto, a filha a denunciou à polícia. Corte para:

Sarita, com os olhos molhados, a voz embargada, diz que tem como único objetivo na vida resgatar o “anel, um elo” entre ela e a filha que ela achava que não se romperia jamais, mas que se quebrou. Coutinho a interpela se ela já tentou essa reaproximação, ela diz que sim, várias vezes. Corte para:

Marília conta que até os 17 anos a filha se recusava a ficar no próprio quarto, para ir dormir com a mãe na cama de casal. Mais uma vez a discrepância entre o estado de Marília e o estado emocional em que Sarita se encontra é evidente. Corte para:

Respondendo ao Coutinho, Sarita afirma que é uma boa reumatóloga, mas que está aposentada depois que passou a tomar corticóides para uma hepatite autoimune. Coutinho pergunta se ela toma o remédio com frequência, ao que ela interpela Coutinho “sim, senão eu ia pro cemitério, o que o senhor prefere?” Ela diz que não acredita em Deus e acha que essa fala no filme ficaria esquisita. Que é melhor fazer análise e procurar as soluções dentro de si

mesma. Vemos que Coutinho participa um pouco mais com essa personagem, a conversa entre eles parece ter sido profícua. Entretanto, ele sempre marca para si um papel muito claro nessa conversa, apenas instigar a pessoa a falar de si, pergunta sempre “sem qualquer entonação de reprovação ou desacordo. São pequenas intervenções que levam a personagem a elaborar melhor o seu ponto de vista, que emerge necessariamente na interação com o cineasta” (LINS, 2004, p. 158-159). Corte para:

2.7.6 Marília Pêra

Num plano *oversholder*¹⁸ vemos Coutinho, que conversa com Marília sobre sua performance. Desta vez na condição de atriz que fala sobre sua própria experiência, numa situação parecida com a vivida por Andréa Beltrão anteriormente, ela acha que em geral foi contida, mas teve uma parte mais tensa. O diretor pergunta “o que que vocês acham?”, dirigindo-se a outros membros da equipe presente, explicitando o caráter reflexivo de seu metacinema. Marília responde que nesse momento, em que Sarita fala da filha, ela, Marília, também lembrou de sua própria filha e que por isso deu uma marejada nos olhos, e se emociona novamente deixando filha, a memória, a afetividade vir à tona.

Esse momento foi o único em que Marília, na condição de intérprete de Sarita, deixou o choro transparecer. Não um choro que ela, como atriz, absorveu do discurso da personagem, mas que, em via inversa, ao interpretar Sarita e toda sua fala emotiva entre o pai e a filha, Marília acabou deixando emergir de si um choro ligado à sua própria memória afetiva relacionada com sua filha. O dispositivo de Coutinho, mais uma vez, borra o limite entre atriz e performer, fazendo com que a performance surja de uma situação de interpretação encenada. Bezerra (2014, p. 53) considera ser uma questão-chave para o ator de teatro conviver com essa duplicidade de personalidade composta pelo seu próprio “ser” e o “ser” da personagem. Ele ressalta que o teatro naturalista desenvolveu uma série de procedimentos para romper esse paradoxo, chamado por Julian Olf “dialética da ambivalência” (apud COHEN, 2002, p. 95), no intuito de instaurar um “como se fosse”. Bezerra (2014) também aponta que as técnicas de

¹⁸ Plano Oversholder: a câmera posiciona-se sobre o ombro de algum personagem, mostrando aquilo que ele vê.

Constantin Stanislavski (1992) defendiam que, quanto mais o ator se anulasse como peça e mergulhasse na personagem, atingiria com maior êxito a ficção e a ilusão de ser um “outro”.

Um teórico que se ateuve amplamente sobre esse aspecto foi o já citado anteriormente Schechner (2011b), para quem o ator/performer estaria num estado de instabilidade, um “entre” próprio ao terreno das performances, em que apresentaria uma espécie de “não eu – não, não eu”, ou seja, o ator/performer seria aquele que no momento da performance não seria ele próprio, pois que está interpretando uma personalidade externa, mas ao mesmo tempo não deixa de ser ele próprio, na medida em que não deixa de existir. Pudemos ver isso na sequência de Andréa Beltrão.

Voltando à conversa entre diretor e atriz, sobre sua performance no filme, Marília está em *close*¹⁹ discutindo com Coutinho se é pertinente para o filme o debate em torno do choro, que, segundo ela, quando é verdadeiro, diante de uma câmera, ou em outra situação, como uma sessão de análise, as pessoas tendem a tentar esconder a lágrima, enquanto o ator, principalmente o moderno, tenta evidenciar a lágrima, principalmente o ator da tela, da televisão, teoriza ela. A telenovela aceita bem a lágrima porque “solicita o contrário do que postulava o realismo de Stanislávski, sempre empenhado em abolir o excesso de ‘teatro’ na cena teatral, observando que já bastavam os excessos e a hipocrisia da vida social (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 616). Essa questão do choro é recorrentemente associada às narrativas melodramáticas, que nem por isso se resumem a essa forte característica. Entretanto, cabe reconhecer que as lágrimas, acentua Marina Baltar (2007, p. 88), asseguram um espaço de profunda comunicação para as narrativas melodramáticas, fortalecendo uma esfera sensorial e sentimental com o público, garantindo sua adesão.

A respeito da importância que tem a habilidade de chorar para um ator/atriz em um filme, cabe lembrarmos aqui um filme documentário que também se alia à encenação baseada em um dispositivo e certamente serviria como objeto de análise neste trabalho ou outros posteriores. Falamos do filme *Salve o cinema* (1995), de Mohsen Makhmalbaf, no qual o diretor iraniano, para comemorar a data de 100 anos do cinema, anunciou em um jornal que realizaria uma chamada aberta para escalação dos atores de seu próximo filme. A quantidade de pessoas que se candidataram superou tanto as expectativas que Makhmalbaf acabou fazendo um filme sobre este processo de escolha de elenco nos testes realizados. Em mais de uma sequência, o

19 *Close*: também chamado de primeiríssimo plano, mostra o rosto do personagem na tela, evidenciando suas expressões faciais.

diretor desafia atores e atrizes a provarem suas habilidades de interpretação perguntando se eles são capazes de chorar naquele exato instante do teste.

Voltando ao nosso filme em análise, Coutinho pergunta novamente sobre o momento em que ela disse ter se emocionado lembrando da própria filha. Como nós, o diretor está interessado em que ela conte por que se emocionou particularmente enquanto Marília durante a interpretação de Sarita, ao que ela responde que tentou “segurar” a emoção por achar que é mais emocionante quanto se tenta esconder a emoção. Nesse momento, tira de dentro da camisa um pequeno frasco com “cristal japonês”, que, segundo ela, serve como um artifício para provocar um choro não espontâneo. Ela diz que se fosse o desejo do diretor que ela chorasse, e por algum motivo ela não conseguisse chegar às lágrimas, ela usaria esse recurso. Mais uma vez, o choro emerge relacionado como índice de uma emoção autêntica, ao mesmo tempo, é irônico que uma atriz, ao interpretar uma personagem, que, como vimos, chora exageradamente, tenha evitado chorar, mas, por sua vez, acabou chorando espontaneamente lembrando de emoções próprias internas e que, não bastasse isso tudo, tinha um recurso artificial para provocar um choro falso se fosse necessário.

Com isso, a fala de Marília acaba plantando a dúvida que faz com que, como espectadores, repassemos as falas que vimos até esse momento buscando verificar se o choro seria um índice de autenticidade. Será que por isso Gisele, que contava de si, não chorava tanto ao contar sua história como Andréa Beltrão chorou ao interpretá-la, com visível e declarada dificuldade? Será que, por isso mesmo, percebemos a discrepância entre a performance melodramática de Sarita e a interpretação sóbria da própria Marília, que só chorou quando não pôde segurar uma emoção íntima e autêntica que estava fora de seus planos como atriz? Como se percebesse a ironia da situação toda, ela sorri. Corte para:

2.7.7 Lana Guelero

Estamos na metade da duração do filme. Vemos Lana Guelero sentada na cadeira, nervosa, apertada as mãos ansiosamente, ajeita o paletó que usa, expira. Coutinho inicia a conversa dizendo que os dois nunca tinham se visto, o que ela confirma. Podemos confiar nessa informação? Ele conclui então que ele a conhece mais do que ela a ele, trazendo novamente à tona parte do método de seu dispositivo. Ao mesmo tempo, esse procedimento, repetido em outros momentos do documentário, faz com que Coutinho transforme a si mesmo num de seus personagens do filme. Mais que isso, ele deixa de ser o papel do diretor que entrevista, e passa ao papel de um diretor que encena a si mesmo, já que ele sabe por exemplo que, ao contrário

do que ele acaba de dizer a respeito de não conhecer Lana Guelero, isso não tem lastro na realidade, pois que ele a conhece enquanto atriz, mas para que o filme funcione na montagem ele tem que interpretar o papel de um diretor que se encontra com sua personagem pela primeira vez. Isso fica mais explícito nas sequências em que personagem e atriz são postas lado a lado falando o mesmo trecho de texto, e ele é obrigado a ter que fazer a mesma pergunta a ambas para que a montagem funcione.

Voltando à entrevista de Lana, Coutinho pergunta se ela vai ficar calma. Ela diz que está calma e esboça um sorriso nervoso. Tudo isso, inclusive esta fala de Coutinho, serve ao propósito de fazer o espectador acreditar que Lana é uma mulher anônima que veio ao filme contar sua história, quando na verdade ela é uma atriz pouco conhecida do grande público, que veio ao filme interpretar a história de Claudiléia Cerqueira de Lemos, que veremos ao final do filme fazendo seu próprio relato.

Depois de contar como foi a perda do filho e o luto severo por qual teve que passar, Coutinho a interroga sobre a parte em que ela diz que “Deus é bom, mas fez maldade comigo”. Ela reafirma, diz que foi recompensada com a filha, mas que isso não é suficiente para responder o porquê de Deus ter tirado o filho dela. Lana conta a história traduzindo, em expressões e gestos, toda a carga de uma história de uma mulher sofrida, divorciada e que perdeu um filho. Ela não titubeia a fala, o texto, não força os movimentos e chora em momentos verossímeis da fala que pedem uma maior emotividade. O espectador que não conheça a aparência da atriz Lana Guelero dificilmente teria artifícios para desconfiar de que se trata de uma atriz interpretando uma fala de outra personagem, antes que essa personagem apareça no final do filme. Corte para:

2.7.8 Jackie Brown

Um *plano médio* mostra Jackie Brown sentada na cadeira. Ela conta que passou grandes dificuldades na vida, mas que não culpa seus pais, pelo contrário, que isso deu força para ela. Coutinho pergunta sobre seu grupo de rap, pede para ela cantar uma de suas letras. Ela titubeia porque não tem uma base rítmica para ela executar o rap. Diz que pode fazer no “*embromation*”²⁰ se alguém puder fazer o “*beatbox*”²¹, abre-se em *zoom*²², de um plano fechado

20 Expressão coloquial sinônimo de: adaptação, improvisação.

21 O termo beatbox em inglês, em tradução literal, significaria “caixa de batida”. Consiste na atividade de reproduzir sons percussivos com a voz, boca e cavidade nasal, extensamente usado no hip-hop.

22 Zoom: efeito ótico de distanciamento ou aproximação feito por uma objetiva composta por um conjunto de lentes.

para um plano mais aberto, enquanto ela demonstra o que seria o “*beatbox*”. Ele consente que pode ser como ela quiser, mas ela explica, que não tem como ela fazer o “*beatbox*” e cantar simultaneamente, que alguém da equipe teria que fazer o tal “*beatbox*”, ao que ele parece não ter compreendido. Um corte nos faz concluir que a proposta não foi aceita. Ela o encara e começa sua performance de rap que conta sua história e, entre outras coisas, que agora (2006) está no “Nós do Morro”, o que nos incita a estabelecer uma relação direta com o primeiro depoimento do filme.

Conforme Xavier (apud OHATA, 2013, p. 623-625), ao dar vazão a essa parte musical que Jackie Brown apresenta em seu depoimento, Coutinho nos faz perceber que há performances que extrapolam a narração e envolvem a marcação rítmica de corpo e voz do rap (*rhythm and poetry*) trazendo uma mudança de registro no gesto e na fala que coloca a performance em evidência. Isso faz com que este trecho seja uma das poucas exceções à dominante de perda e solidão presente nos discursos das outras participantes. Curioso que, tentando justamente escapar a essa dominante melodramática, Sarita Houli, como veremos à frente, voltará no final do filme, depois de sua sequência, para tentar performar um depoimento “menos pesado” de si, reclama ela. E é justamente a música o artifício que ela recorre para obter tal mudança em sua performance. Voltando a Jackie Brown, essa sua sequência é ainda mais intrigante, pois, aliada à 3ª sequência de Mary Sheila, provoca “uma ambiguidade quanto a quem é a ‘dona da história (em relação à parcela de seus relatos)’” (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 623/624).

É pela letra de seu rap que Jackie conta sua história, se expressa em plena potencialidade, em corpo, voz, olhar e presença. É também embalados pelo rap que somos levados a estabelecer uma conexão entre o que ela conta e o que foi apresentado por Mary Sheila na primeira sequência do filme. Além de um domínio muito maior sobre a história que está sendo contada, com riqueza de detalhes que não vimos na fala de Mary Sheila, Jackie Brown apresenta algo ainda mais convincente – as marcas socioculturais em sua oralidade, uma eloquência muito própria que nos leva a receber sua fala como mais autêntica.

Temos aqui um caso em que a performance é muito marcada pela voz, e como essa voz articula a história sendo contada. Conforme Bezerra (2014, p. 74), a oralidade é a marca essencial da performance nos documentários de Coutinho e se manifesta pelo desempenho “teatral” de um corpo “indizivelmente pessoal” do performer. Em casos como esse de Jackie, à performance da voz adicionam-se os gestos, as expressões faciais, as posturas corporais (BEZERRA, 2014, p. 56). Coutinho continua a conversa perguntando se ela sofre preconceito

por ter uma namorada. Ela discorre que lida muito naturalmente com isso, cultivando uma postura ativa de autorrespeito. Corte para:

2.7.9 Maria de Fátima

Com entrada no quadro semelhante à de Gisele, Maria de Fátima conta que seu pai largou a família para viver com uma moça de 18 anos, mas que, ao saber que ela o traía, pediu para voltar, ao que a mãe consentiu. Coutinho pergunta se ela não se chocou com essa volta. Ela conta que certa vez se recusou a pedir a bênção ao seu pai, quando este a visitou na casa da sua falecida avó paterna. Cheia de rancor e ódio, não pediu mais a bênção ao pai desde então até sua morte. Ao vê-lo no caixão, ela teve a impressão de que ele morreu com a mão estendida à espera de ela pedir a bênção a ele, mas que ela não o fez. Coutinho pergunta se ela não perdoou o pai. Ela diz que sim, mas que havia feito uma promessa e que levou adiante, mesmo que o pai a tenha ajudado mais que os dois maridos que ela teve.

Coutinho pergunta sobre o seu casamento. Ela diz que foi horrível, e que ele chegou a agredi-la por ciúmes. Coutinho pergunta se o único problema era o ciúme. Ela conta que o pai descobriu um relacionamento do seu marido com outro homem. Respondendo à pergunta de Coutinho, ela discorre sobre as dificuldades que a mulher passa e o homem não, como o parto, a amamentação. Coutinho pergunta se ela teve depressão depois do divórcio, ela diz que sim, que foi para o psicólogo e que ele que a “tirou da quarentena”. Coutinho pergunta sobre sua fonte de renda atual. Ela explica que é *design* de sobrancelhas, ajudando pessoas que passam pelo tratamento contra o câncer e perdem os pelos. Ela desenha e tonaliza com Henna²³. Ele pergunta sobre os homens hoje. Ela diz que sai com as amigas “à caça” de homens, mas que a maioria está comprometido, ou gosta de um outro homem, e a mulherada fica “a ver navios”.

Maria de Fátima, assim como Marina, que veremos mais à frente, não tem sua fala replicada por uma outra atriz. Tudo o que sabemos é dito por ela, que performa a si mesma contando sua vida. Enquanto Débora de Almeida não traz nada de si, apenas representa a história de Nilza, que não aparece no filme, Maria de Fátima é o contraponto dessa situação, fala apenas de si e não representa nenhuma outra personagem. Ela seria um caso típico de performer que

23 Henna: Pigmento que compõe produtos cosméticos como tinturas de cabelo, sobrancelhas e tatuagens temporárias.

[...] não encarna um tipo ou personagem exterior a si mesmo. Não se anula em prol de um outro ‘ser’ fictício; é sempre ele, em pessoa, que está atuando. Tudo que ele cria e as imagens que constrói [...] são espécies de camadas dele mesmo, elementos dos quais se constitui ou os quais forja para si em determinados momentos e em certas condições de ‘atuação’. Não tendo somente “a personagem” para mostrar, o performer desenvolve e mostra suas habilidades pessoais. (BEZERRA, 2014, p. 53).

Temos aqui mais uma mulher que, mesmo aparentando ser uma pessoa alegre, tranquila, bem-humorada, vaidosa - ela chega de óculos no primeiro plano, do plano seguinte em diante ela não está mais de óculos -, traz à tona em sua performance toda uma carga de sofrimento compartilhado por muitas mulheres. Prova disso é que ela começa sua história referenciando o histórico da mãe, que foi traída e abandonada pelo pai dela e que mesmo assim o recebeu tempos depois. Isso desembocou num conflito intergeracional entre pai e filha, que também aparece nas falas de Sarita e Marina. Seu caso de nunca mais ter pedido bênção ao pai, mesmo que ela o tivesse perdoado e que ele fosse seu maior parceiro, adianta uma situação muito parecida com a que será contada por Marina mais à frente. Assim como Fernanda, Marina e Claudiléa, ela também relata um quadro de depressão em uma fase da vida. Assim como Gisele, Fernanda, Marina e Claudiléa, ela termina sua fala considerando que superou as dificuldades, numa espécie de final feliz tipicamente melodramático. Corte para:

2.7.10 Aleta Gomes Vieira

Aleta sobe as escadas no escuro e chega ao palco pelas coxias (bastidores) e se surpreende com o número de pessoas da equipe. Coutinho diz que ela foi a primeira a observar sobre isso, ela sorri, corte para:

Fernanda Torres repete a entrada e fala anteriormente dita por Aleta. Coutinho repara que ela fez igual à Aleta. Como vimos em outras situações já mencionadas acima, como no caso em que Coutinho abre a conversa com Lana Guelero, Bezerra afirma que o filme revela o próprio Coutinho como uma “personagem falsária”, pois, além de repetir as mesmas perguntas, às vezes finge não saber estar falando com atrizes (2014, p. 83). Fernanda estranha sua observação, pergunta se “não era isso”, diz que achou que tinha ficado implícito que era para imitá-la, inclusive em suas pequenas falas. Pergunta se não era para “fazer o mesmo texto que ela”. À sua pergunta, Coutinho não responde de maneira definitiva, prefere deixá-la no terreno do instável com a resposta “pode ser”. Fernanda justifica que achou importante expressar a surpresa que a personagem sentiu ao perceber a equipe de filmagem. Desde o início, já vemos que, ao contrário das sequências 4 e 8, não teremos a atriz Fernanda contando da sua experiência

somente no fim da sequência. A alternância entre Fernanda como Aleta e Fernanda por si mesma enquanto atriz vem à tona desde o início da sequência. Corte:

Aleta relata que sua dificuldade não está em contar sua história, mas em seguir uma linha narrativa coerente. Coutinho lhe pergunta se o fato de ele ir perguntando pode ajudá-la. Ela responde que talvez não seja suficiente, pois ela (a produtora da equipe de Coutinho que entrevista as pessoas para a seleção prévia dos personagens) perguntava e mesmo assim ela acha que se perdeu ao contar sua história, que deixou muita coisa sem falar, termina interpelando Coutinho se ele achou que seu depoimento foi coerente, se teve continuidade, ao que ele responde que na opinião dele sim. Aqui temos novamente o dispositivo de Coutinho evidenciado, com uma personagem que explicita a presença da equipe de filmagem, cita que já fez sua fala para uma entrevista prévia e que Coutinho já teve acesso a esse material. Além disso, ela reconhece sua condição de personagem que deve apresentar uma fala que faça sentido. Corte para:

Fernanda Torres representa Aleta dizendo que se acha uma pessoa não muito assertiva, que não se coloca frente à argumentação dos outros, que faz parte de sua índole, mas contra a qual ela tenta lutar, que quando fez 18 anos... Nesse momento, Fernanda titubeia, vacila claramente, baixa o olhar, coça o nariz, fica em silêncio, solta a interjeição “que doido, cara!”, olha para o lado, passa a mão no pescoço, passa a mão no cabelo e retoma o “discurso de Aleta”, que, quando fez 18 anos, decidiu ir morar com o pai. Vemos aí uma espécie de interferência no desempenho da representação. Há claramente um hiato, uma interrupção bem marcada não apenas pelas palavras que se distanciam da história que estava sendo contada, mas também pela mudança de entonação na voz e nos gestos de Fernanda.

Ela retoma a personagem de Aleta ao contar que seus pais se separaram quando ela tinha 11 anos. Nessa época, sua mãe foi internada e ficou num estado horrível por conta dos remédios que a deixavam dopada, sem expressão. “Foi horrível”, ao repetir essa constatação já dita anteriormente, Fernanda Torres faz o mesmo gesto de insegurança que havia feito anteriormente, colocando a mão no queixo, arrumando os cabelos e dizendo novamente - “doido isso, né, tão engraçado” - saindo novamente da personagem, ela pede para fazer novamente do início, pede uma água e já emenda novamente “é tão engraçado, parece que eu estou mentindo pra você” se referindo a Coutinho. Este momento que Coutinho fez questão de deixar na montagem final ressalta a ideia de que a atriz não associa o ato de representar ao “fazer de conta”, “imitar” ou estar “mentindo”. Pelo contrário, para que a representação tenha êxito, é preciso que a atriz acredite no que está a fazer.

Esse senso do ‘acreditar’ ou estar convicto, no caso das atrizes, tem a ver com a procura do efeito realista, da imitação convincente, ao se assumir um método de interpretação. Isso nos diz muito sobre o recorte assumido pela reflexão desse jogo em cujas peças, induzidas pelo *menur du jeu*, marcam-se as diferenças entre o caminho (não o efeito) da atriz ao construir um papel (sua técnica) a partir de um texto e o caminho (não o efeito) de alguém que compõe uma performance para dar conta de um fragmento de autobiografia. (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 617).

A presença física de Coutinho em frente aos seus entrevistados nos seus filmes-dispositivos não passa incólume. Não apenas sua presença, mas sua própria aparência parece exercer uma influência própria na interação com as pessoas que ele filma, ora criando uma aproximação e empatia, ora criando uma certa tensão. O próprio Coutinho considerava sua idade como “um fator que facilitava a espontaneidade nas suas entrevistas, já que lhe conferia uma certa figura paterna para os jovens, enquanto os de sua idade o enxergavam como contemporâneo” (BEZERRA, 2014, p. 76). Essa sua presença fica clara nesse trecho em que Fernanda se preocupa com a sensação de estar mentindo para Coutinho, quando ambos sabem que se trata de uma atriz cumprindo sua representação para a qual foi convidada por ele.

Coutinho pergunta por que ela acha isso. Ela diz que não teve essa sensação ao “passar o texto” sozinha anteriormente e repete mais duas vezes, no início e no final da frase, a expressão “engraçado, né?!”, e mais uma vez, depois de beber a água que a equipe lhe trouxe. Coutinho pergunta de onde ela acha que pode estar vindo essa sensação? Ela está claramente em estado de reflexão. Nesse instante, não resta nada da personagem que ela representava minutos atrás, diz não saber ao certo o motivo, mas que não a separa (Aleta) do que ela diz (seu texto), que isso era impossível. Diz ter sentido que sua memória (da própria Fernanda Torres) era mais lenta que a memória da personagem a qual ela estava interpretando (Aleta). Que isso a incomodou, e que acha interessante que, ao ensaiar sozinha em casa, não sentiu isso, o que a levou a pensar o que ela poderia fazer para corrigir isso, talvez fazer mais lento. Lembra que a Aleta tem expressões interessantes, como rir ao falar algo terrível, e que isso fazia parte da complexidade da essência da sua personagem, e que tentar fazer isso na frente de Coutinho a deixava envergonhada. Coutinho comenta meio que ironicamente, ou tentando entender melhor, “você, atriz”, como quem diz, “você, atriz, envergonhada por representar uma personagem?” Novamente, ela repete a expressão “é engraçado, sabe?!”, que representar dê uma sensação de vergonha, que ali havia um ar de teste, justamente a essência do encontro, da performance do aqui-e-agora deflagrada pelo dispositivo que a encenação de Coutinho potencializou. Corte para:

Fernanda retoma o discurso de sua personagem. Reconhece, sorrindo, sua ignorância por não ter respeitado o período de um mês recomendado para que a pílula anticoncepcional

surtisse efeito. Fernanda interrompe novamente sua interpretação, leva as mãos ao rosto, levanta a cabeça, puxa os cabelos para trás, olha para cima e comenta, estarecida, que está passando uma grande dificuldade. Sussurra como se reclamasse consigo mesma, “que loucura, que ódio!”, olha para Coutinho e diz “Que loucura, Coutinho!”, baixa o olhar logo em seguida. Há um corte para outro plano, em que ela ainda está chocada. Ela ri, envergonhada, faz um gesto de coçar o cabelo na nuca, meio sem jeito, corta para:

Fernanda retoma a história de Aleta ao falar que tem um irmão mais novo, explica de onde vem o próprio nome, de um conto celta, da princesa Aleteia, que, por ironia, significa “a verdade, revelação”. Corte para:

Aleta retoma dessa parte em que fala do seu encanto pela literatura. Coutinho lhe pergunta com quanto anos ela engravidou. Ela diz que tinha 18 anos e retoma da parte em que Fernanda havia finalizado, falando da época em que foi morar com o pai e da internação da mãe por transtorno bipolar, e que a avó também havia sido internada, mostrando um quadro de histórico familiar de doenças psicológicas, que a avó havia tomado eletrochoques. Coutinho pergunta quantos anos ela tinha, ela diz que tinha 11 anos, diz que era horrível e começa a chorar dizendo que “eu não via saída”. Corte para:

Fernanda refaz a parte que havia interrompido anteriormente, a parte em que falava da pílula anticoncepcional. Corte para:

Aleta, enxugando as lágrimas dos olhos, se recuperando rapidamente, conta de como descobriu a gravidez e das dificuldades advindas com isso. Coutinho pergunta sobre a duração do relacionamento, ela diz que durou uns dois anos, mas que se separaram três meses antes da entrevista. Corte para:

Fernanda reassumindo a personagem Aleta, contando sobre a dificuldade de ser mãe com 20 anos, as responsabilidades que isso traz, a dificuldade de ir em busca dos sonhos, de conhecer o mundo. Corte para:

Aleta meio que completa o discurso, que em princípio é o dela, de que queria mais liberdade, se emociona novamente, e considera que ao mesmo tempo muita coisa boa tem acontecido na sua vida em função da sua filha. Corte para:

Plano conjunto²⁴, *oversholder* de Coutinho pela segunda vez apenas no filme. Ele pergunta a Fernanda se ela pensou em incluir alguma coisa do “bruto”. Subentende-se que o material bruto, ou seja, todo o material gravado da entrevista de Aleta, sem cortes, foi entregue para que Fernanda utilizasse desse material referencial para construir sua interpretação de Aleta,

24 Plano conjunto: plano cujo enquadramento mostra mais de um personagem.

mas que havia também a possibilidade de ela ter tido acesso ao corte final editado, ou seja, a edição definitiva do depoimento de Aleta que iria para o filme. Fernanda responde que teve essa opção de ter visto o editado, o que em tese poderia ter facilitado seu trabalho de atriz, já que ela poderia ter se concentrado apenas nas partes que iriam ser consideradas na edição final. Diante disso, ela responde a Coutinho que preferiu não ver a versão editada, enquanto a câmera fecha o plano em *zoom*, ela diz que se valeu daquele material, de toda história contada por Aleta, considerando aquele material uma espécie de memória da qual ela pudesse se valer. Corte para:

Em *close*, Fernanda, agora na condição de atriz que reflete sobre seu trabalho, considera que, ao atuar com referência a um personagem totalmente fictício, ou seja, sem um mínimo referencial na realidade, é a atriz quem dita o ideal de interpretação desse personagem, o padrão passa a ser o que a atriz conseguiu como interpretação. Ao contrário, quando se tenta interpretar um personagem que existe enquanto tal, sua realidade torna-se um referencial obrigatório e opressor para o artista que o tentar alcançar. Para ela, o personagem real “está acabado” enquanto o outro “está em processo”, em seguida ela deixa ainda mais complexa essa dicotomia, dizendo que às vezes, ao fazer um personagem totalmente ficcional, o trabalho é feito com tal êxito de desempenho que aquele personagem passa a “existir”.

Temos aqui uma atriz que, sentindo dificuldade na execução de um papel para o qual foi incumbida, abandona temporariamente sua personagem, entra num estado de performance no qual traz de si toda uma reflexão acerca de seu ofício e as dificuldades pelas quais está passando na execução de um papel numa situação de desconforto – o dispositivo de Coutinho – que acaba por se transformar também em mais uma história para o filme. A história de uma atriz em dificuldades agudas no desempenho de uma personagem num encontro filmado por seu diretor. Corte para:

2.7.11 Marina D’élia

Em *close* de Marina, ouvimos a voz de Coutinho (em off): “você diz: ‘eu tenho certeza de que eu sou uma atriz nata’, ela sorri e brinca: “pretensiosa, né?! Mas eu pretendo estudar a vida toda”. Marina conta que gostava muito de seu pai até seus 12 ou 13 anos, quando brigou com ele em uma festa por algum motivo trivial. Neste mesmo dia, seu pai sofreu um infarto e foi internado no hospital. A partir desse fato, ela passou cinco anos sem falar com ele até a sua morte. Ela relata que não conseguiu falar com o pai por medo de que lhe causasse algum mal novamente. Como ela não lhe respondia, com o tempo ele desistiu de tentar reestabelecer o diálogo com a filha. Com o objetivo de instigar que Marina fale mais sobre uma história tão

insólita, Coutinho dispara perguntas entre as frases inconclusas de Marina. “Quanto tempo? Ele morava longe? Ele morava na mesma casa e você não falava? Como você conseguia?” Essas perguntas servem de guia e estímulo para que Marina desenvolva melhor sua história. O tipo de pergunta sem julgamentos: “é particular aos procedimentos do cineasta, é sua opção por perguntas que não suscitem ‘opinião’” (LINS, 2004, p. 148).

Marina conta que o pai até tentou se reaproximar dela uma vez com maior veemência, foi a única vez em que ela o viu chorar, ficou com pena dele, mas não conseguiu conversar com o pai. Coutinho pergunta se ela não procurou uma terapia, ela diz que procurou, mas não adiantou. Coutinho pergunta se ela teve depressão após a morte do pai, ela confirma que teve sim uma depressão profunda.

De repente, ela muda o estado de ânimo como se revivesse esse momento de mudança e ao mesmo tempo quisesse mudar também o curso da conversa, contando que saiu dessa depressão quando decidiu ser atriz. Diz que a decisão foi repentina, como a de não falar mais com o pai. Retifica que já pensava em ser atriz antes, mas não cogitava a sério essa possibilidade, porque seu pai não permitiria. Coutinho a instiga a contar como ela se reconciliou com o pai desde então. Ela sorri ao tocar no assunto, diz que em sonhos ele já apareceu para ela. Como nos relatos de Gisele/Andrea e Lana/Claudiléa, o sonho reaparece como o único lugar possível de reconciliação. Coutinho pergunta o que ela acha que significou essa aparição dele. Ela acredita que tenha sido um perdão, e que, inclusive, sempre que ela sonha com ele, ela aproveita a “oportunidade” para pedir perdão ao pai, marcando mais uma vez uma tentativa de arranjo de um desenlace conciliador. Corte para:

2.7.12 Andréa Beltrão

Andréa Beltrão volta à cadeira preta no centro do palco. Dessa vez, não para representar algum outro personagem, parece muito decidida sobre o que quer contar. Inicia seu depoimento falando onde nasceu, onde morou, mas vai logo ao ponto em que morava com sua avó e sua mãe, e nessa época tinham uma empregada doméstica chamada Alcedina, que ela chamava por Cidina. Coutinho a interrompe interessado na história de uma família ser composta somente por mulheres, ao que Andréa declina e responde rapidamente que seus pais haviam se separado, e sem dar maiores explicações retoma o que ela queria contar sobre a Alcedina. Ela queria deixar registrado para que os filhos da Alcedina e sua família soubessem que ela, Andréa, até hoje sente falta do cheiro da “Cidina”.

Vemos aqui uma terceira maneira de Andréa aparecer no filme. Primeiro ela aparece como atriz representando a personagem Gisele. Logo em seguida, ela aparece como a atriz em dificuldade em representar sua personagem e aqui ela aparece como performer a contar uma história própria. Afirmamos isso assentados também em Josette Féral, para quem o performer é aquele que recusa “totalmente a personagem e [...] [põe] em cena o artista ele mesmo, artista que se coloca como um sujeito desejante e performante, mas sujeito anônimo interpretando a ele mesmo” (apud ARAÚJO, 2008, p. 253).

Agora ela volta para contar uma história sua que não tem referencial em outra personagem, mas em suas próprias experiências. Andréa traz uma história de afeto, gratidão, saudosismo, nostalgia e retribuição a uma mulher que cuidara dela na infância. Mesmo sabendo que Alcedina já deve ter falecido, ela faz questão que seus familiares saibam da gratidão que aquela atriz conhecida nutre por aquela que cuidou dela quando criança. Corte para:

2.7.13 Claudiléa Cerqueira de Lemos

Mulher com um paletó branco e cabelos pretos compridos sobe as escadas e chega ao palco. Em *close*, ela não foi mostrada começando a chorar na montagem, mas as maçãs do rosto já estão molhadas de lágrimas quando ela começa a falar sobre os filhos e de quando o marido decidiu separar-se da família justificando que queria curtir a vida sozinho sem a esposa e os filhos. Aqui o espectador percebe já ter ouvido esse mesmo relato. A certeza logo chega quando ela começa a contar que acordava cedo para fazer o desjejum junto com os filhos. A partir daí uma sensação de *déjà vu* toma conta da fruição e é inevitável o exercício de memória e comparação que o espectador começa a empreender ao ouvir o relato de uma mulher que já foi mostrada no filme com a mesma história – Lana Guelero.

Claudiléa segue contando do dia em que soube que seu filho havia “sofrido um acidente”. Passamos da comparação entre os dois depoimentos para a dúvida: então qual delas realmente passou por aquela experiência recontada ali com tanta vivacidade? Pois nem Lana, naquele momento anterior, nem Claudiléa agora, foram nomeadas ou identificadas pelo filme, de propósito. Nenhuma das duas disseram seus nomes. Ao contar que seu filho, na verdade, havia reagido a um assalto e morrido em consequência disso, Claudiléa embarga a voz e quase não consegue sustentar o relato. Ela enxuga os olhos, olha para baixo, para os lados, diz que foi horrível. Ela conta o relato que já sabemos, mas, desta vez, ainda mais triste, sofrida, chorosa e com a voz embargada, poucas vezes retoma o contato visual com Coutinho.

Para que se confirme o efeito de comparação, Coutinho provoca que ela responda, assim como Lana na outra sequência, que Deus fez maldade com ela, mas que hoje tenta recompensá-la com a filha, mas ainda não a convenceu. Ao contrário das mulheres cujos relatos foram colados e intercalados com as representações das atrizes conhecidas que as interpretaram (sequências 4, 8 e 13), a fala de Claudiléa vem bem depois da fala de Lana Guelero, que a interpreta, com um bom espaço e outras sequências entre as duas falas.

O fato de Lana Guelero ser uma atriz menos conhecida, aliado à escolha de Coutinho de não identificar nenhuma das mulheres do filme, gera no espectador uma forte comparação entre as performances das duas mulheres que contam a mesma história. Como vimos anteriormente, Bauman (apud CARLSON, 2010, p. 25-27) definiu performance como a exibição de certa habilidade comunicativa acima e além *do seu conteúdo referencial*. Essa definição nos chama a atenção para o desempenho que cada performer executa ao utilizar a linguagem. Ele sugeriu que a performance se submete a avaliação pela audiência, pelo modo como é feita, a habilidade e eficiência da exibição do “performer” que teria o potencial de realçar certas experiências, por meio do prazer que proporciona ao exercer suas qualidades num ato de expressão.

2.7.14 Sarita Rouli

Sarita volta e senta-se na cadeira preta, enquanto escutamos a voz de Coutinho em *off* dizendo que, das 18 pessoas, ela foi a única que pediu para voltar por vontade própria para cantar uma música. Ela diz que não foi apenas para cantar, mas que na opinião dela seu depoimento havia ficado muito “pesado”, “trágico”, “triste” e que ela queria cantar uma música, porque, para ela, música sempre “quebra” o clima pesado. Coutinho pede a ela que escolha uma música para cantar. Ela hesita em escolher uma música, percebemos que ela não havia preparado qual música cantaria nessa sua volta. Coutinho tenta ajudar indicando que ela cantasse uma música que representasse algo para ela. Ela contrapõe que assim ficaria presa ao passado dela, que as pessoas não conhecem. Coutinho retoma o que ela havia dito sobre seu pai cantar. Ela diz que seu pai cantava muito, para niná-la, sorri da situação, pois ela acabaria chorando novamente. Levanta a cabeça, leva as mãos aos olhos e começa a chorar dizendo que a avó a ninava, seu pai a ninava, e ela ninava sua filha. Coutinho pergunta qual a música eles ninavam. Um breve silêncio e ela diz sorrindo de si e da situação, perguntando a Coutinho como ela cantaria chorando. Enxugando as lágrimas e com os olhos fechados, ela começa a cantar a

música do cancionista popular “Se essa rua, se essa rua, fosse minha...”, interrompe dizendo que não conseguiria, mas continua.

Na segunda parte da música, já muito emocionada, quando sua voz começa a embargar, ouvimos *em off*²⁵ a voz de Marília Pêra cantando a mesma música, enquanto Sarita quase não chega ao final da execução, com os olhos fechados e enxugando as lágrimas ela diz: “essa é uma”.

Se essa rua fosse minha’ oferece o único momento em que emerge uma voz over a se sobrepor à cena: Marília Pêra faz uma segunda voz em surdina, que se põe como um eco a encaminhar um tom fantasmagórico repercutindo no plano final de *Jogo de Cena*. (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 624).

Como bem observa Xavier, durante todo o filme²⁶ não há sons extradiegéticos, que não tenham sido captados em sincronia com a imagem, nem adicionados por algum artifício de montagem. A única exceção é essa voz de Marília em off. A polifonia causada por essa voz em off de Marília Pêra em cobertura à voz de Sarita evidencia a diferença entre a performance das duas. Vemos uma mulher claramente emocionada cantando uma música infantil, e escutamos a mesma música sendo cantada por uma voz serena, suave, com uma entonação tranquila, o que evidencia o excesso na performance da primeira. Por falar em excesso, não é fortuito que, ao exemplificar a personagem melodramática nos documentários de Eduardo Coutinho, Bezerra (2014, p. 130-131) tenha escolhido justamente Sarita Rouli. Sua autocrítica em relação aos excessos “melosos” de sua fala chega a adicionar uma camada de senso de humor, uma mulher que, ao perceber a própria tragédia, pede para ser filmada cantando.

Aqui fazemos uma ligação com um outro filme de Eduardo Coutinho, *As canções* (2011). Neste filme, ele gravou pessoas que cantavam músicas e contavam a relação que elas tinham com algum momento de inflexão em suas vidas. Um filme em certo sentido parecido com *Jogo de Cena*, e que também poderia servir de objeto para esta nossa análise.

Interessante é o fato de Sarita ter escolhido a música como solução para sua performance “triste”, sendo que o melodrama sempre se utilizou da música como recurso emotivo e intensificador das narrativas. Conforme salienta Bezerra (2014, p. 130-131), ao cantar uma música que perpassa várias gerações de sua família, Sarita tenta amenizar a grande carga melodramática de sua fala, recompõe os laços humanos significativos em sua vida, e renuncia devires para si e as outras mulheres do filme. Corte para:

25 Voz off: voz que não tem qualquer contiguidade com a imagem de algum personagem cuja imagem está sendo mostrada na tela durante um plano.

26 Com exceção dos dois planos em que entra a voz off de Marília Pêra cantando.

2.7.15 Desfecho

Num *contraplano*²⁷ do teatro, vemos o palco sem a equipe de filmagem que havia estado ali durante o filme. Há um desmonte do dispositivo que vimos ali, demonstrando claramente a intensão de um plano estético, simbólico, alegoria de tudo que houve naquele espaço. A câmera, que esteve durante todo o filme posicionada do palco para a plateia – numa direção inusual ao que acontece em qualquer evento de encenação clássica em que o espectador é colocado de frente para o palco, e não em cima dele – volta a essa situação tradicional, o lugar habitual do espectador no teatro e por sua vez no cinema.

Nesse último plano, Coutinho mostra que o cinema tem o poder de variar o lugar de visão do espectador, que pode habitar o palco durante o filme, mas que a qualquer momento pode voltar ao lugar tradicional da plateia. Metáfora visual de sua proposta de uma encenação que pode ser performance e vice-versa. Há um silêncio solene na ausência de qualquer ruído ou trilha sonora. Um foco de luz central e aberto ilumina as duas cadeiras vazias, mais uma vez uma metáfora do jogo que vimos entre o cineasta e as mulheres com quem ele conversou, símbolo do dispositivo montado nesse filme. Este plano funciona também como um registro de um lugar onde aconteceu algo, e que não acontecerá mais – metáfora do aqui-e-agora, do encontro, do momento - uma espécie de plano testemunha do que houve ali, o lugar do dispositivo que possibilitou a performance de 13 mulheres, e que o cinema de Coutinho registrou. Após alguns segundos de plano fixo, a tela escurece para o preto e entram os créditos.

Durante quase todo o filme, Coutinho nos deu a oportunidade de estar na posição onde acontece a encenação clássica e não de onde ela é visualizada pelo espectador. Toda a encenação aconteceu a partir de uma cadeira, onde geralmente encontra-se a plateia. É uma metáfora visual que Coutinho implantou em sua encenação neste filme. Isso para deixar claro que a encenação não depende de um lugar primordial onde acontece a representação. Com isso, Coutinho dessacralizou um lugar privilegiado onde apenas os atores podem encenar - o palco (lugar primordial da cena) - e propôs que pessoas anônimas - como as que ele entrevistou e que geralmente estariam sentadas em alguma cadeira da plateia de um cinema ou teatro - poderiam ter grandes histórias para contar.

De forma proposital, Coutinho quebrou a frágil dicotomia que há entre personagem/atriz, como se às primeiras pertencessem um estatuto de verdade e às segundas

²⁷ Contraplano: plano cuja posição revela uma imagem oposta à de um plano ao qual se relaciona, tradicionalmente usado em diálogos.

restasse apenas uma espécie de lugar menor, secundário, falso, pois que é uma cópia do primeiro. O que interessa a Coutinho é a performance no sentido da capacidade de desempenhar uma apresentação demonstrando certa habilidade diante de uma plateia. Bezerra (2014, p. 53) apontou que a performance elabora um espetáculo de efeitos visuais em que “mais importante que aquilo que se diz é o ‘como se diz’”. Mais importante que a história a ser contada é a capacidade de surpreender e emocionar a audiência, o que depende essencialmente da habilidade do performer. Coutinho revela que o ato de narrar está atrelado a certas operações persuasivas de expressão e, portanto, toda narração, seja real ou não, envolve ficção e realidade, tudo para atingir o convencimento (BEZERRA, 2014, p. 82). O que esteve em jogo foram certezas cristalizadas que, em geral, nos fazem perceber como categorias estanques, extremas e opostas – a performance e a representação. Xavier apontou essa dicotomia em *Jogo de cena*, ao afirmar que neste filme pudemos ver o embate entre esses dois eixos representados pelo

[...] referencial trazido por Josette Féral [que] tem como função definir os pontos extremos de um modelo, com a distinção entre a teatralidade e suas manifestações (particularmente a performance, no seu sentido mais amplo, com a dominante da presença e da autoconstrução como ‘outro’) e a performance segundo a tradição teatral (com a dominante da representação da atriz como construção explícita de uma alteridade mediada por um texto) (apud OHATA, 2013, p. 620).

No primeiro capítulo, fizemos uma retomada dos conceitos em torno das performances, no segundo, uma breve revisão do conceito de encenação. O que Coutinho nos trouxe foi um jogo do qual resultou variantes entre esses dois pontos de referência. Essa amálgama já vinha sendo apreendida e anunciada por alguns teóricos da encenação no teatro e no cinema. Conforme Araújo (2008, p. 253), “a presença do corpo e da pessoa do próprio performer, não mediada por instâncias ficcionais, que marcou a cisão entre ‘representação’ – associada ao teatro – e ‘apresentação’ – elemento-base da performance – será revista e rearticulada pela encenação contemporânea”. Isso porque, segundo ele, a encenação contemporânea estaria aberta a absorver aspectos das performances. À essa contaminação entre ambas, ele propôs a expressão “encenação performativa” (2008, p. 255), através da qual o cinema, por meio de seus recursos tecnológicos, teria a capacidade de acentuar e ampliar imagetivamente o elemento presencial dos performers.

[...] tomando como base a abordagem de Féral, segundo a qual ela prefere o uso do termo “teatro performativo” ao invés de “teatro pós-dramático”, para se referir à cena contemporânea, resolvemos também nomear esta direção estreitamente vinculada à performance como “encenação performativa”. (ARAÚJO, 2008, p. 255).

O dispositivo de Coutinho, como vimos acima, reflete seu interesse na capacidade de oralidade e fabulação de si que suas performers poderiam apresentar, mais propriamente que no conteúdo - impressionante, inédito, verdadeiro ou não. Nesse sentido, seu filme apresenta uma das principais características que Araújo identificou na encenação performativa, a busca muito mais detida numa “produção de presença”, que numa “produção de sentido” (ARAÚJO, 2008, p. 257). Por meio da análise do filme, pudemos ver que essa presença se estendeu, a partir das performers (mulheres anônimas participantes), às atrizes profissionais que representaram e também contaram de si, e ao próprio Coutinho, que como parte de seu dispositivo também teve que reagir a ele. Coutinho, portanto, performa pela primeira vez ao montar um dispositivo preparado para que propicie a apresentação de performances. E performa uma segunda vez ao participar da cena e ser provocado por aquelas a quem ele entrevista.

Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a “mise en chair” do diretor. E ele, por sua vez, torna-se, então, um encenador-performer – que trabalhará na elaboração do acontecimento cênico com um grupo de performers-encenadores. (ARAÚJO, 2008, p. 254).

Ou seja, em *Jogo de cena*, não apenas as mulheres anônimas que trazem histórias próprias de seu cotidiano performam, mas as atrizes e o próprio diretor também, ao deixarem escapar de si reações próprias, alheias ao papel que estavam desempenhando, e que foram provocadas pelo jogo de encenação preestabelecido. Há uma mistura em espiral, que oscila entre as performances e a representação e que, por fim, torna inviável qualquer pretensão de determinação mais estrita de qualquer um dos campos.

[...] quando presos à moldura de cada plano, não temos como distinguir quem fala de si e quem é uma atriz que interpreta um texto, faz teatro em sentido estrito. Andréa Beltrão e Fernanda Torres cumprem nova função no jogo ao serem protagonistas de outra variante: aparecem, em outros momentos do filme, para contar experiências supostamente vividas. Diante da performance delas, não há como discernir se estão narrando um episódio que viveram ou uma situação de vida narrada num texto ou na fala de outras personagens que não aparecem na tela. (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 619).

Outro teórico que, ao estudar a encenação contemporânea, também identificou sua contaminação pelas performances, foi Patrice Pavis (2013). O próprio Antônio Araújo (2008, p. 257) recorreu a este autor ao montar sua argumentação em torno do seu conceito de “encenação performativa” que apresentamos acima. Ao fazer uma retomada da encenação clássica até os dias de hoje, Pavis (2013, p. 357) observou que nos limites extremos da encenação e suas variantes, *o teatro da voz*, o teatro de colocação em jogo e a leitura

dramatizada mantiveram-se ainda como encenações, que, no entanto, conforme ele, seriam mais bem descritas como ações performativas. Esse foi um dos princípios de confronto da encenação e da performance. À medida que as investigações e experimentações artísticas provocaram um esgarçamento do conceito de encenação, foi inevitável o confronto e por sua vez a contaminação de uma pela outra. Assim, na cena contemporânea nos tornamos “conscientes da incapacidade de uma noção de encenação para caracterizar as práticas espetaculares atuais, negociamos o seu reatamento, ou antes, a sua confrontação com seu duplo, sua irmã gêmea e/ou sua irmã inimiga: a performance” (PAVIS, 2013, p. 9).

A partir dessa constatação, Pavis propôs uma amálgama para substituir a cisão entre encenação e performances, que, segundo ele, não andam mais uma sem a outra. Ele apontou que fosse preciso reconhecer uma fusão tão completa a ponto de forjar uma novo conceito-expressão para nomear essas manifestações. Segundo ele, a performance theory e a renovação da prática teatral revelaram-nos noções até então incompatíveis de performance e encenação. Esta aproximação estaria tão marcada “que seria preciso quase criar palavras híbridas [oriundas de idiomas diferentes], como, *mise-en-perf* ou *performise*. (PAVIS, 2013, p. 60).

De forma nenhuma isso equivale a dizer que não existem mais diferenças entre a encenação como representação clássica e as performances. Entretanto, essa fronteira entre as duas está cada vez mais esparsa, e tende a diminuir à medida que “a direção de atores e a performance estão cada vez mais no centro do dispositivo de qualquer encenação” (PAVIS, 2013, p. 65). A partir da análise do filme *Jogo de Cena* que empreendemos até aqui, propomos que a encenação do dispositivo montado por ele apresenta a mesma preocupação em ir além de clivagens muito severas, como performances versus mimesis, mas justamente sua fusão. Nesse sentido, não apenas pudemos constatar a presença da performance na encenação, como o filme de Coutinho apontou para essa “– *mise-en-perf* ou *performise* - como uma nova espécie híbrida no reservatório inesgotável das *cultural performances*”, como queria PAVIS (2013, p. 396). Isso ficou evidente a partir do momento em que Coutinho inseriu, na montagem, falas que vão além do binômio mulher anônima/atriz profissional. O fato de Andréa Beltrão e Fernanda Torres aparecerem fora desse binômio, em sequências descoladas das que desempenham um papel, para contarem uma história é colocada em xeque a partir do momento em que, da mesma maneira, Débora de Almeida também conta uma história sem que haja a alternância de uma atriz a dividir consigo sua fala, mas que, ao final, declara ser a fala de uma outra mulher a qual ela referenciava. A partir daí também perdemos a certeza acerca do pertencimento das falas de Andrea e Fernanda, como pudemos ver em análise feita acima.

Ao constatar tal jogo empreendido por Coutinho, Xavier também aponta essa impossibilidade de determinação do que seja representação ou performances entre as falas mostradas no filme. Isso prova “o quanto a performance das personagens que falam de si em chave autobiográfica e as que resultam do trabalho de atrizes desconhecidas que interpretam a partir de um script produzem o mesmo efeito de verossimilhança, autenticidade e convencimento. Isso é demonstrado pelo filme em várias ocasiões” (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 619). O fato de o dispositivo de Coutinho ter resultado em falas impossíveis de serem atreladas estritamente a cada extremo entre performances e mimesis deixa explícita uma busca muito mais pelo terreno da contaminação, do hibridismo, da fusão e amálgama do que a supostamente ultrapassada dicotomia do confronto ou distinção entre as duas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na busca de um caminho epistemológico que viabilizasse os estudos do Cinema sob o viés interdisciplinar das Performances Culturais, a presente dissertação elencou as origens, a etimologia, bem como os caminhos teóricos e práticos pelos quais o conceito de performances se desdobrou. A produção científica que alie dois campos tão instigantes e, no entanto, difíceis de confrontar, como o Cinema e as Performances, ainda é escassa. Mesmo que haja estudos de Cinema nas Performances, muitos deles privilegiaram um enfoque na recepção em detrimento da abordagem de análise estética como a que propomos para esta pesquisa. Alguns trabalhos até seguiram caminho semelhante ao que propomos, mas relegaram uma apresentação mais explícita que demonstrasse à qual performance se referiam ao empreender seus estudos de Cinema, como se essa amálgama entre esses dois campos tão ricos estivesse implicitamente estabelecida. Esta pesquisa empreendeu um esforço para oferecer um breve mapeamento acerca dos conceitos relevantes em torno das performances, sem a pretensão de conter o que se quer inesgotável por natureza. De forma indireta, pretendeu deslocar práticas de pesquisa e de análise do Cinema que estiveram tradicionalmente ligadas à Comunicação e as situou no campo das Performances. Estas podem resultar em novas metodologias para apreensão do Cinema, contribuindo para a consolidação de seus estudos nesse campo interdisciplinar das Performances Culturais.

A partir da linha argumentativa apresentada, constatamos que a viabilidade e

potencialidade do estudo proposto estiveram vinculadas à compreensão do termo e à clareza das diversas sendas que as performances possibilitam enquanto categoria metodológica. Aliada a isso, está a definição de qual domínio do Cinema será submetido como objeto de estudos.

Foi fundamental, portanto, desembaraçar este termo em seus vários significados, conceitos e linhas de pesquisa, para que se pudesse discernir qual ou quais seriam os mais adequados. Como o Cinema comporta quatro grandes domínios, sejam eles: Cinema de Ficção, Cinema Documentário, Cinema Experimental e, mais recentemente, Cinema Ensaio, é preciso que se delimite qual desses domínios se quer trabalhar em cada pesquisa, para que se relacione mais precisamente cada conceito de performances. Mais que fazer essa delimitação de uma determinada pesquisa em Cinema, o presente trabalho pretendeu desenlear o termo performance em seus diversos desdobramentos para que sirva de esclarecimento introdutório para aqueles que pretendam implementar pesquisa envolvendo as duas áreas.

Com o intuito de compreender as performances para além do senso comum do termo e, além disso, tirá-lo do lugar indeterminado do “tudo pode ser performance”, buscamos partir de seus significados denotativos, suas origens no grego, francês e inglês, de sua etimologia, para demonstrar como trata-se de uma palavra estrangeira sem tradução equivalente para o português e espanhol, e que tem por natureza ser abrangente e indefinida. Pode abarcar diferentes significados como *ação*, *execução/desempenho*, *capacidade/habilidade*, *rito/espetáculo*, que, por sua vez, apontam para diversas linhas teóricas e práticas no campo artístico, científico e cotidiano. Essa variedade semântica possibilitou uma diversidade de aplicações teóricas e práticas, fazendo com que o termo fosse desenvolvido interdisciplinarmente num ambiente de “desenvolvimento sofisticado”, tornando-se um “conceito essencialmente contestado” como vimos no primeiro capítulo.

A partir desse mapeamento do conceito, no segundo capítulo iniciamos com uma espécie de afunilamento do termo, para que o leitor soubesse com que compreensão do termo trabalharíamos nesta pesquisa. Feito isso, partimos para uma retomada do conceito de *mise en scène*, que tratamos como encenação. A exemplo do que fizemos no primeiro, empreendemos uma apresentação do conceito a partir de suas origens no teatro, passando por sua consolidação clássica, sua transposição para o cinema e, por fim, sua situação contemporânea. Identificamos um tipo especial de encenação praticada por cineastas na virada do final dos anos 1900 para os anos 2000, que ficou conhecida como cinema de dispositivo. A hipótese que assumimos investigar é a de que poderíamos encontrar uma abertura para a ligação do cinema com as performances na encenação contemporânea encontrada nesses filmes-dispositivo.

A partir disso, o próximo passo foi eleger um objeto de análise. Após uma breve

apresentação do histórico de vida e obra do cineasta Eduardo Coutinho, identificamos que o método que ele aplicava na elaboração e execução de seus filmes documentários apresentava muitas características em comum aos filmes-dispositivo. Fizemos uma apresentação de seus princípios estéticos, suas características de linguagem que ele formulou em um método próprio de fazer filmes. De sua cinematografia, elegemos o filme documentário *Jogo de Cena* (2007), por julgarmos que esta obra não apenas reunia de forma brilhante todas as características do método Coutinho e, por sua vez, dos filmes-dispositivo, como também questionava seu próprio método fortemente baseado no estatuto da legitimidade da entrevista, a qual ele preferia chamar de conversa. Mais que isso, o cerne do filme se dá em torno da dicotomia verdade/representação e sua consequente implosão por meio de suas variantes que resultam do jogo (dispositivo) que Coutinho elaborou em sua *mise en scène*.

Implementamos uma análise do filme, que começou por uma descrição densa de sua sinopse, procurando descrever a contrapelo como Coutinho montou seu dispositivo de encenação no filme. Por meio de um quadro, pudemos notar a estrutura do filme, pela ordem e duração de suas sequências, a quantidade de características dos planos, bem como a estrutura que serviu de base para a montagem. A partir daí aprofundamos uma análise mais detalhada, isolando cada sequência a partir de blocos de fala. Isso nos permitiu compreender mais detidamente como os conceitos de performances eram manifestados e articulados pelas participantes de diversas maneiras conforme a variante do eixo atuação/representação cada uma estava atrelada.

A encenação de Coutinho concentrou-se na confrontação das participantes com o olhar da câmera, que seria o olhar do diretor e, em última instância, o olhar do espectador cinematográfico. A partir dessa situação de “teste”, criou-se um ambiente propício para que cada participante executasse sua performance. Ainda que esta fosse fruto desta situação, não podemos encará-las ingenuamente como puro improviso, já que todas as histórias passaram por um processo de pesquisa anterior, sendo previamente filmadas para que Coutinho as selecionasse. Isso nos permitiu concluir que houve uma incessante procura do diretor por uma certa aura de legitimidade não do conteúdo que cada participante contava, mas na atuação de cada uma delas, uma resultante entre seu método e o acaso que cada uma traria de si. Dessa maneira, constatamos que não apenas as mulheres desconhecidas que contam histórias supostamente próprias performam, mas também as atrizes profissionais e o próprio diretor. Este último, aliás, performa duas vezes; uma vez ao elaborar e montar um dispositivo de encenação propício à apresentação das performances, e uma segunda vez ao ter que participar de seu

dispositivo como ator, para que este funcione na montagem, e sem que ele tenha controle, seja provocado pelas performers a quem entrevista, como no caso de Sarita Houli.

O dispositivo cinematográfico de Eduardo Coutinho, em *Jogo de Cena*, deslocou a ênfase da performance para a expressividade, a técnica, o desempenho das performers, independentemente de estas serem atrizes profissionais, conhecidas ou não. O ato da performance estaria muito mais na maneira como as performers articulam e exibem sua apresentação do que propriamente na propriedade legítima de um conteúdo próprio. “De forma mais explícita, se evidencia a incerteza quanto ao estatuto de certas narrações, fazendo avançar nossa discussão sobre o que há de indiscernível e o que há de diferente entre o ato performativo como fala de si e o ato performativo como prática teatral com o ator seguindo o script” (XAVIER apud OHATA, 2013, p. 612). Nesse filme, pouco importa a verdade da fala, ou quem é a pessoa que verdadeiramente viveu cada experiência contada, o que intriga Coutinho aqui é “como” cada história pode ser contada, por uma atriz ou não, questionando inclusive a própria natureza da representação documentária como detentora de uma autoridade sobre o real, em contraposição com o discurso da ficção e do teatro, da encenação.

O dispositivo cinematográfico de Eduardo Coutinho, em *Jogo de Cena*, desloca a ênfase da performance para a expressividade, a técnica, o desempenho das performers independentemente de estas serem atrizes profissionais, conhecidas ou não. O ato da performance estaria muito mais na maneira como as performers articulam e exibem sua apresentação do que propriamente na legitimidade de um conteúdo próprio. Nesse filme, pouco importa a verdade da fala, ou quem é a pessoa que verdadeiramente viveu cada experiência contada, o que intriga Coutinho aqui é “como” cada história pode ser contada, por uma atriz ou não, questionando inclusive a própria natureza da representação documentária como detentora de uma autoridade sobre o real, em contraposição com o discurso da ficção e do teatro, da encenação.

Com tudo isso, podemos comprovar a nossa hipótese de que a encenação é o lócus mais propício onde podemos encontrar performances no cinema. Não podemos afirmar que isso seja válido para qualquer encenação, já que isso extrapolaria o escopo deste trabalho, que se concentrou em demonstrar a presença da performance em um determinado tipo de encenação, mais especificamente num filme emblemático de um cineasta com um método de encenação muito próprio. Isso não invalida que encontremos os mesmos resultados em outros cineastas e cinematografias, tanto que apontamos alguns outros exemplos de filmes do próprio Coutinho e de outros cineastas, que também poderiam ter sido objeto de nossa análise. Isso mostra que os

resultados a que chegamos aqui podem ser aplicados em próximos estudos, apontando para uma vitalidade promissora da pesquisa aqui desenvolvida.

Sabemos que há sérias implicações e questionamentos acerca da pertinência em encontrar performances na encenação clássica de ficção. Deixamos essa questão para trabalhos futuros que intencionem verificar a presença das performances em outros tipos mais abrangentes de encenação. Isso não invalida nossa constatação de que a encenação contemporânea apresenta uma forte abertura para contaminar-se pelas performances, resultando muito mais numa amálgama entre as duas do que no seu confronto. Em *Jogo de cena* (2007), Eduardo Coutinho armou um dispositivo de encenação que implodiu certezas acerca do que é performar em contraposição ao que é representar. Envolvidos pelas variantes de seu jogo, acabamos desistindo de procurar determinações acerca de quem atua por si e quem representa outrem, e sucumbimos à beleza das diferentes nuances de performances que surgem entre os dois extremos. Com este filme, Coutinho nos desperta e estimula para a ideia de que devemos desenvolver estudos que investiguem a hipótese de que estamos diante fenômenos que apontam para uma fusão tão forte entre os dois campos que talvez precisemos, como quis Pavis (2013), forjar novas palavras como *mise-en-perf*, ou *performise*. Se isso ainda possa ser algo pontual ou difícil de compilar e comprovar, não deixa de ser instigante e apontar para diversas gradações possíveis do cinema que possa existir entre a encenação e as performances.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. **A encenação performativa**. Sala Preta, v. 8, p. 253-258, 28 nov. 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p253-258>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Vol. 2, 3. ed., 2004.

_____; _____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Editora Papirus, 2003.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa**: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, 2007.

BAUMAN, Richard. **A Poética do Mercado Público**: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. Indiana University, Bloomington. Tradução: Isabel Santana de Rose. Palestra ministrada no colóquio Antropologias em Performance, na Universidade Federal de Santa Catarina, em 28 de maio de 2009.

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

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas-SP, Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético).

_____. O cinema clássico hollywoodiano. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do Cinema**. v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. Coleção Debates, dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1969.

BURKE, Peter. **O mundo como teatro**. Editora Difel - Difusão Editorial, Lisboa, 1992.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Marvin Carlson: Performance: a Critical Introduction*, uma breve crítica da edição em português. In: PETRONÍLIO, Paulo; CAMARGO, Robson Corrêa de (Org.). **Corpo, estética e diferença e outras performances nômadas**. São Paulo: Edições Paulíneas, 2016a.

_____. *Per-formance e Performance Art: superando as velhas tra(d)ições*. Universidade Federal de Goiás – UFG. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7, n. 1, jan/jun 2016b, p. 11-27.

_____. Milton Singer e as Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista KARPA 6 Journal of Theatricalities and Visual Culture**, California State University - Los Angeles. 2013.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução Thais Flores, Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. - Belo Horizonte: Editora UFMG – 2010, 284p - (Humanitas).

COHEN, Renato. **Performance como linguagem – Criação de um tempo-espço de experimentação**. 1. Ed. – 1ª reimpressão. Editora Perspectiva, São Paulo – SP, 2002.

DAWSEY, John Cowart. Schechner, teatro e antropologia. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, 2011, p. 207-211.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem**. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. 2ª reimpr. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Lisboa, 2007, Orfeu Negro.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs 1**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, 2007.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

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

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papirus, 2006 (Coleção Campo Imagético).

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papirus, 2013. (Coleção Campo Imagético).

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. **A encenação contemporânea, origens, tendências, perspectivas**. Tradução: Nanci Fernandez. São Paulo, Perspectiva, 2013.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **A técnica da Montagem cinematográfica**. Marcos Margulies (Trad). Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A, 1978.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater & Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 117-150.

_____. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução de Ana Letícia de Fiori. **Cadernos de Campo 2** – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo, n. 20, 2011a, p. 213-236.

_____. **Performance - teoría y prácticas interculturales**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 2000.

_____. “O que é performance?” **Performance studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51. Disponível em: <http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2017.

_____. **Performers e espectadores – transportados e transformados**. Moringa, João Pessoa, v. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. 2011b.

SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity: Early sensational cinema and its context**. New York: Columbia University, 2001.

SINGER, Milton. **Traditional India: structure and change**. Edited by Philadelphia the

American folklore society, 1959.

SOMMERMAN, Américo. **Inter ou transdisciplinaridade?** Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes. São Paulo: Editora Paulus, 2006.

TAYLOR, Diana. **Performance**. 1. ed., Buenos Aires, Asuntos impresso ediciones, 2012.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas:** ação simbólica na sociedade humana. Tradução de Fabrício de Moraes. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, 278 p.; 21cm. – (Coleção Antropologia e Ciência Política, 42).

_____. **Floresta de símbolos:** aspectos do ritual Ndembu. Tradução de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Revisão Técnica Arno Vogel. Niterói-RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

_____. **O processo ritual:** estrutura e antiestrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis-RJ: Vozes, 1974. 245 p., 21cm (Antropologia, 7).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Marina Appenzeller (trad) - Campinas, SP, Papirus, 1994. – Coleção: Ofício de Arte e Forma.

VIEIRA, João Luiz. Cinema e Performance. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996

XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008a.

_____. **A experiência do cinema**. São Paulo: Editora Graal, 2008b.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradutor: Suely Fenerich. Editora: COSAC NAIFY, 2007, 128 p.