

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM PERFORMANCES CULTURAIS

LUCAS HIDEKI DA SILVA NAKAMURA

AS CONVERSAS DE *EDIFÍCIO MASTER*: ENTRE O MUNDO E A CENA

**GOIÂNIA
2020**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) 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 9.610/98](#), 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.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese

2. Nome completo do autor

Lucas Hideki da Silva Nakamura

3. Título do trabalho

As conversas de Edifício Master: entre o mundo e a cena

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado 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.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Cassio Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 19/08/2020, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **LUCAS HIDEKI DA SILVA NAKAMURA, Discente**, em 24/08/2020, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1498687** e o código CRC **277A09A5**.

LUCAS HIDEKI DA SILVA NAKAMURA

AS CONVERSAS DE *EDIFÍCIO MASTER*: ENTRE O MUNDO E A CENA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira

Coorientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira

GOIÂNIA
2020

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

da Silva Nakamura, Lucas Hideki

As conversas de Edifício Master [manuscrito] : entre o mundo e a
cena / Lucas Hideki da Silva Nakamura. - 2020.

CLI, 151 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira; co-orientador Dr.
Lisandro Magalhães Nogueira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2020.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. Documentário. 2. Performance. 3. Eduardo Coutinho. 4. Mise
en scène. I. Oliveira, Rodrigo Cássio, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 14 da sessão de Defesa de Dissertação de Lucas Hideki da Silva Nakamura, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dezanove dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte, a partir das quatorze horas, via webconferência RNP, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "As conversas de Edifício Master: entre o mundo e a cena". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rodrigo Cássio Oliveira (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Daniel Christino (UFG) e Professora Doutora Joanise Levy da Silva (UEG), e do Coorientador, Professor Doutor Lisandro Magalhães Nogueira (UFG), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rodrigo Cássio Oliveira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Cassio Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 19/08/2020, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Christino, Professor do Magistério Superior**, em 19/08/2020, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhães Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 19/08/2020, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joanise Levy da Silva, Usuário Externo**, em 19/08/2020, às 16:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1492576** e o código CRC **5168E815**.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), pelo financiamento desta pesquisa. Agradeço também aos pareceristas que acreditaram no projeto.

A Eduardo Coutinho, em memória, cuja obra me inspirou a concretizar essa pesquisa. Acima de tudo, são “filmes-faróis” que levarei comigo por toda a minha vida.

Aos professores Rodrigo Cássio Oliveira e Lisandro Magalhães Nogueira, pela orientação, confiança e pelas contribuições inestimáveis à pesquisa de cinema e audiovisual no estado de Goiás.

Aos membros das minhas bancas de qualificação e defesa Prof. Daniel Christino e Profa Joanise Levy, pelas considerações precisas e valiosas.

Aos meus pais, Dorivan e Sérgio, pelos ensinamentos de vida.

À Luiza, minha irmã, pelo auxílio nas traduções deste trabalho e pela presença afetuosa apesar da distância que nos separa.

Aos professores e pesquisadores do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, pelo compromisso com o avanço das Ciências Sociais e Humanas, indispensáveis para imaginarmos e construirmos novos horizontes para o nosso país.

À Ana Maria (Secretaria PPGIPC), pelo suporte profissional às dúvidas e demandas dos pós-graduandos.

Aos colegas Nancy, Daniel, Karine e Tamires, pela convivência e experiências compartilhadas.

À Amanda Ramos, pela concepção das figuras utilizadas ao longo do trabalho.

Ao Rodrigo, pela revisão textual e suporte técnico.

RESUMO

A pesquisa tem por objetivo investigar a trajetória dos conceitos de encenação e performance no documentário a partir da obra de maturidade do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho: *Edifício Master* (2002). Neste filme, podemos compreender o processo de criação do diretor, a relação singular com os personagens do documentário e sua concepção acerca dos *dispositivos*. Nossa hipótese é de que o cinema de conversa de Coutinho, que encontra sua maturidade em filmes como *Edifício Master*, articula estratégias de encenação a certos procedimentos que visam criar uma fissura no real, possibilitando a emergência de um espaço liminar, entre o espaço cotidiano e o espaço performativo, um lugar de invenção entre quem filma e quem é filmado. Um entrelugar da performance, como define Brasil (2011): o gesto diante da *mise en scène*. Este trabalho explora como Eduardo Coutinho, expoente do *cinema de conversação*, possibilita, na fase final da sua obra, o diálogo entre o pensamento e a prática do documentário contemporâneo e a teoria da performance

Palavras-chave: Documentário. Performance. Eduardo Coutinho. *Mise en scène*.

ABSTRACT

The research aims to examine the trajectory of the concepts of staging and performance in the documentary through the work from the maturity of Brazilian filmmaker Eduardo Coutinho: *Edifício Master* (2002). In this film, we are able to comprehend the director's creation process, it's unique relationship with the documentary characters and his conception about the devices. Our hypothesis is that Coutinho's conversation cinema, which finds its maturity on movies like *Edifício Master*, articulates staging strategies to certain procedures that aim to create a fissure in what is real, allowing for the emergence of a liminal space, between the everyday and the performative space. A place of invention among those who film and those who are filmed. An interweave of performance as defined by Brasil (2011): the gesture before the *mise en scène*. This work explores how Eduardo Coutinho, prominent name of the conversation cinema, enables, in the final phase of his work, the dialogue between contemporary documentary thought and practice and performance theory.

Keywords: Documentary. Performance. Eduardo Coutinho. Mise en scène.

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadro 1: Tabela Edifício Master	102
Figura 1 - Quadro de Schechner que ilustra uma performance transportada do ponto de vista do performer	51
Figura 2: Quadro geral do modelo de comportamento restaurado. Reproduzido de Schechner (1985)	98
Figura 3: Créditos finais Edifício Master	105
Figura 4: Sequência de apresentação de Edifício Master. As “invasões”.	106
Figura 5: Esther em Edifício Master (2002). Exemplo de primeiro plano 3/4 (meio perfil). A câmera está em ângulo normal na altura dos ombros. A atenção se volta à expressão da personagem, principalmente da fala e do corpo. O personagem olha para o entrevistado.....	107
Figura 6: Daniela recebe equipe na entrada do seu apartamento; 2 – Daniela conversa com Coutinho evitando o contato direto do olhar; 3 – Daniela e Coutinho, em plano de conjunto; 4 – Daniela recita poema de sua autoria; 5 – Daniela encara Coutinho pela primeira.....	109
Figura 7: Daniela comenta o quadro de sua autoria intitulado “A floresta de meu desespero”.	110
Figura 8: Sequência Alessandra	112
Figura 9: Sequência Roberto e Sequência Antônio Carlos.	114
Figura 10: Sequência Maria Regina e Carlos e Sequência Geicy e Oswaldo.	118
Figura 11: Sequência Lúcia e Rita e Sequência Laudiceia e Luzinete.	122
Figura 12: Sequência Maria Pia e Felipe.....	124
Figura 13: Sequência Marcelo e Natalina.....	127
Figura 14: Os comportamentos restaurados dos cantores amadores em Edifício Master.	129
Figura 15: Henrique em Edifício Master. O processo de performance: preparação, aquecimento (warm-up), performance, esfriamento (cool-down), resultado (aftermath).....	131
Figura 16: Apartamento 608, de Beth Formaggini. 1 – Coutinho e Henrique preparam a apresentação 2 – Coutinho comenta a decupagem dos planos após as filmagens.....	133
Figura 17: Henrique-personagem-Sinatra e Sinatra.	136
Figura 18: O processo como obra em Edifício Master.....	137
Figura 19: Intervalos de observação/interação.	138
Figura 20: O Garoto e o Gato.	140
Figura 21: Espaços vazios em Edifício Master: o espaço virtual do Outro.....	142

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A PERFORMANCE: DO DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO À PERFORMANCE NO DOCUMENTÁRIO DE COUTINHO.....	12
1.1 Antecedentes: documentário performático	18
1.2 Performance no documentário	21
1.3 Sobre o conceito de <i>performance</i>	32
1.4 Coutinho: uma “virada performativa” no documentário	41
1.4.1 <i>Entrevista como ritualização do encontro.....</i>	<i>44</i>
1.4.2 <i>O performer</i>	<i>47</i>
2 ENCENAÇÃO: DO TEATRO AO DOCUMENTÁRIO	54
2.1 Encenação teatral	54
2.1.1 <i>Origens</i>	<i>54</i>
2.1.2 <i>Evolução: tradição e ruptura</i>	<i>56</i>
2.1.3 <i>A dupla Encenação/Performance</i>	<i>59</i>
2.2 Do palco à tela: a <i>mise en scène</i> no cinema.....	65
2.2.1 <i>A inscrição da cena no real: considerações sobre a mise en scène documentária.....</i>	<i>67</i>
2.2.1.1 <i>Tipos de encenação documentária</i>	<i>70</i>
2.2.2 <i>O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo.....</i>	<i>77</i>
2.3 A entrevista como jogo de cena	83
2.3.1 <i>O dispositivo no documentário de Eduardo Coutinho</i>	<i>89</i>
3 EDIFÍCIO MASTER: ENTRE O MUNDO E A CENA.....	97
3.1 Antes, as regras do jogo	105
3.2 As conversas	106
3.2.1 <i>Personagens contracenam.....</i>	<i>117</i>
3.3 O cantar	128
3.4 Intervalos.....	137
3.4.1 <i>Espaços vazios.....</i>	<i>139</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS	146

INTRODUÇÃO

Desde a origem do que hoje designamos *cinema documentário* (ou *cinema não ficcional*), que remonta às primeiras décadas do século XX, uma questão atravessa gerações de estudiosos e praticantes: como representar a realidade? Embora já se reconheça a improdutividade de formular respostas definitivas, principalmente se utilizarmos categorias rígidas como verdade/ficção, real/imaginário, a pergunta continua a despertar interesse sobre a complexa relação entre o mundo histórico e aquele outro mundo produzido pelo documentarista por intermédio do aparelho cinematográfico.

Um ponto de partida para ir além da dicotomia é a afirmação do pesquisador Fernão Ramos. "O documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo" (RAMOS, 2008, p. 26). Isso significa que a definição do documentário se relaciona com o modo como o personagem, comumente designado *ator social*, elabora uma visão de mundo a partir das suas próprias vivências, em diferentes âmbitos da vida: sociedade, comunidade, família e outros.

No final dos anos 1990, o documentarista veterano Eduardo Coutinho, nascido em São Paulo e radicado na cidade do Rio de Janeiro, que fez parte da geração do Cinema Novo, passava por uma transformação radical na sua obra. O resultado disso foi a definição de um método de trabalho que se tornaria, nos anos seguintes, sinônimo de uma nova linguagem documental.

A história do documentário no Brasil reserva a Coutinho uma posição privilegiada. Vasta produção acadêmica e crítica se debruçou na investigação do seu modo de fazer e pensar o cinema documental. Coutinho, até o início dos anos 1970, já havia dirigido dois longas-metragens de ficção (*O Homem que comprou o mundo* e *Faustão*) e colaborado em inúmeros roteiros, mas sua estreia no documentário ocorre na televisão, quando exerce as funções de diretor, roteirista e editor no programa Globo Repórter (1975/1984). Contudo, somente alguns anos mais tarde, com *Cabra marcado para morrer* (1984), Coutinho alcançaria o status de documentarista-autor. Trata-se de uma obra considerada por pesquisadores e críticos um divisor de águas do documentário brasileiro.

Apesar da experiência bem-sucedida, Coutinho enfrenta, nos anos seguintes, um período de incertezas na carreira, que só termina com a realização de *Santo forte* (1999),

quando ele, após anos depurando a forma e dramaturgia documentárias, consolida o *cinema de conversa*. Como definiu o próprio diretor,

(...) No que eu faço, eu que nunca pensei que *entrevisto* pessoas, eu tento estabelecer um troço que se diferencia por ser uma *conversa*, porque a entrevista em primeiro lugar, acaba tendo um lance mais diretivo, entende? A entrevista não exige mil lances, que haja um envolvimento afetivo dos dois lados, enfim... Como você vai tematizar isso? Você não tem a imagem. (...) Cinema tem essa coisa extraordinária, que é uma desgraça e uma grandeza, que é esse *momento do encontro*. (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 105, grifo nosso).

Em oposição às intervenções corriqueiras da prática tradicional de entrevistas, o personagem do documentário de Coutinho não representa uma identidade social ou de grupo e sim expressa desejos, afetos e comportamentos flexionados pela presença da câmera e pela interação com o diretor no ato de filmagem.

O teórico Ismail Xavier (2004), em sua análise dos documentários de Coutinho, principalmente os que integram a última fase de sua produção, indaga: “reconhecimento definitivo do documentário como jogo de cena”?

Assim, o drama aí se decide em outro eixo: o da exclusiva interação do sujeito com cineasta e aparato — única ação pela qual os entrevistados podem ser compreendidos, julgados. Tudo se concentra nessa *performance*, nesse aqui-agora, pois não há pares com quem interagir (sim, há a variante da entrevista com casais, ou grupos, quando se dá essa interação intrassocial diante da câmera, o que, sem dúvida, muda as regras do jogo) (XAVIER, 2004, p. 183).

Para o pesquisador Cláudio Bezerra (2014), no livro *A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho*, há uma transformação do personagem: de pessoa comum a *personagem performática*. Através da fala e da colocação do corpo em cena (gestos, inflexão de voz, hesitações), os personagens ensaiam a faculdade humana de narrar/contar histórias, que se materializam, na última fase da obra de Coutinho, em verdadeiras *performances*.

A partir da constatação da pertinência da noção de *performance* para se compreender o *cinema de conversa* de Coutinho, o presente trabalho buscou investigar a trajetória do conceito de performance no documentário levando em consideração as diferentes abordagens propostas por pesquisadores brasileiros e estrangeiros. Além disso, visando expandir a noção de *performance* para além das manifestações artísticas, propusemos um diálogo com o campo dos Estudos da Performance e da Teoria da Performance a partir das formulações de Richard Schechner e Victor Turner, que

analisaram os contextos de performance em diferentes atividades humanas, como os rituais e o teatro.

O *cinema de conversa*, como observa Coutinho, consiste não apenas em uma oralidade exuberante, mas também na expressão singular de corpos falantes diante da câmera, que resultam, ao final, em imagens. Sendo assim, para empreendermos esse estudo, julgamos necessário a identificação das especificidades da performance fílmica.

Dentre os aspectos que sobressaem, destacamos para esta pesquisa a noção de *mise en scène*. O termo, apesar da origem teatral, adquire ao longo da história do cinema um papel central que por vezes se confundiu com a própria definição da arte do cinema.

Embora a tradição de estudos sobre a *mise en scène* no cinema de ficção seja especialmente produtiva, no caso do documentário, ela ainda encontra resistência, principalmente se nos basearmos em categorias rígidas que distinguem ficção e documentário. A ideia de encenação no documentário, a princípio, poderia parecer uma contaminação indesejada das estratégias de um documentarista na representação objetiva da realidade. Porém, veremos como essa noção atravessa o pensamento e a prática do documentário e alcança no *cinema de conversa* uma característica singular.

Elegemos como objeto de nossa análise o documentário *Edifício Master*, lançado em 2002, e que consolida o método de trabalho de Coutinho. No filme, Coutinho e a equipe alugam um apartamento em um prédio residencial em Copacabana e decidem filmar a vida de seus moradores. Durante três semanas, realizam uma pesquisa a fim de encontrar pessoas interessadas em compartilhar histórias de vida. Após uma etapa de seleção, Coutinho filma o encontro com dezenas de moradores, que se convertem em personagens em cena.

Da obra selecionada de Eduardo Coutinho, de que maneira os conceitos de encenação e performance são úteis para a compreensão das estratégias do diretor ao privilegiar o momento do encontro e a autoconstrução dos personagens em cena?

Nossa hipótese é de que o *cinema de conversa* de Coutinho, que encontra sua maturidade em filmes como *Edifício Master*, articula estratégias de encenação a certos procedimentos que visam criar uma fissura no real, possibilitando a emergência de um espaço liminar de criação entre diretor e personagem. Um entrelugar da performance, como define Brasil (2011): o gesto diante da *mise en scène*.

A dissertação está dividida em três capítulos, respectivamente: 1) A performance: do documentário performático à performance no documentário de

Coutinho; 2) A encenação: do teatro ao documentário; e 3) *Edifício Master*: entre o mundo e a cena.

No Capítulo 1, apresentamos três abordagens distintas sobre a relação entre a performance e o documentário. A primeira é proposta pelo teórico Bill Nichols, que identifica na história do documentário diferentes modos de representação documentária, entre eles, o documentário performático, que surge no final dos anos 1970. A segunda é a classificação do pesquisador canadense Thomas Waugh, que reconhece o papel fundamental da performance na tradição documentária e identifica, ao longo da história do documentário no século XX, duas modalidades que se distinguem pela relação entre a câmera e o sujeito filmado: *performance representacional* e *performance presentacional*. A terceira é uma discussão sobre a ideia de *liminaridade* no cinema de Coutinho, com base nas formulações de Victor Turner e Richard Schechner.

No Capítulo 2, introduzimos o conceito de encenação por meio do resgate do sentido francês, originado da prática teatral. O teórico Patrice Pavis traça o percurso da encenação ao longo do século XX, identificando desde o período clássico até os momentos de ruptura com o surgimento das vanguardas artísticas, inspiradas principalmente com o surgimento da performance no início dos anos 1960. Em seguida, abordamos a passagem do teatro para o cinema, quando o conceito de *mise en scène* adquire uma importância central, principalmente com a noção de tomada, específica da linguagem cinematográfica. Do cinema de ficção, a ideia de *mise en scène* adquire um sentido singular quando atinge o coração do cinema documentário, principalmente na relação entre o *sujeito-da-câmera* e o sujeito na tomada, discutida pelo pesquisador Fernão Ramos na sua tipologia de encenação documentária. Em seguida, apresentamos a formulação de Jean-Louis Comolli sobre a *auto mise en scène* a fim de entender a dinâmica entre quem filma e quem é filmado no documentário. Por fim, discutimos a questão da encenação no documentário de Eduardo Coutinho, que se desdobra em um procedimento específico: a criação dos *dispositivos*.

No Capítulo 3, empreendemos uma análise de sequências representativas do *Edifício Master* a partir do modelo de comportamento restaurado proposto por Schechner e das considerações sobre a *mise en scène* documentária a fim de caracterizar a relação entre diretor e personagem no contexto de filmagem. A articulação dessas distintas abordagens permitiu explorar os aspectos levantados pela pesquisa, principalmente no que se refere à entrevista como um espaço liminar onde se constroem novas maneiras de encenar o encontro.

Em *Edifício Master*, encenação e performance são categorias operativas para compreender o cinema de Eduardo Coutinho em sua fase de maturidade, principalmente quando avaliamos a relação entre quem filma e quem é filmado, desde a pesquisa até a filmagem, quando os comportamentos restaurados, ações ensaiadas que são rearranjadas a partir da interação com o diretor diante da câmera. As conversas, assim, são formas abertas, à parte da vida cotidiana, que se constituem em função da postura de Coutinho ao acolher as *auto mise en scènes* dos personagens em favor de uma experiência que visa construir, nas palavras do diretor, uma “igualdade utópica e temporária”.

O presente trabalho aponta a possibilidade de um estudo interdisciplinar entre o campo do Documentário e os Estudos da Performance. Apesar de ainda pouco explorado no âmbito da pesquisa acadêmica brasileira, o trabalho retoma importantes contribuições de autores como Mariana Baltar, André Brasil, Ismail Xavier e Cláudio Bezerra.

1 A PERFORMANCE: DO DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO À PERFORMANCE NO DOCUMENTÁRIO DE COUTINHO

O documentário, como asserção sobre o mundo histórico e a realidade social, desde os primórdios, ocupou-se também em retratar os modos de vida de indivíduos, grupos, comunidades, instituições etc. Por meio de estratégias de persuasão, estas pessoas buscam legitimar seus pontos de vista e visão de mundo. Para isso, recorrem a representações. Como observa Nichols (2010), a questão da representação do Outro é fundamental para o documentário.

Tal afirmação, todavia, implica questões éticas que extrapolam as relações contratuais, os direitos e obrigações, e as expectativas de bom desempenho que determinam a relação ator-diretor nos filmes de ficção. O ator empresta seu corpo e voz para construir um personagem dramático e não uma mera extensão de seu comportamento cotidiano.

No caso do documentário, emerge a figura dos *atores sociais*. Segundo Nichols, estes conservam o comportamento habitual mesmo com a presença da câmera. Conforme as necessidades e objetivos, tal fidelidade se converte em uma qualidade desejável para o documentarista. A espontaneidade diante da câmera é um valor comum tanto ao ator social como para o ator profissional. Contudo, Nichols alerta para os possíveis efeitos prejudiciais da interferência do aparato fílmico:

O direito do diretor a uma *performance* é um “direito” que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar). Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar. (NICHOLS, 2010, p. 31, grifo nosso).

O comentário de Nichols não visa condenar antecipadamente a intervenção dos documentaristas no universo dos sujeitos representados, mas observa as questões éticas que envolvem o trabalho com atores sociais. Como bem observa, *atuar* em um filme ficcional é diferente de *estar* em um documentário. Sendo assim, cabe ao documentarista levar em consideração as possíveis consequências na vida pessoal, profissional, social de quem aceita participar de um filme.

Chama atenção, contudo, a conotação negativa com que o termo *performance*, comumente associado ao domínio da ficção, ao ato de inventar um papel, recai sobre os *atores sociais*. Na sua concepção, uma “ameaça” à fidelidade de representação do papel social. Mais à frente, nos deteremos nessa questão, a partir de uma definição de *performance* e no reconhecimento da sua pertinência para o estudo e prática documentária.

A responsabilidade ética não exime o documentarista de eventuais erros cometidos ao longo do processo, visto que os efeitos da exposição de uma pessoa não são completamente previsíveis, mas servem para reduzir os prejuízos. A fim de auxiliar o documentarista no reconhecimento de dilemas éticos, Nichols (2010, p. 36) alude ao princípio do *consentimento informado*. Amplamente disseminado nas Ciências Sociais e Médicas, consiste na responsabilidade de informar previamente as consequências e possíveis riscos assumidos ao participar do projeto (filme, pesquisa, experimento médico, etc.).

Outras questões éticas podem surgir, por exemplo, quando há um descompasso entre as pretensões criativas e artísticas do documentarista e os desejos do indivíduo, grupo ou comunidade pelo respeito a direitos fundamentais, como a dignidade pessoal. A relação entre documentarista e ator social, sobretudo a negociação de desejos e expectativas, por vezes é marcada por embates e tensões. Para Nichols (2010, p. 39), “o conflito é inevitável nessas condições. Desenvolver respeito ético passa a ser a parte fundamental da formação profissional do documentarista”.

No âmbito do pensamento crítico sobre as pessoas retratadas em documentários no Brasil, o pesquisador Sérgio Santeiro observa a transformação do estatuto do documentário com o advento do som direto, que permitiu gravar as vozes dos entrevistados em sincronia com a imagem. O avanço tecnológico do início dos anos 1960, segundo Santeiro (1978, p. 80), libertou os espectadores da primazia do narrador, um comentarista especializado, que por vezes determinava – e limitava – o sentido das imagens.

O som direto, nesse sentido, avançava na busca por uma representação mais fiel e objetiva da realidade, visto, na época, como a evolução natural do cinema. Além disso, a possibilidade de gravação direta do som (voz, ruídos naturais, ambiente) conferia maior autonomia, não só ao discurso do depoente, mas à cena como um todo, que passava a ter existência própria para além da visão totalizante do narrador-autor.

De agora em diante, seria possível registrar as nuances da fala (pronúncia e entonações), gestos, posturas e expressões faciais. A partir desse “quadro de comportamento cênico”, Santeiro desenvolve o conceito de *dramaturgia natural*.

A dramaturgia natural é conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel. O desempenho do ator natural visa a passar, ao invés do papel estético, como ocorre de ordinário nas encenações, o seu próprio papel social, que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito. (SANTEIRO, 1978, p. 81-82).

O documentário, assim, aproxima-se do drama e do filme de ficção, embora mantenha a sua referência no universo que circunda o sujeito do documentário. Assim como o ator de ficção, espera-se que o entrevistado demonstre competência para explorar os recursos expressivos da fala e dos gestos e, se preciso, improvise face a situações inesperadas. Para Santeiro, o ator do documentário encarna uma personalidade tripla: o sujeito real, o personagem dramático e o *ator natural*.

A primeira diz se refere aos costumes assimilados na vida cotidiana, àquilo mais próximo da experiência concreta. A segunda é um modelo idealizado da primeira, regido por normas e convenções bem definidas, e a terceira é uma derivação da anterior, menos espontânea e mais conscientemente encenada.

O binômio encenação/espontaneidade se torna uma preocupação maior para os documentaristas brasileiros a partir dos anos 1960. O crítico e cineasta David Neves (1965), em artigo intitulado *A descoberta da espontaneidade*, traça um panorama histórico da introdução das técnicas de cinema direto no cinema brasileiro, identificando, naquela época, os recentes esforços de jovens documentaristas.

Apesar de não contemplar um período abrangente da produção, visto que o cinema direto ainda era considerado uma novidade de origem estrangeira (Europa e Estados Unidos), portanto, ainda pouco compreendido em seus aspectos técnicos e teóricos, o relatório de Neves aponta os desafios que o cinema brasileiro enfrentaria nos anos seguintes para consolidar a nova técnica.

Longe de ser um empecilho, a precariedade da economia cinematográfica brasileira, aos olhos dos jovens do Cinema Novo, sob a liderança do baiano Glauber Rocha, era vista como uma potencialidade, expressa na estética terceiro-mundista. A máxima “câmera na mão, ideia na cabeça” corrobora os anseios por uma renovação cinematográfica proposta pelas novas cinematografias de todo o mundo.

Analisando os primeiros documentários produzidos no Brasil com inspiração no cinema direto, Neves constata: se, por um lado, as limitações técnicas impunham restrições à qualidade final dos documentários, por outro, a adoção de equipamentos mais leves de gravação, o sistema de post-sincronização e o som direto conferiam maior liberdade de criação. Em lugar do esquema rígido de produção dos cinemas de estúdios, representado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹, o cinema brasileiro, em suas palavras, descobre a espontaneidade.

Para Neves, a nova técnica poderia oferecer grandes contribuições também para o campo da pesquisa social, visto que possibilita uma aproximação inédita com o universo multifacetado e rico da sociedade e cultura brasileiras. Um esforço de construir pontes entre o emergente cinema documentário brasileiro e as Ciências Sociais.

O que existe, verdadeiramente, é uma sensação progressiva de apreensão do fenômeno da comunicação, influenciado, é bem verdade, pelos ecos (sobretudo pelos ecos — o que é um fato interessante) do êxito dos filmes análogos feitos no exterior. E ainda mais, a par da fabulosa descoberta já citada, o seu efeito mais imediato e precioso: o palpável sentimento de aproximação da consciência. É a primeira vez que o documentário traz seu assunto de forma concreta, atraente e assimilável. (NEVES, 1966, on-line, s/p)

Apesar de notáveis avanços advindos da convergência entre esses campos, como a consolidação da pesquisa em Antropologia Visual e Antropologia Audiovisual, deve-se compreender as nuances que distinguem o trabalho do documentarista e do cientista social, antropólogo ou sociólogo. Se em muitos casos o interesse pelo mesmo universo tende à aproximação, há diversas correntes dentro do documentário que se distanciam dessa abordagem.

No contexto da produção de documentários no Brasil, o crítico e professor aposentado Jean-Claude Bernardet, no livro *Cineastas e as Imagens do Povo* (2003), cuja primeira edição é de 1985, reconhece a primazia do modelo sociológico desde o início dos anos 1960. A partir da análise de documentários produzidos no Brasil na segunda metade do século (1960-1980), observa que o esforço dos documentaristas daquele período para representar a realidade social do "povo", conceito abstrato, mostrou-se limitado, pois as estratégias de abordagem eram demasiadamente rígidas, hierarquizadas e com tendência a reproduzir estereótipos socioculturais. Confirmava-se, assim, o

¹ Fundada em 1949, a Cinematográfica Vera Cruz LTDA, produziu e coproduziu filmes de longa-metragem que alcançaram prestígio nacional e internacional. É considerada um patrimônio da história do cinema brasileiro. Entre as obras de maior renome, *Caiçara* (1951), de Adolfo Celi, e *O Cangaceiro* (1952/1953), de Lima Barreto, premiado no Festival de Cannes.

distanciamento entre os cineastas, os “donos da voz” (BERNARDET, 2003), majoritariamente pertencentes a uma elite intelectualizada, e os sujeitos filmados, em sua maioria, grupos à margem da sociedade.

Em texto publicado em fins de 2003 para o catálogo do 7o fórumdoc.bh - Festival do Filme Etnográfico e Documentário de Belo Horizonte, Bernardet avança na reflexão em torno da produção de documentários no Brasil. A propósito da reedição atualizada de *Cineastas e as Imagens do Povo*, aponta para uma transformação nos rumos do documentário brasileiro contemporâneo no início do século XXI². Uma característica marcante desse novo momento, segundo ele, é a rejeição dos novos realizadores aos cânones do documentarismo moderno (cinema verdade francês e cinema direto norte-americano), dominantes no Brasil a partir dos anos 1960.

Analisando filmes como *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), 33 (Kiko Goifman, 2002), *Casa de Cachorro* (Thiago Villas Boas, 2001), *À Margem da Imagem* (Evaldo Mocarzel, 2003), *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003), o crítico destaca duas características estruturais.

Em primeiro lugar, uma recusa ao modelo tradicional de produção de documentários, comumente organizado em etapas consecutivas e preestabelecidas: pesquisa, argumento/roteiro, filmagem e montagem. Nos filmes em questão, há uma abertura ao acaso e à indeterminação como força-motriz do processo criativo. A equipe de *Casa de Cachorro*, após o término das filmagens, recebe a informação de que os personagens, um grupo sem-teto que vive à beira de uma avenida de São Paulo, seriam expulsos do local. A filmagem foi retomada, e o acontecimento urgente, incorporado à sequência final.

Este me parece um dos movimentos mais estimulantes do documentário recente: o documentarista determina um projeto, sabe de onde parte, sabe o que gostaria de alcançar, mas não pode prever os resultados a que chegará nem o percurso que terá de cumprir. Assim a documentação tende a se tornar o registro da busca. Talvez possamos falar de um documentário que abandona a descrição, a constatação, para se tornar uma ação provocada e conduzida pelo documentarista (BERNARDET, 2003b, p. 25).

Outra característica observada por Bernardet é a subversão da entrevista, procedimento largamente utilizado no cinema documentário brasileiro para colher depoimentos de pessoas, geralmente oriundas de camadas populares. Entre o

² BERNARDET, Jean-Claude. *Mostra Novos Rumos do Documentário Brasileiro*. Catálogo do Fórumdoc.bh.2003, Belo Horizonte, 2003b, p. 24-27.

documentarista e o Outro se estabeleceu, na maioria das vezes, uma “relação reverencial”: a sacralização do pobre. A visão aparentemente elogiosa, ao contrário, reproduz estereótipos, pois reduz o indivíduo a sua condição social.

Em *Casa de Cachorro*, um dos personagens interpela o diretor, invertendo temporariamente a relação entrevistador-entrevistado. Algo semelhante ocorre em *À Margem da Imagem*, quando um depoente, após assistir ao material gravado, critica as entrevistas e a sua própria participação no filme.

A emergência de um movimento de renovação do documentário brasileiro coincide com o período de crescimento da produção a partir dos anos 1990, considerado o *boom* do documentário brasileiro (LINS; MESQUITA, 2008). O texto de Bernardet sintetiza algumas das principais questões em torno do Documentário Brasileiro Contemporâneo até os dias de hoje.

A contextualização feita até aqui, que inicia com a discussão sobre a representação do Outro no documentário, passando pelo modo como essa questão atravessa a história do documentário no Brasil, dos anos 1960 até os dias de hoje, buscou oferecer o ponto de partida que coloca em evidência a relação entre o cineasta e sujeito do documentário.

A pesquisadora Mariana Baltar (2007), ao caracterizar a pessoa que assume um papel social diante da câmera, observa a pertinência da *performance* como uma categoria de análise: da negociação de desejos e expectativas entre o personagem do documentário e o cineasta-entrevistador. Diferentemente de Nichols, que emprega o termo para designar o tipo de representação do ator tradicional em oposição à autenticidade dos *atores sociais*, Baltar não faz essa distinção. Ao contrário, entende que a natureza do personagem do documentário não se define por categorias rígidas como verdadeiro e falso, uma vez que a situação documental, como toda interação social, pressupõe uma ordem de atuação, de fabricação de uma imagem de si na presença da câmera.

O conceito de *performance* adotado por Baltar (2007) é uma adaptação, para o campo do documentário, do modelo analítico-metodológico proposto por Erving Goffman em *The Presentation of Self in Everyday Life*. Segundo Goffman (1956, p. 13, tradução nossa), performance é “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião, a qual serve para, de alguma maneira, influenciar o outro participante”³. O

³ “all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers.”

indivíduo, em interação face a face, gerencia a sua imagem a partir de um jogo de projeções do Self: como se vê versus como deseja ser visto.

Ao recorrer à noção de *performance*, Baltar visa desfazer o “nó teórico” que ainda dificulta a definição dos sujeitos dos documentários. Dupla negativa: não se resumem a tipos sociais, tampouco encarnam personagens ficcionais. São, acima de tudo, produtos de forças distintas, porém não excludentes: afirmação da realidade interior (autenticidade) versus desejo de assumir múltiplos papéis (atuação).

Apesar da contribuição recente de alguns pesquisadores para a disseminação de termos como *personagem* e *performance* para caracterizar o sujeito do documentário, ainda predomina “a visão de que fazer uso do termo para definir a característica intrínseca das relações entre sujeitos no processo do documentário retirasse dele seu pressuposto de legitimidade como discurso do real” (BAL TAR, 2007, p. 35).

A noção de *performance* ganha relevância no documentário a partir do final dos anos 1980, com a emergência de filmes que apresentam um "recorte pessoal, íntimo e de caráter autobiográfico" (BEZERRA, 2014, p. 47). Um período de transformação no estatuto do documentário e que remonta aos anos 1970, no trabalho de artistas independentes do cinema e vídeo, influenciados pela filosofia pós-estruturalista e pela crítica psicanalítica lacaniana.

O teórico Bill Nichols é provavelmente o primeiro autor a refletir sobre a relação entre documentário e *performance*.

1.1 Antecedentes: documentário performático

Nichols (2010), em *Introdução ao Documentário*, sistematizou seis modos de representação documental: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Apesar de terem surgido no decorrer da história do documentário, esses modos não indicam uma evolução linear na linguagem documental. Antes, sinalizam diferentes estratégias narrativas e seu desenvolvimento está associado também aos avanços tecnológicos. Se no documentário expositivo – o documentarismo inglês ou os programas do History Channel –, há a predominância de um discurso objetivo, que pretende oferecer respostas claras, uma maneira correta de apreender o mundo, nos documentários do tipo poético, reflexivo e performático, o interesse é questionar a primazia da razão, oferecendo, no lugar, um olhar que contemple a complexidade e as diversas facetas da realidade. Dos modos descritos por Nichols, um deles sobressai, em

razão dos objetivos do presente estudo, o *documentário performático*, e por isso será analisado com maior atenção.

O documentário performático surge no contexto da reflexão sobre o conhecimento, a partir da seguinte indagação: como compreender o mundo? Recusando a mera interpretação objetiva, as generalizações caras à filosofia ocidental, buscará na experiência pessoal uma forma de compreensão dos processos mais gerais. Os significados são múltiplos, de acordo com a visão de cada sujeito. Todos os aspectos da vida em sociedade são carregados de afetos. “O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, 2010, p. 169).

Para exemplificar, Nichols elege obras de forte natureza autobiográfica, como *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs, *O corpo belo* (1991), de Ngozi Onwurah, e *Homenagem a Bontoc* (1995), de Marlon Fuentes. São filmes que se afastam do relato objetivo, aproximando-se da forma de diário. Em comum, há uma livre combinação entre real e imaginário, que se influenciam mutuamente.

O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. [...] A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta (NICHOLS, 2010, p. 170).

Como observa Nichols, filmes com “características performáticas” existem desde as primeiras décadas do século XX. Alguns documentários participativos dos anos 1980 têm momentos performáticos, que evocam representações subjetivas, mas ainda obedeciam a uma narrativa linear. Os documentários performáticos se comunicam pela emoção. A retórica cede lugar à sensibilidade do diretor. Sua carga afetiva é compartilhada com o espectador. Em *Tongues Untied*, o chamado “de irmão para irmão” é um convite para nos envolvermos afetivamente com as questões íntimas do diretor: a complexidade de ser um homem negro homossexual nos Estados Unidos. Busca, assim, engajar o público na perspectiva pessoal e específica do documentarista sobre o mundo.

Os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada (NICHOLS, 2010, p. 171-172).

Nichols observa que essa “subjetividade social” pode se referir a grupos sub-representados ou estigmatizados (mulheres, minorias étnicas, gays) e, nesses casos, o documentário performático opera uma ação corretiva: um filme em que “nós falamos sobre eles para nós” passa a ser “nós falamos sobre nós para eles” ou “nós falamos sobre nós para nós”. Nesse sentido, o documentário performático se aproxima da etnografia informada⁴, dos filmes realizados por membros da própria comunidade. Mais do que corrigir distorções e erros, esse tipo de documentário advoga uma nova forma de representação, de envolvimento, por meio da dimensão afetiva.

Em termos estéticos, o documentário performático manipula com maior liberdade as técnicas expressivas (planos de ponto de vista, reconstituições, números musicais, fotogramas congelados) com técnicas oratórias, aproximando-se do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda, principalmente na dimensão expressiva. Sem perder de vista o mundo histórico, representado em “tons evocativos e nuances expressivas”, que estimulam nossa sensibilidade para as coisas além do visível (NICHOLS, 2010, p. 173).

Em *Tongues Untied*, há uma profusão de técnicas expressivas, inclusive *performances* encenadas por atores e pelo próprio diretor, que visam atestar a complexidade da discussão sobre raça e sexualidade. *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, é um exemplo parcial. Como “representar o irrepresentável”, o horror dos campos de concentração? Os comentários do sobrevivente Jean Cayrol, em tom evocativo e elíptico, contrastam com as imagens do genocídio. Exigem do espectador uma reação emotiva, pois não há razão para a monstruosidade da guerra.

Finalmente, Nichols sintetiza as principais características do documentário performático, apontando também suas deficiências. Cada modo de representação se constitui, na maioria das vezes, em oposição aos modos antecessores. Se, por um lado, o documentário performático, que se torna uma alternativa comum a partir dos anos 1980, “ênfatisa subjetivos de um discurso classicamente objetivo”, de outro, a perda da ênfase na objetividade pode “relegar esses filmes à vanguarda, devido ao uso *excessivo de estilo*” (NICHOLS, 2010, p. 177).

A concepção de documentário performático, proposta por Nichols, possui o mérito de detectar uma tendência da produção audiovisual no final do século XX, que

⁴ Filmes etnográficos em que há um consentimento informado, que consiste na exposição prévia das intenções por trás da realização do projeto além das prováveis consequências para os participantes.

busca questionar a representação objetiva, dominante no documentário clássico, ao propor estratégias de representação da subjetividade social a partir da experiência pessoal, das relações afetivas e técnicas expressivas. Além disso, reconhece a relevância de obras de natureza autobiográfica e realizadas por grupos e comunidade que se autorrepresentam, agindo como um documentário corretivo, reequilibrando as forças, opondo-se ao discurso hegemônico que reproduz preconceitos e estereótipos.

Todavia, nos últimos anos, uma série de críticas apontam para os limites da concepção de Nichols, principalmente no que diz respeito à ausência de uma delimitação clara do conceito de performance utilizado para fundamentar o documentário performático. O pesquisador Fernando Salis (2012), refazendo o percurso do termo na obra de Nichols, desde a sua primeira aparição em *Blurred Boundaries* (1994), identifica que o termo original *performative documentary*, traduzido para o português como documentário performático, está mais associado ao conceito de performativo.

Sendo assim, Salis busca revisitar o modo de representação proposto por Nichols à luz da teoria da performance. Seu ponto de partida é a corrente da linguística dedicada à questão da performatividade da linguagem⁵. Das observações críticas levantadas por Salis a respeito do conceito de Nichols, a mais evidente é a falta de clareza se o termo se refere à dimensão normativa do performativo ou às qualidades evocativas da performance subjetiva.

Ao final, embora questione os limites do conceito de performance e performatividade para o debate sobre autorrepresentação das subjetividades contemporâneas e, de modo mais amplo, para o pensamento cinematográfico, Salis reconhece na noção de performance uma possibilidade de transgressão às formas dominantes de produção de imagens midiáticas. “Apresentar a singularidade dos corpos, afirmar o furo dos discursos, revelar sua abertura fundamental, como a suspensão provocada por dois pontos: essa é a conclusão possível, esse é o desafio da performance” (SALIS, 2012, p. 138).

1.2 Performance no documentário

Elizabeth Marquis (2013) propõe uma conceituação da performance no documentário (*documentary performance*) a partir da criação de um modelo em três

⁵ A noção de performatividade foi amplamente trabalhada por autores da Filosofia da Linguagem, sobretudo a noção de atos de fala em John Austin e John Searle.

níveis para analisar o trabalho dos *atores sociais*. Estes níveis levam em conta, respectivamente, as ações performativas do dia a dia, o impacto da presença da câmera e a influência das convenções específicas de cada documentário. Esta conformação complexa, segundo Marquis, sugere a necessidade de um método de análise interdisciplinar. Para fundamentar o seu modelo, recorre às descobertas de diversos campos teóricos, entre eles, a sociologia, psicologia social e a teoria do documentário.

O ponto de partida para o modelo de Marquis é o reconhecimento dos limites do conceito de performance proposto pelo sociólogo Erving Goffman. Embora este tenha fornecido uma base sólida para compreender a performance no documentário, sobretudo quando reconhece a possibilidade de que atos expressivos sejam não intencionais ou inconscientes em uma performance cotidiana, “carece de considerar o fenômeno nos seus detalhes únicos” (MARQUIS, 2013, p. 46, tradução nossa)⁶.

O modelo de Marquis é relevante, não apenas por reconhecer a necessidade de uma abordagem interdisciplinar do fenômeno, mas também por oferecer estratégias e técnicas aplicáveis ao trabalho de análise dos níveis de performance em documentários.

O primeiro nível é estruturado a partir da performance do cotidiano (*everyday performance*). Para esclarecer a afirmação de que indivíduos que povoam as narrativas documentais se engajam em atividades comunicativas próprias das interações sociais, Marquis (2013, p. 48) alude às pesquisas acadêmicas sobre a natureza performativa da vida em sociedade, principalmente nas áreas de sociologia e psicologia social.

O conjunto de estudos dedicado à autoapresentação e comunicação interpessoal lança luz sobre a construção diária de identidade, enfatizando aspectos tangíveis do comportamento, conscientes ou não. Estes pesquisadores, ao levantarem o extenso catálogo de signos comunicativos mobilizados pelos indivíduos em interação social, construíram também uma lista de ferramentas de que os sujeitos do documentário dispõem durante a interação com o diretor e sua câmera.

Dentre as ferramentas disponíveis, Marquis destaca a importância da linguagem, principalmente na variante de conversação, responsável por grande parte das performances do dia a dia. A fala, ou seja, a comunicação verbal, é vista como central para a afirmação de identidade, tanto individual (quem sou) quanto coletiva (quem sou para o mundo). Os *atores sociais* dispõem de uma variedade de recursos da língua falada. A simples escolha de um pronome, segundo Marquis, pode revelar informações

⁶ “falls short of accounting for this phenomenon in its unique details”.

relevantes sobre uma pessoa, auxiliar na expressão de ideias, intencionalidades, sentimentos etc.

Se a linguagem é uma ferramenta bastante útil para a autoapresentação cotidiana, segundo Marquis, ela é acompanhada por uma variedade de comportamentos extralinguísticos. Gestos, posturas, entonações, expressões faciais auxiliam a comunicação verbal, produzindo nuances, ênfases, contrastes etc. Além disso, essas atividades não verbais podem ser compreendidas como um verdadeiro sistema semiótico, que carrega sentido e revela informações sobre o indivíduo. Marquis exemplifica como o uso de determinados comportamentos extralinguísticos pode construir a impressão sobre o estado emocional de uma pessoa. Um conjunto de signos não verbais é comumente associado à expressão de raiva: sobrancelha arqueada, pálpebras tensionadas, gesticulação rápida das mãos, aumento do volume/tom da voz etc.

Em suma, a linguagem e os comportamentos extralinguísticos são importantes para compreender a dimensão da performance do dia a dia. Se, por um lado, auxiliam os *atores sociais* a se comunicar com suas audiências, por outro, fornecem aos sujeitos dos documentários (*documentary performers*) ferramentas de *autoapresentação* no contexto da filmagem.

Dessa forma, analistas da performance do documentário devem buscar e considerar as implicações expressivas (ou seja, comunicativas) destes elementos fundacionais da autoapresentação como principal meio de abordar e discutir o trabalho comunicativo do sujeito documental⁷ (MARQUIS, 2013, p. 49, tradução nossa).

Embora as estratégias e técnicas de autoapresentação na vida cotidiana constituam as bases que orientam os sujeitos dos documentários, o processo de filmagem, a presença da câmera e a intervenção do diretor adicionam uma nova camada de significação, que deve ser considerada. Trata-se do segundo nível do modelo de Marquis, a performance fílmica (*filmic performance*). De forma semelhante às performances do dia a dia, o *performer* de um filme documentário interage com uma audiência. Todavia, no contexto de filmagem, esta audiência se divide entre os participantes presentes (diretor, equipe, outras personagens) e, mais tarde, os espectadores que assistirão à obra acabada.

⁷ “In performing themselves for the non-fiction camera, documentary subjects will likely call upon these devices with which they are already comfortable and proficient wherever possible. As such, analysts of documentary performance should look for and consider the expressive (which is to say, communicative) implications of these foundational elements of self-presentation as a primary means of approaching and discussing the documentary subject’s communicative work.”

Uma ação, espontânea ou acidental, quando filmada, torna-se particularmente comunicativa. Segundo Marquis, se exibida a uma audiência, adquire uma “intensidade semiótica” (MARQUIS, 2013, p. 49). Esta característica, observada por pesquisadores da corrente estruturalista⁸ ao analisarem o fenômeno teatral, é estendida para o trabalho do ator de cinema⁹. Assim como o palco, a tela transforma a natureza dos objetos e corpos, separa a audiência do *performer*. Portanto, as ações do sujeito do documentário, emolduradas pela tela, adicionam novos significados e devem ser compreendidas em sua forma particular.

Apesar de utilizar técnicas e estratégias semelhantes aos atores sociais na situação de autoapresentação, como o uso de elementos extralinguísticos (expressões faciais, gestos, entonações), a performance fílmica possui características próprias, observa Marquis. A primeira delas é a presença mediadora do aparato fílmico. As tecnologias associadas à produção cinematográfica exercem uma espécie de filtro sobre o trabalho do ator de cinema. O efeito imediato é que o *performer*/ator não detém mais o controle absoluto sobre a geração de sentidos de sua ação.

Em muitos casos, por exemplo, itens de mise-en-scène alheios ao controle imediato do performer podem funcionar como dicas artefactuais que falam convincentemente com as identidades daqueles na tela. Concomitantemente, a própria edição, produção cinematográfica e as escolhas de som – todas as quais estão geralmente fora do alcance do performer – comunicam de forma a complementar, complicar ou contradizer o trabalho do performer na tela (MARQUIS, 2013, p. 50, tradução nossa)¹⁰.

Além disso, o processo de filmagem impacta diretamente a autonomia da comunicação. O diretor, quando seleciona o que deseja filmar e de que modo a performance será apresentada no filme (enquadramentos, iluminação, locação etc.) por vezes, modifica o sentido e imagem final construída pela ação do *performer*. Para Marquis (2013, p. 51, tradução nossa), um indício de que os “signos da performance que precisam

⁸ Marquis refere-se, aqui, aos Estruturalistas de Praga (Prague Structuralists). Uma referência desses estudos é Keir Elam, no livro *The Semiotics of Theatre and Drama*.

⁹ Para mais informações, consultar o livro de James Nanemore intitulado *Acting in the Cinema*.

¹⁰ “In many cases, for instance, mise-en-scène items outside of the performers’ immediate control may function as artefactual cues that speak compellingly to the identities of those on-screen. Concurrently, editing, cinematography and sound choices – all of which are usually beyond the performers’ purview – themselves communicate in ways that may complement, complicate or contradict the screen performer’s work”

ser examinados nos casos de performance fílmica não são apenas pistas verbais e não verbais e sim versões modificadas pelo aparato fílmico dessas técnicas do cotidiano.”¹¹

Por fim, o terceiro nível do modelo de Marquis, intitulado performance documentária (*documentary performance*), leva em consideração como o uso de determinados recursos da linguagem documental, das convenções do gênero, afeta a construção dos personagens. Marquis embasa o seu modelo a partir de estudos realizados por teóricos do documentário que buscaram compreender a natureza da personagem documentária. A primeira convenção é analisada pelo pesquisador canadense Thomas Waugh e será detalhada a seguir.

Waugh busca investigar a presença da performance no documentário sob uma perspectiva histórica, desde as origens, nos anos 1920/1930, passando pelo cinema *vérité* e direto nos anos 1960, até as formas híbridas a partir dos anos 1980. Em *The Right to Play Oneself* (2011), Waugh identifica três grupos de performance que atravessam a história do documentário, alternando a posição de prática dominante ao longo dos anos: performance *representacional* e performance *presentacional*.¹²

No capítulo *Performance in Documentary*, Waugh retoma o ensaio escrito pelo documentarista Joris Ivens nos anos 1940 (*Collaboration in Documentary*) como ponto de partida para tratar a questão da performance no documentário. Ivens, naquela ocasião, comentava o desafio de trabalhar com não atores em reencenação, elencando uma série de fatores que deveriam ser levados em consideração para que a obra atingisse uma qualidade cinematográfica. O primeiro deles diz respeito à seleção (*casting*) das personagens, etapa que exige do diretor, segundo Ivens, sensibilidade para observar a dinâmica das relações intersubjetivas e certo conhecimento em psicologia para saber a forma apropriada de agir em situações mais complexas e delicadas (IVENS apud WAUGH, 2011, p. 72).

Além disso, o roteirista deveria usar a sua imaginação para explorar as características reais dos novos atores. Se um fazendeiro, por exemplo, tem especial orgulho de suas ferramentas afiadas, deve-se sugerir uma cena em que se faça uso desse fato. Segundo Ivens, “o fundamental dessa abordagem, penso, é o fato de que a pessoa

¹¹ “performance signs that need to be examined in cases of filmic performance are not simply everyday verbal and non-verbal cues, but rather filmically modified versions of these quotidian techniques.”

¹² No livro *The Right to Play Oneself* (2011), de Thomas Waugh, estes termos são designados, respectivamente, como *representational performance* e *presentational performance*.

real, interpretando a si mesma, será mais expressiva se suas ações são baseadas em suas reais características”¹³ (IVENS apud WAUGH, 2011, p. 73, tradução nossa).

A partir de sua experiência de trabalho, que completava 15 anos em 1940, Ivens apresenta algumas estratégias de direção, que se aproximam do trabalho de diretores marcados por obras ficcionais, como o cineasta soviético Pudovkin. Para manter o frescor das atuações e evitar o desgaste dos não atores, recomenda economia nas repetições de tomadas e agilidade na preparação da luz e do plano, sob a responsabilidade do fotógrafo/operador de câmera. Para isso, este deve conhecer e antecipar os movimentos da pessoa a fim de captar o ritmo regular de suas ações.

Em produções de maior duração, que acompanham um mesmo grupo de pessoas durante meses, superar a conscientização enquanto atores torna-se um desafio. Para Ivens, o diretor deve esclarecer a personagem sobre aspectos técnicos da filmagem, como a noção de plano (geral, médio e *close-up*) e continuidade, a fim de melhorar a sua atuação, embora não recomende que o material filmado seja disponibilizado até antes do período final das gravações.

Por fim, Ivens aconselha não “brincar” com o orgulho profissional da pessoa filmada (ex: pedir a um fazendeiro ordenhar uma vaca que não tem leite), uma vez que ele pode resistir a realizar uma ação falsa mesmo se apenas o seu rosto estiver sendo filmado. Todavia, para Ivens (apud WAUGH, p. 74), a regra de “não olhar para a câmera” deve ser respeitada, custe o que custar, pois configura uma necessidade básica para a qualidade da obra.

Waugh (2011) retoma o ensaio de Ivens sobre a colaboração no documentário para se contrapor ao senso comum de que o cinema documentário se constitui pela ausência de elementos de performance, atuação, encenação, direção, critérios que pretensamente distinguem a linguagem documental da narrativa ficcional. Para Waugh, o texto de Ivens “revela como são básicos os ingredientes de performance e direção na tradição documentária”, observados desde o período clássico, como expresso no documento de Ivens, mas também nos períodos seguintes, a exemplo do documentário *vérité*, uma vertente moderna, inspirada no diretor francês Jean Rouch, que reivindica uma abordagem mais direta da realidade: sair às ruas para “flagrar” acontecimentos por intermédio de uma câmera.

¹³ “The key to this approach, I think, is that a real person, acting to play himself, will be more expressive if his actions are based on his real characteristics.”

Apesar de a noção de performance como elemento de realização documentária ser considerada por Ivens e sua geração, Waugh reconhece os limites de sua conceituação e prática. Em primeiro lugar, a noção predominante de performance no documentário, nos anos 1930, é facilmente associada à realização ficcional baseada em estúdio, pelo uso de uma terminologia comum (tomada, ensaio, *casting*, continuidade) e do empréstimo de técnicas de direção originárias do trabalho com atores profissionais. Segundo, pela defesa de Ivens de uma prática de atuação naturalista (*acting naturally*), baseada no princípio de “não olhar para a câmera”, que manteria o código de ilusão necessário para a garantia da qualidade de obra (WAUGH, 2011, p. 75). Nos anos 1960, a escola americana do documentário observacional, representada por Frederick Wiseman e Richard Leacock, daria continuidade a esse código de conduta.

A essa prática de atuação natural defendida por Ivens e sua geração, originária do domínio ficcional, Waugh designa por *representacional*, que ocorre quando os “sujeitos performam ‘não olhando para a câmera’ quando eles ‘representam’ suas vidas ou papéis, a imagem parece ‘natural’ como se a câmera fosse invisível ou como se o sujeito não soubesse que está sendo filmado” (WAUGH, 2011, p. 76). Esta convenção não tem a sua origem no modo documental, em que há o predomínio da forma posada principalmente na fotografia documental.

Por outro lado, quando a performance expressa uma consciência da câmera, de apresentação de um Eu explicitamente para a câmera, como na fotografia documental posada, Waugh designa por performance *presentacional*. Embora esta convenção não tenha sido predominante no documentário clássico, constitui-se uma variante secundária na prática documental, que ganhará relevância com o advento do documentário sonoro.

Segundo Waugh, durante o período sonoro, a contracorrente da performance *presentacional* se tornou visível (ou audível), influenciada pelo rádio, pela entrevista, o monólogo e o “discurso coral”, presentes nos trabalhos dos documentaristas dos anos 1930, como a escola britânica de Grierson, em Vertov e até mesmo Flaherty no seu projeto com a U.S. Film Service. No caso dos ingleses, exploraram o potencial da tecnologia sonora, em direção tanto à performance *presentacional* como à *representacional*, na paródia em *Night Mail* e nas entrevistas e monólogos de *Housing Problems*. No contexto soviético, Dziga Vertov foi um pioneiro na defesa das possibilidades do documentário sonoro em obras como *Enthusiasm* e *Three Songs of Lenin*.

Apesar dos exemplos da escola britânica e soviética, o predomínio do modo *presentacional* restringia-se aos noticiários comerciais e, anos mais tarde, ao jornalismo

televisivo, aos raros filmes de campanha, como em *La Vie est à nous*, de Jean Renoir, que combinava a oratória do Partido com *sketches* representacionais. No contexto da tradição documentária, entretanto, a hegemonia do modo representacional nunca foi ameaçada.

Para Waugh, tanto na atuação naturalista e a *mise en scène* de Ivens quanto nos monólogos de Grierson ou Vertov, há a presença de performance como ingrediente básico do documentário clássico. A diferença é que, no primeiro, os componentes da performance são omitidos por convenções representacionais como “não olhar para a câmera”, enquanto no segundo há o reconhecimento explícito desses componentes (WAUGH, 2011, p. 79).

A diferença entre essas duas convenções é explorada por Waugh a partir de exemplos na história do documentário. Se, por um lado, com o advento do cinema sonoro, em meados dos anos 1930, o modo *presentacional* se tornou visível, por outro, os adeptos do modo representacional foram além da proposição de atuação naturalista de Ivens em direção a formas e práticas mais complexas, como a filmagem em estúdios e a utilização de atores profissionais. O resultado disso é a consolidação do formato docudrama no período pós-guerra (WAUGH, 2011, p. 79).

Nos anos 1960, os cinemas *vérité* e direto serão responsáveis por dar continuidade à convenção *representacional* ao mesmo tempo que propõem uma radical revisão de sua prática. Embora tenha dispensado a parafernália de estúdio, ensaios e repetição de tomadas em favor de acompanhar um acontecimento em seu transcorrer, o cinema *vérité*, principalmente o da escola americana (Wiseman), manteve o código ilusionista, ainda que a presença da câmera, por menos intervencionista, provocasse os sujeitos a realizar performances. Segundo Waugh, uma contradição básica:

A pretensão, a negação da performance por cineastas, editores e sujeitos, está no centro da contradição básica do cinema *vérité* - a contradição entre a aspiração à objetividade observacional e a realidade do artifício de representação subjetiva. (...) Estes atores sociais se tornam atores fílmicos notáveis porque sua claramente inscrita consciência da câmera amplifica sua performance e transcende a pretensão representacional de observação *vérité* (WAUGH, 2011, p. 80).

Ainda dentro da convenção representacional, Waugh apresenta dois gêneros do cinema *vérité* que constituem uma alternativa ao olhar distanciado em Wiseman. O primeiro diz respeito aos filmes cujas equipes estabeleceram relações íntimas com os sujeitos filmados. O segundo, filmes sobre sujeitos cujos papéis sociais consistem em realizar performances públicas, tais como músicos, prostitutas, políticos, pessoas trans,

profissionais do sexo, guerrilheiros, fisiculturistas, artistas, crianças de rua etc. Em ambos, há o estímulo para que o sujeito construa sua própria imagem a partir de seu cotidiano, das relações intersubjetivas ou de sua atividade profissional, apesar de a regra “não olhe para a câmera” ainda valer (WAUGH, 2011, p. 80-81).

Nas décadas seguintes, houve um interesse renovado pelo modo *presentacional*, principalmente na prática da entrevista, frequentemente utilizada pelas feministas, pela Nova Esquerda e alguns documentaristas pioneiros. Simultaneamente, a partir dos anos 1980, há o florescimento de experimentações híbridas, que articulam entrevistas com elementos estilizados da convenção representacional, como a dramatização.

A tendência dos anos 1970 ao resgatar a entrevista parte de um modelo em que pessoas representativas oferecem um relato sobre memórias pessoais ou experiências do presente, geralmente orientadas por uma investigação e/ou tema. Estes filmes de entrevista, que se apoiam fortemente em narrativas orais, podem trazer problemas em relação à autoridade e à voz. Waugh alude à crítica de Nichols aos filmes que tendem a dissolver a autoridade do documentarista na voz dos sujeitos (NICHOLS apud WAUGH, 2011, p. 83), embora reconheça o mérito das entrevistas em promover um fórum para vozes suprimidas, esquecidas e negadas ao acesso midiático.

O padrão mais visível e inovador desse período, segundo Waugh, ocorre quando a performance dos sujeitos extrapola o formato da história oral para experimentar com outros componentes dramáticos. O resultado são obras de natureza *híbrida*, que flutuam livremente entre o modo *representacional* e *presentacional* (WAUGH, 2011, p. 84). Nesse sentido, a dramatização surge como antídoto à ortodoxia da entrevista, preenchendo as lacunas deixadas, sejam de natureza técnica ou ideológica. Ao mesmo tempo, quando esses novos formatos utilizam a convenção *presentacional*, tendem a resgatar a vocação do documentário em “incorporar a presença e performance dos atores sociais no texto cinematográfico” (WAUGH, 2011, p. 85).

A expansão do repertório para o terreno da dramatização contribuiu para consolidar a importância da performance no documentário, em que os atores sociais podem explorar aspectos da sua vida articulados com outros elementos dramáticos, como a improvisação e os *sketches* (WAUGH, 2011, p. 85). Para Waugh, o hibridismo característico dos tempos atuais afasta-se definitivamente do purismo *representacional* do cinema *vérite* dos anos 1960 e retorna à experimentação e à variedade de estilos dos documentários do final dos anos 1930.

O pesquisador elenca uma série de fatores, econômicos, políticos e estéticos, que ajudam a compreender o atual alinhamento ao estilo híbrido e valorização do modo *presentacional*, a saber: a crise no financiamento das artes na era Reagan-Thatcher, que dificulta a produção nos moldes representacionais, e cede espaço para a adoção de elementos presentacionais, mais baratos, e que conferem maior autonomia ao diretor e ao sujeito filmado; o pioneirismo dos cineastas politicamente engajados na defesa do modo *presentacional* em detrimento da tradição representacional, visto como psicologizante, esteticista e exploratória; a popularização da teoria brechtiana no cinema; a influência dos trabalhos de Jean Rouch e Chris Marker, na França, e Pierre Perrault, no Canadá, que enriqueceram o repertório de elementos *presentacionais*, com o uso sofisticado da narrativa oral e técnicas interativas, alcançando um alto grau de expressividade (WAUGH, 2011, p. 86-87).

Por fim, Waugh discute a questão da performance e colaboração no documentário, evocada parcialmente no ensaio de Ivens. A noção de colaboração traduz um ideal presente na tradição documentária de uma relação democrática entre o artista e o sujeito. Nesse sentido, a performance do sujeito para a câmera constitui uma contribuição direta para a autoria da obra. A performance, pois, é um calibre ético e político da relação entre o diretor e sujeito.

Diretores como Ivens e Flaherty, apesar do tratamento respeitoso ao seu elenco, utilizaram práticas que reforçavam a relação desigual entre diretor e sujeitos, principalmente no uso sistemático da convenção *representacional*. Esta mantém a hegemonia da visão autoral (diretor) e o controle soberano da inscrição do sujeito na obra, por vezes recorrendo à excessiva roteirização e ensaio. A transformação da natureza da performance do sujeito no documentário ocorre com a introdução da tecnologia do som direto no documentário.

Apesar de não ter sido suficientemente explorada pelo cinema *vérité*, nos anos 1960, em razão do compromisso com o modo *representacional*, o novo aparato ganhará importância na vertente liderada pelos movimentos feministas e da nova esquerda, que enaltecem a noção de colaboração e utilizam largamente o discurso, a história oral como meio de empoderamento político e cultural. São trabalhos que exploram elementos da performance *presentacional*, desde as entrevistas, grupos de discussões até formas mais complexas.

O resultado são trabalhos que visam compartilhar o controle criativo e político com os sujeitos/atores sociais. Segundo Waugh, “O ideal ao qual tais cineastas

subscrevem, em maior ou menor grau, era o de que o documentarista era a pessoa dos recursos, técnico, ou facilitador e de que o sujeito-performer era o verdadeiro detentor da responsabilidade criativa” (WAUGH, 2011, p. 88-89).

São bastante evidentes certas vantagens do modo *presentacional* no estabelecimento de relações mais igualitárias, próximas do ideal de colaboração. Entretanto, Waugh adverte que uma estratégia formal, por si, não é capaz de modificar as relações entre diretor e sujeitos filmados. O controle do processo na sala de edição e no contexto da exibição ainda coloca o diretor em situação privilegiada.

Marquis observa que, embora a classificação de Waugh se concentre no impacto da convenção *representacional/presentacional*, ela admite a existência, dentro de cada um desses grupos, de distintos contextos de *performance*. Apresentações musicais, formas narrativas orais e monólogos estão inseridos no contexto *presentacional*. Porém, a pesquisadora adverte que esses exemplos tratam de distintos formatos presentacionais, que exigem dos *performers* do documentário o emprego de estratégias únicas conforme o contexto. Por isso, “é necessário ir além do enfoque de Waugh no reconhecimento da câmera ou na sua ignorância e considerar detalhadamente as implicações de contextos de *performance* mais específicos”¹⁴ (MARQUIS, 2013, p. 52).

Entrevistas, encenações, narração em voz *over* (voz de Deus) são estratégias que introduzem convenções e podem influenciar e modificar as performances. Marquis, a título de exemplificação, comenta como diferentes contextos de narração modificam a percepção dos espectadores sobre as ações das personagens, desde investir autoridade ao comentarista até deslocar temporariamente a voz do corpo.

O mesmo poderia ser dito dos princípios que governam outros contextos da *performance* do documentário, desde entrevistas e sequências encenadas, reencenação, dramatização e gravações de vídeos caseiros. Assim como a autoapresentação do dia a dia, no centro da *performance* não fictícia, é modificada pelos aspectos práticos gerais do processo de filmagem, também é afetada pelas convenções não ficcionais escolhidas para o filme no qual é apresentada¹⁵ (MARQUIS, 2013, p. 53, tradução nossa).

¹⁴ “With this in mind, it is necessary to move beyond Waugh’s focus on acknowledging the camera or pretending ignorance of it and to consider in detail the implications of the more specific performance contexts he notes in passing.”

¹⁵ “The same could be said of the principles governing other documentary performance contexts, from interviews and enacted sequences, to re-enactments, dramatizations and home video recordings. Just as the everyday self-presentation at the heart of non-fiction performance is modified by the general practicalities of the filming process, then, so too is it affected by the specific non-fiction conventions chosen for the film in which it features.”

A constatação de que a *performance* documentária possui características próprias, por vezes alheias à *performance* do dia a dia, auxiliará, mais adiante, a compreensão da interferência (ou não) de Eduardo Coutinho no processo de geração de sentidos das ações e comportamentos dos personagens.

O campo do documentário, ainda hoje, carece de estudos que estabeleçam um diálogo mais sólido com a teoria da *performance*. O diagnóstico, realizado pela pesquisadora Mariana Baltar (2007, p. 219), pode ter origem na associação do termo *performance* ao imaginário da ficção, “aparentemente contrário ao que compõe a expectativa social, historicamente construída, do domínio do documentário”.

1.3 Sobre o conceito de *performance*

Embora a noção de *performance* esteja tradicionalmente associada às expressões artísticas, como o teatro e a *performance* arte, ela se estende para outros domínios do conhecimento. Marvin Carlson, em *Performance: uma introdução crítica* (2010), propõe realizar um mapeamento do conceito segundo as suas diferentes abordagens disciplinares. Inicialmente, nas Ciências Sociais (Antropologia, Etnografia, Sociologia), passando pela Arte da Performance até desembocar, na contemporaneidade, em debates mais amplos em torno das noções de pós-moderno e identidade.

Na introdução do livro, Carlson admite a dificuldade de trabalhar um conceito tão complexo e multifacetado, que o torna, desde o princípio, “essencialmente questionado”. Apesar disso, reconhece dois conceitos de *performance* preponderantes em diversas manifestações (ritual, teatro, vida cotidiana). Primeiro, *performance* são atividades marcadas pela exibição de habilidades específicas; segundo, são modelos de comportamentos aprendidos ao longo da vida. A respeito disso, Carlson retoma a noção de *comportamento restaurado* desenvolvida pelo teórico e diretor teatral Richard Schechner. Um terceiro uso do termo é levantado para analisar a eficácia de uma determinada ação, recorrendo também ao papel do observador/espectador.

Com a *performance* como uma espécie de suporte crítico, a metáfora da teatralidade extrapolou o campo das artes, em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades, em direção a quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística. E como a performatividade e a teatralidade têm sido desenvolvidas nesses campos, tanto como metáforas quanto como instrumentos analíticos, os teóricos e praticantes da arte performática têm, por sua vez, se tornado conscientes desses desenvolvimentos

e encontrado novas fontes de estímulo, inspiração e insight para o seu trabalho criativo e para sua consequente compreensão teórica (CARLSON, 2010, p. 18).

Para além do campo da arte da performance, Richard Schechner propõe uma conceituação mais ampla, que abrange uma vasta gama de atividades humanas. Segundo Schechner, em seu ensaio intitulado *O que é Performance?* (2003), fazer uma performance pode ser compreendida em quatro níveis: ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas. Ser é uma categoria filosófica, enquanto fazer e mostrar-se fazendo designam uma ação contínua e sempre em mutação, expressa na metáfora de Heráclito, segundo a qual “ninguém pode pisar duas vezes o mesmo rio, nem tocar duas vezes uma substância mortal duas vezes na mesma condição”.

A última (“explicar mostrar-se fazendo”) define o trabalho dos acadêmicos e críticos dos Estudos da Performance (*Performance Studies*), que consiste no “esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo *como* performance” (SCHECHNER, 2003, p. 26, grifo nosso). Sendo assim, qualquer atividade humana pode ser estudada *como se* fosse performance, desde que o pesquisador, em sua análise de uma determinada experiência humana, leve em consideração os elementos estruturantes de uma determinada *performance*.

Segundo Schechner, qualquer performance – artística, ritual ou cotidiana –, constitui-se de um *comportamento restaurado* (*restored behavior*), ação performada, ou seja, que exige da pessoa um certo treinamento/ensaio e/ou experiência prévia. Se a ideia de ensaio é comumente associada ao trabalho de preparação do ator teatral, Schechner estende também para os comportamentos da vida cotidiana.

Como exemplos de *comportamentos restaurados*, Schechner cita desde os ritos de passagem e iniciáticos, que marcam a passagem da infância para a vida adulta, até eventos de larga escala, como revoluções e protestos políticos. Em comum, caracterizam um estágio de transformação e desenvolvimento individual ou comunitário.

Um *comportamento restaurado*¹⁶, todavia, não é uma repetição exata de uma ação ocorrida no tempo passado. Mesmo atividades corriqueiras como cozinhar e caminhar são construídas a partir de rearranjos de pedaços de comportamentos no tempo

¹⁶ O termo “restored behavior” é frequentemente traduzido como “comportamento restaurado”. Neste trabalho, optou-se por utilizar a tradução da recente edição de *Performance e Antropologia*, de Richard Schechner (LIGIÉRO, 2012).

presente. Os *happenings* de Allan Kaprow¹⁷ visavam aproximar a arte da vida a partir de uma resignificação das ações cotidianas, conferindo a elas uma dimensão ritualística. Cada performance, assim, é única e composta por recombinações e variações infinitas conforme as circunstâncias.

Schechner compara os *comportamentos restaurados* a pedaços de um filme, que podem ser rearranjados livremente, pois são independentes da fonte que os originou. A origem desses pedaços, todavia, pode ser reconhecida ou não, distorcida ou honrada.

Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é - eu me comporto como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. Mesmo quando me sinto ser eu mesmo, completamente, e agindo de modo livre e independente, apenas um pouco mais de investigação revelará que as unidades de comportamento vividos por mim não foram inventados por mim. Ou opostamente, eu posso experimentar estar ao lado de *mim* mesmo, não sendo mim mesmo ou possuído, como se em transe (SCHECHNER, 2003, p. 33-34).

O comportamento restaurado, assim, alude a uma coletividade, conhecida ou não, a um acúmulo de experiências por vezes expressas em jogos, ritos e performances da vida diária. Essas ações duplamente exercidas, contudo, possuem um conjunto de símbolos e significados que exigem de seus intérpretes conhecimentos sobre as regras, as convenções, tradições etc.

Schechner (2003) observa que até mesmo réplicas, clones e performances registradas em vídeo oferecem experiências distintas de acordo com o contexto de recepção. A partir da constatação de que a performance não é apenas ação, mas também interação e relação, Schechner (2003, p. 28) sintetiza: “A performance não está *em* nada, mas *entre*”.

Sendo assim, um pai ensinando sua criança a amarrar os sapatos pode ser entendido *como* uma performance. O pai faz o nó em seu próprio sapato enquanto a criança o observa. No primeiro momento, o pai é o *performer*, quem realiza a ação, e a criança, atenta aos movimentos, é o espectador. Quando tentar repetir a ação em seu próprio sapato, a criança se torna um *coperformer*. Talvez no início tenha alguma dificuldade para coordenar os movimentos das mãos, mas com o auxílio do pai consegue completar o nó.

¹⁷ Artista norte-americano pioneiro, conhecido pelos seus *happenings* e a sua contribuição para o movimento Fluxus. Os *happenings*, uma forma de performance arte criada por Kaprow, enfatiza o engajamento da audiência como um componente integral do trabalho.

Para Schechner, analisar uma atividade *como se fosse* performance significa “investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (SCHECHNER, 2003, p. 28).

Apesar de reconhecer a vasta gama de experiências, Schechner (2003) elenca oito tipos de performance:

- 1 - Na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo;
- 2 - Nas artes;
- 3 - Nos esportes e outros entretenimentos populares;
- 4 - Nos negócios;
- 5 - Na tecnologia;
- 6 - No sexo;
- 7 - Nos rituais – sagrados e profanos;
- 8 - Na brincadeira. (SCHECHNER, 2003, p. 29-30)

Longe de contemplar a totalidade, a catalogação proposta por Schechner apenas oferece uma visão geral do amplo espectro de atividades tradicionalmente entendidas como performance. Algumas delas podem ser estudadas a partir de marcos teóricos comuns (vida diária, rituais, brincadeira, arte), porém, a sobreposição dificulta uma delimitação necessária, resultando em ambiguidades. Elas não são categorias universais e sim cultural e historicamente específicas.

Galerias de arte, por exemplo, exibem obras raras que, em dado momento, lugar e cultura, eram consideradas objetos ritualísticos ou sagrados. Um artista-performer realiza uma ação que se aproxima de práticas rituais. Uma cerimônia religiosa contém elementos de alto valor artístico. Uma partida de futebol combina elementos de arte, ritual, brincadeira e negócios etc.

Se estas *performances* por vezes se misturam, como diferenciá-las? Schechner (2006, p. 32) oferece uma resposta em função de quatro variáveis: a função, a circunstância do evento, o espaço onde ocorre e o comportamento esperado dos participantes. Uma Romaria do Padre Cícero, no sertão pernambucano, enfatiza participação dos devotos, enquanto um concerto da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, no Carnegie Hall, convida a outra forma de envolvimento, mais próximo da apreciação estética, tanto dos *performers* quanto dos espectadores.

Retomando a questão sobre os níveis de performance, Schechner faz uma distinção entre *Ser performance* e analisar uma atividade *como se fosse performance*.

A primeira está diretamente relacionada a contextos históricos, sociais e culturais específicos. “Ser ou não ser performance independe do evento em si mesmo, mas do modo como é recebido e localizado num determinado universo” (SCHECHNER, 2003, p. 37).

Encenar um texto dramático por meio de atores nem sempre foi considerado uma arte performática. Se nas tragédias gregas os elementos ritualísticos eram preponderantes, a partir de Aristóteles, consolidou-se o modelo representacional do teatro. Este modelo foi abandonado na Idade Média e progressivamente retomado com o advento da Renascença. A consolidação do teatro como arte, no século XIX, e a irrupção das vanguardas e movimentos de contracultura no decorrer do século XX corroboram a impossibilidade de definir o que é performance em termos absolutos. Cada sociedade, em seu tempo histórico, possui percepções distintas, sempre em constante transformação. Ser performance, pois, é uma afirmação relativa.

Por outro lado, considerar um evento, comportamento ou ação *como se fosse performance* não depende de um determinado contexto histórico ou convenção e sim de uma interpretação. Schechner usa a confecção de mapas como exemplo. Cada cartógrafo, quando define os contornos, fronteiras, escalas e formas de seu mapa, utiliza-se de uma representação espacial para interpretar a realidade de acordo com a sua visão de mundo, implicando também escolhas políticas. “Interpretar mapas desse modo é examinar a feitura de mapas ‘como sendo’ performance. Mas os mapas não apenas representam a terra de um modo específico, eles também encenam relações de poder” (SCHECHNER, 2003, p. 41).

Uma *performance*, segundo Schechner, pode ser compreendida a partir de suas diferentes intencionalidades. No teatro tradicional, desempenhar um papel é *fazer de conta* que se é outra pessoa. Há uma distinção clara entre o ator e o personagem, mundo e palco, vida e arte. Na vida cotidiana, contudo, as pessoas agem para *fazer crenças*, ou seja, desejam o reconhecimento de suas identidades, profissões e visões de mundo como uma leitura particular sobre a realidade em que vivem. Um pai oferece ao filho lições sobre o que é correto, um médico esclarece ao paciente sobre o tratamento adequado para a sua doença e um presidente convence a nação de que as políticas, projetos e iniciativas implementadas pelo governo conduzirão o país ao desenvolvimento e melhoria de vida da população.

Todavia, o contexto atual de intensa disseminação das imagens midiáticas, que introduz elementos de encenação e roteirização nas atividades cotidianas, a dissolução

das fronteiras entre o público e o privado e a atitude cada vez mais crítica dos espectadores têm levado a um questionamento cada vez maior dos limites de se *fazer crenças* nos dias de hoje.

Por fim, Schechner, a partir de um levantamento de fontes diversas, identifica as seguintes funções de uma performance:

entreter;
fazer alguma coisa que é bela;
marcar ou mudar a identidade;
fazer ou estimular uma comunidade;
curar;
ensinar; persuadir ou convencer;
lidar com sagrado e com o demoníaco. (SCHECHNER, 2003, p. 45)

Sem a pretensão de ordená-las segundo a relevância ou hierarquia, Schechner observa que as performances geralmente possuem mais de uma única função e podem ser adequadamente representadas por esferas que interagem entre si, como em uma rede (*network*). A busca por entreter uma audiência é uma constante na maioria das performances, não somente nos espetáculos populares ou competições esportivas, mas também em cerimônias religiosas, protestos públicos e até mesmo nas interações sociais do dia a dia. A categoria do Belo, para além do que é considerado bonito, segundo parâmetros culturais e históricos específicos, abrange também o trágico, o terrível e outras formas expressivas.

A categoria *como se fosse*, segundo Schechner, permite ampliar a aplicação do conceito de performance para todos os campos da atividade humana, como advogam os pesquisadores dos *Performances Studies*, a partir da análise dos elementos de uma determinada ação, evento ou comportamento, as funções que exercem em contextos específicos, os efeitos provocados sobre uma determinada audiência, a mudança ou transformação da natureza dos *performers* etc.

Se a onipresença da *performance* nos dias de hoje impõe desafios para a delimitação das fronteiras entre *Ser* e *como se fosse*, cada vez mais tênues, a articulação dos diferentes níveis de performance (gênero, comportamento e atividades), tratados como uma “network de esferas interligadas que se sobrepõem” (SCHECHNER, 2003, p. 49), pode ser uma alternativa a fim de reordenar uma experiência tão complexa.

Os documentários da terceira fase da filmografia de Eduardo Coutinho, entre eles, *Edifício Master* (2002), marcam uma aposta radical no encontro entre diretor, equipe e personagem mediado pela presença da câmera. A situação de entrevista, também

chamada de “conversa”, é uma ocasião privilegiada para compreender a complexa dinâmica de ação, relação e interação entre os participantes. Portanto, pode ser estudada *como se fosse* performance.

Além disso, os personagens entrevistados pelo diretor estão inseridas no contexto da vida cotidiana, uma vez que são registradas em suas próprias residências (apartamento, casas) e narram histórias de vida. Portanto, associadas à performance da vida diária e expressos em comportamentos restaurados (*restored behaviors*), pedaços de comportamentos rearranjados e revividos no momento da entrevista. Na maioria das vezes, são reflexões pessoais, mas ocasionalmente expressam leituras mais gerais sobre a realidade social. Nesse processo, buscam *fazer crenças*.

Performances da vida diária e da construção de identidade são relativamente fluidas quando comparadas à rígida diferenciação entre as demais. Mas não significa que não haja regras também nesta área. Até mesmo a interação social mais aparentemente casual é guiada por regras culturalmente específicas. Educação, boas maneiras linguagem corporal e outras atividades, todas operam de acordo com cenários conhecidos. A especificidade das regras difere conforme cada sociedade e cada circunstância. Mas não há interação social humana que seja fora da lei, ou que seja independente de quaisquer regras. (SCHECHNER, 2003, p. 49-50).

Contudo, a presença da câmera, que convida à reconstrução das suas identidades no momento da filmagem, e a seleção de pessoas que demonstram boa desenvoltura para explorar os recursos expressivos da fala, gestos, posturas e expressões faciais, à semelhança de um ator teatral, adicionam um forte componente de encenação. “Um comportamento pode ser restaurado a partir de ‘mim mesmo’ em outro tempo ou estado psicológico – por exemplo, contando uma história ou encenando para amigos detalhes de um acontecimento traumático ou comemorativo” (SCHECHNER, 2003, p. 34).

Nesse sentido, no momento da filmagem, o comportamento é novamente restaurado, ou duplamente restaurado. Por vezes, o personagem parece *fazer de conta* que é outra pessoa, no caso, uma versão diferente de si mesmo. Durante a análise do filme (capítulo 3), buscamos identificar como se constroem os comportamentos restaurados na situação de entrevista, também chamada de “conversa” pelo diretor.

A performance no documentário de Eduardo Coutinho, sob a perspectiva da ação, interação e relação estabelecidas entre os participantes da conversa, portanto, transita com certa fluidez entre o *fazer crença* e o *faz de conta*. Essa dupla natureza da personagem coutiniana será discutida com detalhamento mais adiante e durante a análise das sequências de *Edifício Master* (Capítulo 3).

Entretanto, esta constatação, por si só, ainda não oferece as ferramentas analíticas suficientes para avaliar as nuances dessas relações, em outras palavras, as particularidades do *medium* cinema, sobretudo, a forma singular de organização dos elementos cênicos, que se consolidou ao longo dos anos como um modo de investigação da realidade e de expressão de emoções, a *mise en scène*, noção que será aprofundada no próximo capítulo. Em especial, o modo de organização e disposição dos componentes cênicos no trabalho de Eduardo Coutinho.

O pesquisador André Brasil (2011), em sua análise sobre um conjunto de filmes brasileiros contemporâneos, identifica uma tendência à indeterminação entre os domínios da ficção e do documentário. Há, segundo Brasil, um atravessamento mútuo (“*mão dupla*”), em que, por um lado, a vida real é ficcionalizada e, por outro, a ficção catalisa a construção de outras realidades, outros mundos possíveis.

Dito de outro modo, estes filmes são atravessados por forças distintas, porém não excludentes: a representação/ordenamento ficcional e as contingências do real. *Formas de imagem e formas de vida*. Este entrelaçamento entre vida e imagem pode ocorrer de diversos modos: seja por meio da intervenção direta em uma coletividade, pela apropriação do ambiente midiático ou pela adoção de um método e uma prática que visam compartilhar a experiência entre quem filma e quem é filmado.

Em busca de caracterizar esse lugar de indeterminação entre o mundo da vida e o mundo da imagem, Brasil retoma o conceito de *performance*. O ponto de partida é a proposição de Paul Zumthor (2000), que observa, na própria etimologia do termo, uma possível definição: colocar a forma, improvável. Segundo Brasil, a forma é precária, sob risco de desaparecer ou se transformar continuamente. Nesse sentido, propõe a sua definição:

a performance se encontra exatamente na passagem entre as formas de vida e as formas da imagem, entre o vivido e o imaginado. Ela é o que torna, afinal de contas, estes domínios imbricados um ao outro, produzindo-se justamente em seu *limiar* (BRASIL, 2011, p. 6, grifo nosso).

Embora não se aprofunde na definição desse espaço “limiar”, a definição de Brasil nos remete à noção de *liminaridade* proposta pelo antropólogo Victor Turner acerca da experiência do ritual. Turner fundamenta o conceito de *liminaridade* tendo como ponto de partida as formulações de Arnold van Gennep sobre os ritos de passagem. Estes caracterizam uma “mudança de status social de um indivíduo associados às

mudanças sazonais de toda uma sociedade” (TURNER, 2015, p. 30). Segundo Gennepe, os ritos de passagem se dividem em três fases: *pré-liminar*, *liminar* e *pós-liminar*.

Turner dedica especial atenção à fase intermediária, em que o indivíduo, separado de sua categoria e identidade anteriores, encontra-se em um espaço-tempo (*limen*) transicional. Na sua concepção, este momento possibilita a criação de novas realidades, identidades etc.

A respeito da fase *liminar*, Schechner observa que

Um *limen* é um limiar ou um peitoril, uma fina faixa, nem dentro, nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço ao outro. É mais uma passagem/corredor/via do que um espaço em si mesmo. Em performances rituais e estéticas, o espaço sutil do *limen* é expandido em um amplo espaço, de forma real, bem como conceitual. O que, normalmente, é apenas um ‘estar entre’, torna-se o local da ação (SCHECHNER apud LIGIÉRO, 2012, p. 64).

Nesse espaço transicional, as pessoas combinam elementos familiares de forma inusitada, como um jogo/brincadeira (modo subjuntivo *como se*). Segundo Turner, analisar a cultura em seus fatores de recombinação lúdica é o que define a essência da *liminaridade*.

Turner distingue as diversas manifestações da cultura em fenômenos *liminares* e fenômenos *liminoides*.

Os fenômenos *liminares* ocorrem no âmbito de sociedades tribais e/ou agrárias, são essencialmente coletivos (solidariedade mecânica, segundo Durkheim) e envolvem grupos relativamente homogêneos. Regidos pela categoria de “status” (TURNER, 2015, p. 72), representam rupturas naturais, de onde vem a analogia aos ritmos do calendário, biológico e aos processos socioestruturais, acarretadas pela necessidade de promover ajustes internos e medidas reparadoras.

Os fenômenos *liminoides*, por sua vez, são evidentes em sociedades de organização mais complexa (“solidariedade orgânica”, segundo Durkheim) e sua origem remonta ao advento da Revolução Industrial. São geralmente individualizados, mas também podem ser coletivos e limitados por relações “contratuais”. Podem, ainda, derivar de outro fenômeno *liminar*.

Fenômenos *liminares* e *liminoides* não se opõem entre si, mas constituem campos distintos, abordagens particulares dos ritos sociais. O primeiro é articulado dentro da própria estrutura social, enquanto o segundo geralmente se manifesta à margem do processo político-jurídico estrutural (ex: um movimento artístico de vanguarda). Os

fenômenos *liminares* buscam restabelecer a ordem reparadora, enquanto os *liminoides* subvertem a realidade social e podem reivindicar uma transformação por meio de modelos alternativos de existência.

A conceituação de *performance* proposta por Brasil (2011) oferece uma possibilidade, ainda pouco explorada, de diálogo entre os Estudos da Performance (*Performance Studies*) e a Teoria do Cinema, sobretudo quando encontra na noção de *liminaridade* uma possibilidade de discutir as fronteiras cada vez mais tênues entre as *formas de imagem* e *formas de vida* no cinema contemporâneo. As performances estéticas, como o cinema, ficção ou documentário, encontram-se em estado *liminoide*.

Por fim, o pesquisador adapta o conceito de performance para os termos da Teoria do Cinema, propondo que

A performance é o gesto diante de um ordenamento: ele está em vias de se inserir em uma ordem; ou de transfigurá-la na mesma medida em que se transfigura a si mesmo. Nesse sentido, a performance é o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse “em vias de”, reinventa a cena sem, finalmente, se reduzir a ela. Trata-se de uma força do gesto em composição – instável – com o espaço. Uma forma – sim – mas, repetimos com Zumthor, improvável (BRASIL, 2011, p. 7, grifo nosso).

Aqui, novamente, não há uma ideia de distinção e sim de entrecruzamento. O gesto contamina a cena e vice-versa. Chama atenção que a definição de performance leva em conta a noção de cena cinematográfica, que será analisada com maior detalhamento no próximo capítulo.

No caso dos documentários de Coutinho, a criação desse espaço *liminar* da performance se transforma em uma possibilidade de criação. A situação da entrevista, técnica comumente utilizada em documentários, converte-se, em filmes como *Edifício Master*, em um lugar onde os personagens são convocados a narrar histórias de suas vidas, reencenar eventos do passado, exibir talentos artísticos e também criar outros “eus”, no modo subjuntivo *como se*.

1.4 Coutinho: uma “virada performativa” no documentário

Em meados dos anos 1990, o diretor de *Cabra marcado para morrer* inaugura a última fase da sua obra. Com *Santo forte* (1999), Coutinho inicia um processo de revisão, transformação e depuração do método de trabalho e procedimentos desenvolvidos desde o início de sua trajetória como documentarista no Programa Globo Repórter. Para o

pesquisador Cláudio Bezerra (2014, p. 29), “Sua principal característica é a de ser um tipo de cinema fundado na palavra e na imagem do corpo em seu potencial expressivo, oral e gestual, realizando uma *performance*”. O conceito de *performance* adotado por Bezerra, em seu estudo sobre a última fase do documentário de Eduardo Coutinho (*Documentário de Personagem*), remonta ao pensamento teórico associado ao movimento de vanguarda da Arte da Performance (*performance art*).

Empréstimo linguístico amplamente disseminado em nosso cotidiano para designar diversas atividades (teatro, esportes, cerimônias religiosas, brincadeiras), a *performance* pode ser definida como realização, desempenho, ação, comportamento, habilidades, ato, evento etc. Em virtude da abrangência do termo, que dificulta sua definição, Bezerra fundamenta a concepção de *performance*, e sua aplicação no documentário, a partir das formulações de teóricos como RoseLee Goldberg, Renato Cohen e Paul Zumthor.

A *performance arte* tem inspiração na ideia de arte ao vivo (*live-art*), que seria, segundo Cohen (2013), uma forma de encarar a arte em uma aproximação mais direta com a vida no limite de ser considerada uma antiarte.

A *live-art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora (COHEN, 2013, p. 38).

Segundo Cohen, a *performance* possui uma dupla natureza: teatral e antiteatral. Como uma forma de teatro, é uma expressão cênica e dramática, uma vez que estabelece uma relação triádica entre texto, atuante e público. Ao mesmo tempo, é antiteatral, pois questiona a concepção dominante de teatro, que consiste na criação de um espaço-tempo ilusionista e o modelo aristotélico de representação dos atores.

O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano (COHEN, 2013, p. 61-62).

A partir de Santo Forte (1999), algumas características sobressaem. Coutinho eliminaria progressivamente procedimentos corriqueiros nos documentários de filiação clássica, como a locução e as imagens de cobertura (*cover shots*). O primeiro, tradicionalmente utilizado para revestir a enunciação documentária de um saber

universal, expresso no discurso objetivo do narrador/locutor. O segundo, a função de ilustrar a fala de um entrevistado/depoente com uma informação adicional ou complementar.

Além de ser predominantemente estruturado na fala presencial¹⁸, no modo “cabeças falantes” (*talking heads*), em *Santo Forte* (1999), Coutinho restringe a ação do filme a uma locação única, a favela Vila Parque da Cidade, no bairro da Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro. Esta concentração espacial será um procedimento utilizado nos filmes posteriores, entres eles, *Edifício Master* (2002). Somado a isso, pela primeira vez, Coutinho trabalha com a pesquisa prévia de personagens, e adota o vídeo como suporte ideal pela possibilidade de gravar depoimentos longos sem cortes ou interrupções, indispensável a essa nova configuração de seu trabalho.

Embora *Santo Forte* (1999) tenha um eixo temático, a religiosidade, Coutinho não recorre a depoimentos de especialistas ou líderes religiosos. É a partir das falas de pessoas comuns, que narram com desenvoltura suas histórias de vida, que o estilo de Coutinho encontra a sua força: “o corpo no ato de fabulação peculiar em gestos, tom de voz, posturas e atitudes” (BEZERRA, 2014, p. 30).

O interesse pela dimensão pessoal e privada, segundo Bezerra (2014), poderia colocar a obra de Coutinho na mesma vertente dos *reality shows* televisivos, um fenômeno audiovisual contemporâneo, não fosse uma diferença fundamental: se nestes, há um estímulo a reproduzir padrões de comportamento hegemônicos na sociedade, disseminados na mídia, em Coutinho, a intenção é subverter os clichês, as falas prontas, os estereótipos. Ecoando Comolli (2008), produzir *fissuras* no real que se encontra programado por roteiros preestabelecidos de existência.

No momento do encontro, quando temos o protocolo da entrevista, há uma variedade de caminhos na construção da cena e dentro dela, de seu ‘personagem’; ou seja, o sujeito, conhecido ou não, compõe a sua imagem – corpo e voz – ao dar um depoimento numa situação separada da vida cotidiana um *ritual* com suas regras próprias (XAVIER, 2014, p. 606, grifo nosso).

Essa característica das entrevistas de Coutinho, que busca separar o sujeito da vida cotidiana, aproxima o trabalho de Coutinho aos processos do ritual, sobretudo a

¹⁸ Em *Santo Forte*, Coutinho utiliza pontualmente imagens de cobertura (estátuas de santos e divindades) para ilustrar a fala de uma personagem. Porém, isso não prejudica a estrutura geral, centrada na palavra em ação (atos de fala). Talvez por ser uma obra de transição, Coutinho ainda não tivesse plena consciência do que mais tarde se tornaria o seu método de trabalho e estilo.

criação de um *espaço liminar*. A seguir, a partir das formulações de Turner e Schechner, empreendemos a caracterização da entrevista de Coutinho como ritualização do encontro.

1.4.1 Entrevista como ritualização do encontro

Schechner (apud LIGIÉRO, 2012) observa na ação ritual (e ritualizações) a possibilidade de levar as pessoas para uma segunda realidade, separada da vida cotidiana. Durante esse período, assumem outras identidades, permanente ou temporariamente. Após um rito iniciático, o indivíduo transforma sua condição, enquanto uma pessoa em estado de transe retorna a seu eu cotidiano ao final.

Embora os rituais religiosos sejam mais facilmente identificáveis, há uma grande variedade de rituais seculares, muitas vezes confundidos com hábitos ou rotinas. Os primeiros estão associados com experiências do sagrado, seja na comunicação de uma crença religiosa ou na invocação de divindades ou forças sobrenaturais. Os segundos são cerimônias diversas amplamente disseminadas na vida cotidiana. Há ainda celebrações que combinam elementos sagrados e seculares, desde as grandes demonstrações do partido nazista alemão, que conferiam ao líder o poder quase divino, às brincadeiras demasiadamente mundanas do Carnaval. Em algumas culturas tradicionais, não há sequer essa distinção, pois entendem a dimensão cotidiana e sagrada como indissociáveis.

Segundo Schechner (apud LIGIÉRO, 2012), os rituais podem ser compreendidos em quatro grandes eixos: estruturas, funções, processos e experiências.

Demonstrações públicas, eventos esportivos e espetáculos são exemplos de ritos seculares, ou seja, ações e comportamentos ritualizados. Estes transportam os participantes para um espaço-tempo *liminar*, em que se encontram “liberados” das pressões da vida cotidiana e assim podem experimentar temporariamente novas identidades e outras realidades. Embora os rituais produzam situações especiais, por vezes extraordinárias e de grande intensidade, de modo semelhante aos *comportamentos restaurados*, são constituídos por gestos, atitudes, movimentos, posturas aprendidas ao longo da vida e, portanto, remontam a tradições, códigos e convenções. Estas ações se apresentam, na experiência do ritual, ora simplificadas, ora distorcidas, ora repetidas, o que as torna, ao mesmo tempo, criação e herança.

Schechner observa a importância das formulações de Turner acerca dos rituais para o desenvolvimento da teoria da performance, sobretudo na concepção dos rituais como *performances liminares*. Como vimos anteriormente, a fase *liminar* de um ritual é

marcada pela separação do indivíduo de sua condição social anterior, levado a um espaço-tempo transicional, onde novas identidades podem ser assumidas. Em um rito de passagem, ao final, o neófito retorna à vida cotidiana tendo o seu papel social transformado.

Schechner entende que processo semelhante ocorre em performances estéticas e artísticas, como a preparação de um ator teatral e a construção da personagem. O palco (tablado) delimita a separação do espaço *liminar* da performance do espaço da vida diária. Até mesmo um teatro vazio, por essência, é um espaço de criação em potencial. Diferentes escolas teatrais, com a exceção das tradições ilusionistas, recorrem aos espaços vazios para explorar novas realidades. A propósito do espaço do cinema, Schechner diz que são “aparentemente repletos de pessoas e coisas reais, eles são atualmente telas vazias, habitadas por sombras ou *pixels* (SCHECHNER apud LIGIÉRO, 2012, p. 66).

As artes e o entretenimento, segundo Turner, buscam resgatar algumas das funções dos rituais que se encontravam em vias de desaparecer em razão das transformações econômicas, culturais e sociais com o advento da modernidade. É o que designou por experiências *liminoides*, predominantes nas sociedades contemporâneas. Como observa Schechner (2005, p. 161), “Basicamente, rituais *liminares* são obrigatórios, enquanto artes e entretenimentos *liminoides* são voluntários”¹⁹. Nesse sentido, abrangem uma diversidade de atividades de lazer, jogos, brincadeiras e também as artes, como o cinema.

Enquanto Turner percebe nas experiências *liminoides*, como os movimentos de vanguardas artísticas e a contracultura dos anos 1960, um caminho para o avanço da humanidade em direção a sociedades mais solidárias e ecologicamente conscientes, Schechner alerta para a crescente conformação dos ritos e *liminoides* sociais às estruturas burocráticas dos sistemas culturais dominantes.

Bezerra analisa a evolução da linguagem documental de Coutinho, que atinge a sua maturidade na terceira fase (*Documentário de Personagem*) como uma dupla ruptura com a tradição documentária. Se, por um lado, dispensa técnicas de reconstituição de cena, associadas ao documentário clássico de Flaherty, em favor das *performances* orais dos seus personagens; por outro, reformula os procedimentos e técnicas interativas e observacionais do cinema direto e cinema *vérité* dos anos 1960. Se nestes interessa a vida em seu transcorrer, para Coutinho, o documentário deve buscar a produção de um

¹⁹ “Basically liminal rites are obligatory while liminoid arts and entertainments are voluntary”

acontecimento fílmico, que existe graças à intervenção de Coutinho como entrevistador, à presença da câmera e da equipe e à disponibilidade narrativa das pessoas convertidas em personagens.

Além disso, Bezerra observa que a centralidade na fala presencial nos documentários de Coutinho e o abandono de temas gerais em favor das subjetividades singulares de seus personagens, não restritos aos papéis sociais, investem no trabalho do diretor um “caráter experimental” (BEZERRA, 2014, p. 32). Anos mais tarde, em *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009), Coutinho realizaria trabalhos de grande teor experimental.

Todo nosso esforço então é dirigido à produção desse momento de fala. É dedicado a permitir que, naquele instante e naquele *espaço quase “sagrados”*, se produza algum milagre humano e que, no milagre desse encontro, a própria pessoa construa o seu retrato de uma forma maravilhosa, entende? (COUTINHO apud FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 218, grifo nosso).

Nesse sentido, as entrevistas de Coutinho visam criar um espaço-tempo ritual onde as pessoas podem se expressar para além das obrigações e dos papéis sociais. A postura de Coutinho, na maioria das vezes, é como catalisador desse processo de “liberação”. Há momentos de grande intensidade, em razão da sua escuta atenta e silenciosa, que permite interações de maior intimidade entre o diretor e personagens.

E como que se constrói essa relação? É justamente a partir das diferenças entre eles, do encontro entre dois mundos socialmente diferentes, e da intermediação da câmera. (...) Quando essa diferença é reconhecida e aceita mutuamente, você acaba fazendo dessa experiência a dois uma experiência de igualdade — uma *igualdade utópica e temporária* (COUTINHO apud FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 220-221, grifo nosso).

Essa “igualdade utópica e temporária” nos remete à experiência de camaradagem ritual descrita por Turner, que cunha o termo *communitas*, uma “relação sem mediação entre indivíduos históricos, idiossincráticos e concretos” (TURNER, 2015, p. 62), que compartilham temporariamente o mesmo mundo simbólico. *Communitas*, nas condições definidas por Turner, podem ser normativas e espontâneas. As primeiras estão associadas com práticas de solidariedade mediadas por instituições oficiais e que ocorrem sob estrita observância de regras e obrigações em favor da preservação e união de um grupo.

Communitas espontânea, por outro lado, sagradas ou seculares, são apresentações mais diretas e íntimas de solidariedade e senso de pertencimento a um

grupo. Para Turner, a *communitas* espontânea abole o status social, enquanto, em Coutinho, a igualdade temporária durante a conversa se constrói na diferença entre o mundo de Coutinho e o mundo do personagem: uma radical alteridade.

Schechner descreve uma experiência de *communitas* espontânea durante uma oficina de teatro.

Um homem olhou profundamente e por extensão, a todos dos dez ou mais de nós, de pé em um círculo. ‘Existe um pouco de você em cada parte de mim’, ele disse. Eu nunca soube se ele destinou esta fala ou o seu oposto – mas, certamente, ele expressou o sentimento no círculo, naquele momento (SCHECHNER apud LIGIÉRO, 2012, p. 69).

Tanto na oficina de teatro ministrada por Schechner quanto na entrevista de Coutinho, a experiência de *communitas* espontânea não acontece por acaso. Para a criação dessa espontaneidade, foram necessários certos procedimentos. Se, para o diretor teatral, a criação do espaço-tempo ritual começa na limpeza da sala, na escolha de vestimentas leves, no convite às pessoas usarem nomes diferentes, no caso de Coutinho, o espaço *liminar* é construído por meio da criação de *dispositivos de filmagem*. Nas suas palavras, verdadeiras “prisões”.

Para compreendermos o espaço da performance no documentário de Coutinho, contudo, também será necessário abordar os procedimentos que foram utilizados para ritualizar o encontro entre Coutinho e os personagens no momento da entrevista. No próximo capítulo, trataremos mais detalhadamente dos *dispositivos de filmagem*, como Coutinho definiu um componente central do seu processo de criação.

A criação desse espaço-tempo ritual, contudo, ganha uma conformação única no documentário de Coutinho pela transformação da pessoa comum em *performer*.

1.4.2 O performer

Na primeira fase da sua produção (1975-1984), quando trabalhou no Globo Repórter, Coutinho produziu uma série de documentários cujos personagens geralmente distinguiam-se entre dois papéis bem definidos: vítimas ou heróis. Analisando filmes como *Seis Dias em Ouricuri*, *Exu, uma Tragédia Sertaneja*, o *Pistoleiro de Serra Talhada*, *O menino de Brodósqui*, Bezerra (2014) identifica ora personagens que encarnam as tragédias sociais, econômicas, políticas, ora personagens cujas biografias

são exemplos de superação pessoal, bondade e virtudes morais. Em ambos, são personagens típicas e coletivas.

A partir de *Cabra Marcado para Morrer*, Bezerra observa uma transformação na natureza das personagens. A novidade é a dimensão fabuladora, um traço distintivo da personagem coutiniana. Elizabeth Teixeira e João Mariano expressam uma visão particular sobre as experiências de vida, as memórias do passado, muitas vezes contraditórias. São personagens cujas ações podem ser surpreendentes, inesperadas, para além das tipificações sociais (camponês) e de categorias genéricas como vítima, herói ou vilão, conferindo-lhes uma maior complexidade e ambiguidade, pois exigem uma presença ativa de Coutinho, que ocupa a imagem e se converte também em personagem.

Após *Cabra*, estas características ambíguas, contraditórias e fabuladoras voltariam a aparecer nas personagens dos documentários *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, *O Fio da Memória* e *Boca de Lixo*. Em um dado momento, contudo, Coutinho retornaria à construção de personagens clássicas quando realizou uma série de vídeos encomendados por organizações não governamentais com o intuito de conscientização política, os chamados “vídeos de esclarecimento” (MATTOS, 2003).

A última fase da produção de Eduardo Coutinho pode ser definida pela aposta do diretor na construção de um personagem singular, que demonstra habilidades narrativas ao contar histórias de vida, realizando *performances* orais. São fabuladores, capazes de recriar a memória no momento presente através dos atos de fala. Estas personagens exibem diante da câmera uma certa teatralidade e autoconsciência em relação à produção da autoimagem. Segundo Bezerra, no documentário de personagem, emerge uma personagem de outra natureza: *personagem performática*.

O que distingue a natureza do personagem dos documentários de Coutinho a partir de *Santo Forte*? Essa é uma das questões centrais na investigação de Bezerra (2014). Após sistematizar a trajetória do documentarista em três grandes fases (experimentação, gestação de um estilo e documentário de personagem), identificando momentos de ruptura, transformação e depuração do seu método de trabalho, Bezerra reconhece na personagem que emerge em meio ao *acontecimento fílmico* uma característica fundamental nos trabalhos do diretor até o seu último filme. A personagem performática constitui-se por

uma oralidade ora singela ora exuberante de alguém que encena a sua vida para a câmera com palavras, gestos, expressões e posturas, muitas vezes, singulares, surgidas espontaneamente, ‘no calor da hora’ da filmagem, durante a

interlocução com o diretor, sua equipe e a câmera, como uma presença ‘viva’ do espectador (BEZERRA, 2014, p. 42).

Ao caracterizar a personagem de Coutinho como performática, Bezerra ressalta, por um lado, a importância da presença da câmera, que modula as ações e comportamentos da personagem e aciona as *performances* para a câmera. Por outro, a relativa autonomia das personagens para recriar, no momento da filmagem, as histórias de vida, não apenas com palavras, mas acionando diferentes elementos do corpo. Este torna-se o meio pelo qual a personagem performática expressa a sua subjetividade ímpar, entre o eu e um “outro” constituído no acontecimento fílmico. Portanto, a personagem da terceira fase de Coutinho, segundo Bezerra (2014), assemelha-se a um *performer* da arte da performance.

Em sua investigação sobre a trajetória da personagem na obra de Coutinho, Bezerra identifica algumas “condições gerais”²⁰ para que pessoas comuns se tornem personagens no documentário de Coutinho. Estas características atingem grande expressividade na personagem performática.

Em termos gerais, a personagem de Coutinho é *anônima*, o que lhe confere certa autonomia devido à menor preocupação com a imagem pública. Todavia, Coutinho, no processo de montagem, tinha o compromisso ético de não expor a personagem ao constrangimento. Além disso, demonstra desenvoltura para explorar elementos da *oralidade* e assim compartilhar experiências de vida e contar histórias. São narradoras, no sentido benjaminiano.²¹

Outra característica da personagem de Coutinho é a *espontaneidade*, em outras palavras, a capacidade de fugir dos discursos prontos, do senso comum disseminado na mídia em favor de uma fala vigorosa. Ao mesmo tempo, deve colocar-se aberto para lidar com o inesperado e responder às perguntas do diretor de forma original e expressiva.

Nesse sentido, as falas dos personagens de Coutinho convergem para a *fabulação*, quando as histórias de vida são reinventadas no “momento do presente”, adquirindo uma dimensão por vezes extraordinária. Lins (2016) informa que a ideia de fabulação foi utilizada pela primeira vez pelo filósofo francês Henri Bergson em sua

²⁰ Uma discussão detalhada sobre o perfil da personagem de Coutinho pode ser conferida em Bezerra (2014, p. 57-61).

²¹ No ensaio *O Narrador*, o filósofo alemão Walter Benjamin analisa as características dos narradores na obra do escritor russo Nikolai Leskov. Seu diagnóstico é que a perda da experiência nas sociedades capitalistas, além da transformação cultural desencadeada pelo romance e pela informação, contribuiu para que a função do narrador na sociedade moderna esteja em vias de desaparecer.

análise da origem das religiões e posteriormente retomada por Gilles Deleuze e se mostrou “a tal ponto pertinente a certos documentários brasileiros que foi (muito bem) apropriada e circula hoje ‘livremente’ pelo campo do documentário, sem qualquer referência ao uso feito por Deleuze” (LINS, 2016, p. 46). Bezerra (2014) observa um comportamento circular no momento da filmagem, uma vez que espontaneidade e fabulação se influenciam mutuamente: maior espontaneidade estimula a fabulação e vice-versa.

As duas últimas características são a *teatralidade* e a *experiência de vida*. A primeira diz respeito à habilidade em combinar a expressividade oral com elementos expressivos da voz, dos gestos, das posturas corporais. Sobre a questão do corpo no documentário de Coutinho, Bezerra (2014) observa a sua característica múltipla e diversa e sintetiza:

É um ‘corpo falante’, maleável e moldável por meio da palavra em ato expressivo, com altas doses de teatralidade, oscilando ora para o drama, ora para a tragédia, ora para a ironia, ora para o humor. O corpo do cinema de Coutinho é, portanto, performático (BEZERRA, 2014, p. 32).

A segunda, considerando a predominância de personagens mais velhos na obra de Coutinho, pode ser considerada uma exigência, uma vez que bons narradores partem da experiência de vida e das vivências acumuladas ao longo de vários anos de vida. Considerando os filmes analisados no presente trabalho, *Edifício Master* é uma obra exemplar dessas personagens com grande experiência de vida e idade avançada.

Em suma, a personagem performática da terceira fase da obra de Coutinho é exemplar, pois acumula as características desenvolvidas desde o início da trajetória do documentarista. Isso não impediu a existência de personagens que fogem às “condições gerais”. Por exemplo, personagens mais novas que demonstraram experiência de vida. Mas, levando em consideração a obra de Coutinho, são exceções que confirmam a regra.

A emergência da personagem performática, que consolida as características gerais dos personagens coutinianos, e a aposta do diretor na ritualização da entrevista, a partir da *filosofia do encontro*, são duas questões que nos parecem centrais para entender de que modo a noção de *performance* se inscreve no pensamento e na prática do documentarista.

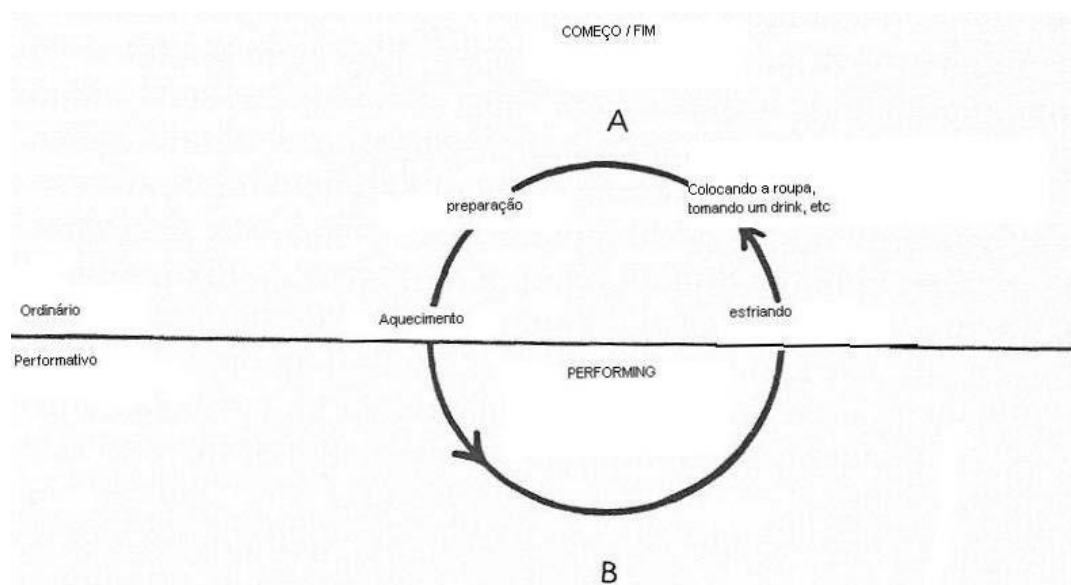
A preocupação de Turner quando desenvolve a noção de *liminaridade* é nos momentos em que há interrupção na vida cotidiana. O indivíduo, nessa nova condição,

abandona temporariamente seus papéis sociais para assumir uma nova identidade, entre um “eu” e um “eu oculto”. Essa transformação no ser e na consciência do *performer* é descrita por Schechner a partir das noções de transporte (*transportation*) e transformação (*transformation*).

Nos ritos *liminares*, há uma mudança permanente no status do indivíduo (*transformation*). Nos ritos iniciáticos, casamentos ou em uma cerimônia de posse presidencial, a pessoa passa a assumir outro papel na sociedade.

Nos ritos *liminoides*, geralmente há um deslocamento do status do *performer* durante a fase *liminar*, mas este ao final retorna a seu eu cotidiano (*transportation*). Uma pessoa em estado de transe pode mudar o timbre da voz, o idioma, a postura, mas com a ajuda de técnicas retorna a si, a sua consciência anterior. Em performances estéticas, de modo semelhante, ocorrem transportes. O ator teatral, quando interpreta um papel, assume temporariamente uma personagem, mas, após concluído o espetáculo, volta ao seu eu cotidiano.

Figura 1 - Quadro de Schechner que ilustra uma performance transportada do ponto de vista do performer



Fonte: Schechner (2011).

A performance transportada (*transportation*) é descrita por Schechner (Figura 1) e consiste nos diferentes estágios que o *performer* percorre durante sua passagem entre o mundo ordinário (A) e o mundo performativo (B). O início é marcado por uma preparação e aquecimento.

Um ator teatral, no trabalho de construção da personagem, recorre a treinos, *workshops*, ensaios, leituras de texto que o “aquecem” antes de subir no palco para desempenhar um papel (espaço performativo). Ao final, para retornar ao mundo ordinário, utiliza técnicas de esfriamento e assim pode assumir novamente o seu eu cotidiano. Como observa Schechner (apud LIGIÉRO, p. 72), “os atores existem no corpo do duplo negativo. Eles não são eles mesmos, nem são eles os personagens que personificam. Uma performance teatral toma espaço entre ‘não sou eu não... não eu’”.

Nas entrevistas de Coutinho, como observa Xavier (2010), a presença da câmera (*efeito-câmera*) busca deflagrar gestos, atitudes e posturas nos personagens que extrapolam os papéis sociais e comportamentos cotidianos.

O que Coutinho busca é o efeito-câmera no que esse tem de cumplicidade, por assim dizer, com a esfera do contingente que, no entanto, não se pode tomar como lugar do espontâneo, da ação autônoma, absorvida em si mesma, mas como *lugar da ambivalência* (XAVIER, 2010, p. 17, grifo nosso).

Esse “lugar da ambivalência” nos remete tanto ao espaço *liminar* dos rituais quanto das performances estéticas e artísticas. Em ambos, o participante, separado de sua condição social anterior, adentra um lugar indeterminado (“entranhas e entre”) onde não é *nem-isto-nem-aquilo*.

Nesse sentido, os personagens nos documentários de Coutinho, no momento da entrevista, aproximam-se do *performer* como definiu Schechner (1985, p. 138). “O treinamento do performer foca suas técnicas não em transformar uma pessoa em outras, mas em permitir que o performer aja entre duas identidades; nesse sentido, performar/atuar é um paradigma de liminaridade.”²²

Em entrevista, perguntado sobre a dificuldade de interagir com uma realidade que não lhe é familiar (o lixão, as favelas, o sertão), Coutinho afirma que, ao contrário, o encontro entre dois mundos distintos é a força-motriz do seu documentário: “há discursos que só nascem porque eu estou filmando lá” (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 132). Esta presença muitas vezes adentra os limites do quadro.

Se em *Cabra Marcado para Morrer*, a autoinscrição de Coutinho na tela aponta para a natureza autobiográfica e autorreflexiva do projeto – Coutinho retoma as filmagens para fazer um “acerto de contas” com o seu passado e com a história do país –, nos filmes

²² “Performer training focuses its techniques not on making one person into another but on permitting the performer to act in between identities; in this sense performing is a paradigm of liminality.”

da última fase, o registro de sua presença corpórea e material, seja pela imagem ou pela voz, será um elemento em favor da constituição como personagem de seu próprio filme: o *documentarista-performer*²³.

Em sua espécie de *antropologia discreta*, o cineasta segue um princípio socrático nas entrevistas, atuando como uma *parteira* que catalisa a fala do interlocutor. Se há a ideia de realismo, essa vem da situação produzida, esse *happening* tornado possível pela presença da câmera, *lugar da ampliação de experiências*. (XAVIER, 2010, p. 20, grifo nosso).

Por um lado, Coutinho (diretor) é um agente que provoca uma transformação temporária na consciência do performer (*transportation*) do seu documentário. Por outro, Coutinho (personagem) também é transportado, uma vez que a ideia de “igualdade utópica e temporária” exige que ambos compartilhem da experiência de *communitas*, espontânea ou normativa.

Em suma, a ritualização do encontro e a transformação da pessoa comum em *performer* são características que marcam a terceira e última fase da produção do documentarista. Se, por um lado, a adoção de procedimentos que visam criar um espaço-tempo *liminar* onde diretor e personagens compartilham um sentimento de “igualdade utópica e temporária” aproxime a prática documentária às funções dos rituais; por outro, a entrevista de Coutinho é, antes de tudo, uma *forma dramática*. Analisaremos, pois os documentários do cineasta como *performances* estéticas e experiências *liminoides*.

Um ponto de partida é a definição de performance como “o gesto em vias de se colocar em cena” (BRASIL, 2011, p. 7). No próximo capítulo, discutiremos a noção de cena, desde a sua origem teatral até a sua passagem para o cinema.

²³ Termo utilizado pelo jornalista e crítico de cinema Carlos Alberto Mattos (2016, p. 273-274) para analisar o que ele considerou ser a nova perspectiva adotada por Coutinho em *Jogo de Cena* (2007). Ampliamos o termo para os documentários anteriores por acreditar que a concepção também é adequada para descrever o modo de presença singular de Coutinho, tal qual um performer das artes performáticas, quando sua imagem e voz entram em cena, intensificando o instante-presente, no caso, o momento da filmagem.

2 ENCENAÇÃO: DO TEATRO AO DOCUMENTÁRIO

Em busca de contextualizar o termo, recorreremos ao historiador, teórico e encenador francês Patrice Pavis. No livro *A Encenação Contemporânea*, Pavis, ao analisar o estado de coisas da encenação contemporânea, retorna para as origens da encenação, que remonta ao final do século XIX.

2.1 Encenação teatral

Apesar de não haver consenso entre os historiadores em relação à datação, observa-se que o desenvolvimento da encenação remete ao momento de mudança de constituição dos públicos e das novas necessidades do palco. Antes, a ideia de encenar restringia-se à adaptação cênica de um texto literário. Somente a partir de 1880, com Emile Zola, André Antoine e a corrente simbolista, na França, ocorre uma transformação no papel do encenador, que passa a ser o responsável não só pela passagem do texto ao palco, mas também pelo sentido da representação. Se, desde os gregos, existia uma pessoa responsável pela “organização material da representação”, Zola e Antoine, representantes máximos do naturalismo francês, provocam uma verdadeira “ruptura epistemológica” com as práticas teatrais anteriores.

Em virtude da disseminação irrestrita do termo na crítica teatral, confundido às vezes com o próprio significado de teatro, Pavis (2013) diferencia a sua concepção da ideia de representação teatral, no sentido de *mimesis* ou *opsis* de Aristóteles, uma vez que compreende a encenação como a “maneira pela qual o teatro é colocado em prática, visando um projeto estético e político concreto” (PAVIS, 2013, p. 2-3). Nesse sentido, a encenação aproxima-se da noção de uma “arte autônoma”.

2.1.1 Origens

Ao traçar a evolução da encenação ao longo de um século a partir da experiência fundadora do naturalismo e simbolismo francês no teatro, Pavis (2013) busca compreender a prática atual, no início do século XXI, que deve muito à fase inicial.

Zola, um reformador do teatro, não poupou críticas ao teatro da época: pela ausência de novos autores, pelas condições precárias de representação, pelas “convenções ridículas” e até mesmo o trabalho dos atores. Estes, além de estarem presos a convenções

artificiais de representação (declamam em vez de “viver” os papéis e alheios à visão de conjunto por ausência de direção), também não estavam integrados ao cenário. No lugar, Zola propõe uma encenação naturalista, que trabalha os cenários e a iluminação de forma meticulosa, atenta aos mínimos detalhes, aproveitando-se dos avanços tecnológicos (gás, eletricidade) para organizar um universo cênico autônomo e coerente (PAVIS, 2013, p. 10).

De maneira semelhante, Antoine denuncia as condições precárias do teatro da época. Observando as representações naturalistas do grupo alemão *Meininger*, atenta-se para o detalhe, a unidade da representação, a integração do ator ao cenário. Mais tarde, seria responsável por uma sistematização inédita dos aspectos da encenação. Confere ao encenador uma dupla função: material e imaterial. A primeira, de organização dos materiais, do cenário, das personagens. A segunda, de “interpretação e movimento dos diálogos”. Sua contribuição mais célebre, sem dúvida, foi a invenção do ambiente fechado, a quarta parede, que rompe com uma tradição secular do teatro francês.

Simultaneamente, a corrente simbolista constitui a segunda matriz da encenação na França, radicalmente oposta à representação naturalista. A essência do teatro, segundo eles, não estaria na acumulação de materiais e signos, na busca obsessiva por uma realidade bruta, mas na organização de uma ideia, um símbolo. A opção pelos cenários vazios e pela redução da presença física do homem (do ator no palco), era uma necessidade para garantir a primazia da obra e do autor, em detrimento da visão particular do encenador. Por essa razão, a encenação foi duramente criticada a ponto de ser considerada uma “inutilidade absoluta”, reduzida a um esquema unificador, que se aproximava da ideia de obra de arte total wagneriana, embora recusasse a materialidade do mundo. Este, na encenação simbolista, desaparece em favor do vazio, do silêncio, sendo evocado apenas de forma alusiva, concentrada e poética.

Em seu diagnóstico das origens da encenação na França, Pavis (2013) observa a coexistência de forças ambivalentes, antagônicas e contraditórias:

De um lado, a representação naturalista procura imitar o mundo dos objetos e do meio social, mas consegue-o apenas ao introduzir outras convenções de representação, outros tipos de codificação, de mecanismos semiológicos mais dissimulados, que organizam, à revelia do espectador, o real em redes de signos. Por outro lado, a representação simbolista, fazendo em vão alusões distantes à realidade, não teria como isolar-se completamente do mundo: os corpos vivos e incontroláveis, os efeitos do real reencontram sempre o caminho do palco, por mais isolado que ele seja. Esta dialética de abertura e do fechamento ao mundo é constitutiva de qualquer encenação (PAVIS, 2013, p. 14).

Em seguida, Pavis (2013) analisa a trajetória da encenação no teatro ao longo do século XX (1890/1990), identificando, não escolas ou programas definidos, mas tendências, responsáveis por verdadeiras “rupturas epistemológicas”. A seguir, elencamos alguns momentos marcantes que nos ajudam a compreender a evolução da encenação, seu diálogo com a performance a partir dos anos 1960, até o período contemporâneo, em que esses fenômenos já não podem ser analisados separadamente. A evolução, entretanto, não é linear, ou seja, modelos distintos podem coexistir e se misturar.

Do período inicial (1887/1914), Pavis observa que o embate ideológico entre naturalistas e simbolistas reflete uma polaridade mais abrangente entre o teatro popular e o teatro de arte, que vai se estender até os anos 1960. A mudança no estatuto do encenador, que passa a ser o responsável pela interpretação da peça, é a principal característica que sintetiza as reflexões da época.

2.1.2 Evolução: tradição e ruptura

Durante a primeira metade do século XX, Pavis (2013) identifica uma série de experiências que, de uma maneira abrangente, redefiniram os paradigmas da prática teatral. Do teatro de marionetes de Edward Gordon Craig, passando pelas vanguardas russas e alemãs; da consolidação da encenação clássica em Copeau e Cartel até o radicalismo de Artaud e Brecht. Sobre estes últimos, recorreremos aos comentários de Pavis (2013), uma vez que são dois importantes predecessores do que constituiria, nos anos 1960, a arte da performance.

Dentre as várias contribuições do teatrólogo francês Antonin Artaud para a renovação da prática teatral, Pavis destaca a sua defesa pela constituição de uma cena autônoma, em outras palavras, da realização de uma arte independente ao texto, ao discurso, à literatura, e interessada no acontecimento único, na criação de uma “metafísica do teatro”, naquilo que foge ao espetáculo e à concepção de encenação como realização cênica de um texto. Embora reconheça a encenação como “parte verdadeiramente teatral” (ARTAUD apud PAVIS, 2013, p. 18), procura afastar-se da noção de linguagem articulada predominante na encenação ocidental. O palco, muito além de ser o espaço de representação cênica, torna-se um meio para a transformação do mundo.

Descartando a encenação de tipo ocidental, Artaud abre novos caminhos para o teatro, mas abstém de mostrar, concreta e pessoalmente, o caminho. Entretanto, uma nova era se abre para a prática do palco: ela não está mais centrada no texto a ser representado, nem no mundo autônomo que se abre no palco: ela nos obriga a uma análise do mundo e, se possível, a proceder a sua transformação crítica (PAVIS, 2013, p. 18).

Pioneirismo semelhante exerceu o encenador alemão Bertold Brecht. Para ele, a encenação adquire sentido à medida que se torna uma “arma histórica e política”. Ao encenador, também chamado de “diretor de representação”, caberia, além da capacidade de narrar a história, oferecer uma leitura crítica da dramaturgia, que reconhece as contradições do mundo a fim de propor a sua transformação. Pavis (2013) ressalta, porém, o risco de engessamento da encenação, quando esta restringe-se à repetição de fórmulas, um meio de comprovação de teses políticas. Apesar disso, a obra e o pensamento de Brecht são importantes dinamizadores da prática teatral. Quando tece comentários sobre os principais estilos de encenação de seu tempo (naturalismo, expressionismo, simbolismo e formalismo), por exemplo, diagnostica de forma bastante consciente os desafios daquele período (PAVIS, 2013, p. 19).

A partir da segunda metade do século XX, o teatro passará por uma radical transformação, uma crise epistemológica, responsável pela desconstrução dos paradigmas da prática teatral, sobretudo na crítica à noção clássica de representação/encenação. O momento decisivo, a partir dos anos 1960, é a emergência da arte da performance. Este período de transição, que vai de meados dos anos 1940 até o fim dos anos 1960, como ocorreu no início do século, é catalisado pela polaridade entre o teatro popular e o teatro de arte, representados, na França, pelas figuras de Jean Vilar e Jean-Louis Barrault respectivamente. O primeiro notabilizou-se pela defesa institucional da democratização e descentralização, enquanto o segundo pelo estímulo à qualidade artística.

A produção teatral francesa, no final dos anos 1960, é marcada por um período de dificuldade econômica e esgotamento da noção de autor. O inchaço da encenação, dobrada sobre si mesma, encontrará nas experiências de artistas da performance, dança, música, *happening*, uma possibilidade de se reinventar. Desse período, observa-se a disseminação da ideia de criação coletiva, presente, por exemplo, nos trabalhos do *Théâtre du Soleil*. Há um abandono progressivo de ideias tradicionais de encenação, obra, autor, teatro de arte. No lugar, assumem a dianteira termos como prática significativa, evento, criação coletiva, por estarem mais alinhados ao novo espírito contestador da época.

Nos anos 1970, a concepção de encenação será posta em xeque. Para Pavis (2013, p. 49), ela “transformou-se num sistema muito fechado, muito ligado a um autor, a um estilo e um método de atuação, muito associado à ideia de ‘ler o teatro’”.

Já os anos de 1980 marcam um período de retraimento do teatro tradicional em meio à explosão de práticas artísticas e culturais. Nesse cenário, a concepção de encenação perde espaço à medida que a performance se torna uma alternativa viável à compreensão do complexo fenômeno cultural da época. Isso não impediu, entretanto, o desenvolvimento de experiências sofisticadas, como o teatro de imagens de Robert Wilson. Pavis observa um descompasso entre prática e teoria: enquanto, na França, o desinteresse pela teoria é acompanhado por práticas sofisticadas, no mundo anglófono, o inchaço teórico promovido pelas correntes pós-modernas e pós-estruturalistas não estimulou o mesmo movimento na prática teatral, salvo exceções (PAVIS, 2013, p. 21).

A trajetória da encenação culmina, ao final do século XX, segundo Pavis (2013, p. 21), no momento de reconciliação com práticas tradicionais, como o texto teatral. Esse retorno justifica-se, entre outros motivos, pela crise do financiamento público e pelo interesse renovado em “pesquisa de meios mais simples e minimalistas de encenar textos que não exigissem mais um dilúvio de imagens e efeitos”. Paralelamente, houve a ampliação da Teoria da Performance e dos Estudos da Performance para todos os domínios da vida social. Pavis, no entanto, alerta para o risco dessa ampliação irrestrita prejudicar a pertinência metodológica para a análise.

Encenação e performance, pois, poderiam se beneficiar de um acordo de cooperação. Por um lado, a performance retorna sua análise aos objetos estéticos e à encenação teatral. Por outro, a encenação utiliza o ambiente de experimentação promovido pela performance para testar os textos e sua disposição em um espaço cênico mais aberto

Portanto, o problema não é mais saber quem – seja o autor ou o encenador – possui ou controla o texto, nem como de que maneira a prática textual afeta o palco, mas antes de tudo saber como a representação e a experimentação cênica ajudam o ator, e em seguida o espectador, a compreender o texto à sua maneira (PAVIS, 2013, p. 22).

Pavis, dessa forma, reconhece o desafio de restituir a pertinência da encenação em face de uma crescente generalização do termo. Para isso, defende uma “utilidade

relativa da encenação contemporânea, exata ou inexacta”²⁴. Mais do que um esforço de historiar a encenação, aprisionando-a a um passado distante, deve-se compreender como os caminhos que consolidaram convenções “se misturam às novas invenções, das quais participam, assim, enquanto renovação da prática teatral”.

Após a breve apresentação do percurso da encenação teatral ao longo do século XX, identificando a fase inicial de florescimento de seu sentido moderno assim como os modelos dominantes e momentos de ruptura, urge-se fazer uma distinção mais precisa entre encenação e performance. Segundo Patrice Pavis (2013), apesar da origem em comum, o teatro, possuem características próprias. Comparando duas tradições, inglesa e francesa, Pavis traça a evolução da encenação ao longo do século XX.

2.1.3 A dupla Encenação/Performance

Pavis reconhece que há uma incompatibilidade entre os dois termos devido a uma barreira linguística. Cada idioma interpreta os fenômenos à sua maneira, de acordo com as palavras e conceitos de que dispõe. E não seria diferente com a encenação. Porém, em determinados momentos, tais vocábulos já não são capazes de expressar uma ideia precisa e o sentido tende a escapar. A apropriação de termos estrangeiros, de outras formas linguísticas, e mesmo a criação de neologismos são possibilidades frente à necessidade de adequação aos novos fenômenos.

Em termos gerais, performance, no universo teatral, expressa uma ação desempenhada pelos atores e/ou o resultado da ‘representação’ para um público após um trabalho de ensaio. Sua origem vem do antigo francês *parformer*. Enquanto expressão artística, designa um gênero que teve o seu auge nos anos 1970, sobretudo nos Estados Unidos (performance no francês e *performance art* em inglês). Em ambos, possui tanto o sentido de ação artística quanto de apresentação do seu resultado. Foi comumente traduzido para o francês como representação, de certa forma, uma distorção do sentido original.

Como vimos anteriormente, encenação (*mise en scène*) surge no contexto de crise na prática teatral, de novas exigências do público em relação à representação do texto teatral a partir do final do século XIX. Diferentemente da performance, abrange tanto um sentido de adaptação cênica do texto (da palavra à ação, do texto ao palco)

²⁴ Pavis alude ao ensaio crítico de Pierre Quillard intitulado *Da inutilidade absoluta da encenação exata*.

quanto de organização de um sentido, sob o controle absoluto do encenador. Em inglês, o termo é comumente traduzido como *production*, *to stage* e *to direct*, sendo este último mais próximo da concepção moderna de encenação. “*To direct* não é somente dirigir o ator, é dirigir igualmente o autor e a obra para uma certa direção” (PAVIS, 2013, p. 44). Enquanto, na França, o termo encenação designa um conjunto de operações realizadas e conduzidas por um encenador, na Grã-Bretanha, o termo equivalente, *production*, restringia-se ao aspecto pragmático da operação, que se manteve dominante no início do século XX.

A dificuldade de tradução dos termos, da encenação para o inglês e performance para o francês, revela, ao mesmo tempo, um obstáculo aparentemente intransponível e uma potencialidade. Pavis (2013, p. 46) traça o percurso dos dois termos na história do teatro ao longo do século XX, identificando movimentos de convergência e distanciamento, segundo ele, sempre um “sintoma de mutação da prática teatral”.

Até a primeira metade do século XX, enquanto a tradição da época concentrava suas atenções na relação entre o texto e o palco, as vanguardas russa e alemã, nos anos 1910 e 20, foram pioneiras na experimentação com o espaço, o ator e as artes plásticas. O interesse maior era pelo “dispositivo construído para o palco” (PAVIS, 2013, p. 46). Entretanto, a encenação, em sua forma clássica, atinge o apogeu no trabalho de Copeau e Cartel, que consolidam a noção de encenação teatral como uma arte autônoma, embora fortemente associada à tradição literária. Simultaneamente, na Grã-Bretanha, a performance prevalece como princípio norteador da prática teatral, sobretudo em seu interesse pela ação performativa.

Como vimos anteriormente, Artaud e Brecht, nos anos 1930 e 40, foram responsáveis por experiências de ruptura à visão clássica de encenação. O primeiro, pela crítica à concepção de encenação como acúmulo de signos e pela defesa da representação como um acontecimento único. O segundo, recusando um sentido de encenação *a priori*, compreende que o trabalho do “diretor de representação” consiste na interpretação crítica dos fenômenos do mundo, na denúncia dos mecanismos de alienação e ilusão, visando a sua transformação. Segundo Pavis (2013, p. 47), Artaud “não estava tão distante da ideia de performance, naquilo que ela tem de não repetível, de ativo e presente”. Da mesma maneira, Brecht, no seu compromisso de abrir o teatro ao mundo, aproxima-se da forma ativa da performance.

Do final da primeira metade do século XX até os anos 1970, Pavis observa um prolongamento da encenação clássica, expresso nos trabalhos de Barrault e Vilar, que

representam, respectivamente, o teatro de arte e o teatro popular. Estes críticos propõem, à sua maneira, uma reformulação da concepção clássica desenvolvida desde o início do século. Barrault resgata a noção de teatralidade, utilizada pelas vanguardas em contraposição à textualidade ou literalidade, para a sua defesa de um teatro total. Vilar demonstra preocupação com o poder absoluto do encenador e adverte para o risco de que a “atuação degenere num estilo próprio do encenador e que seja reencontrado de um espetáculo para outro” (PAVIS, 2013, p. 48).

A partir dos anos 1960, observa-se uma dupla tendência: na França, um movimento da encenação em direção a uma maior teatralidade, influenciada pela antropologia; de outro, no mundo anglo-americano, uma extensão da performance para todas as atividades sociais. Este cenário pode ser sintetizado na seguinte afirmação de Boireau, evocada por Pavis: “palco do teatro e palco do mundo – dois campos de atividades que apresentam mais do que uma analogia semântica – interpenetram-se numa relação dialética” (BOIREAU apud PAVIS, 2013, p. 48).

Os anos 1970 marcam um ponto de virada na história do teatro. A concepção de encenação será posta em xeque. Os críticos questionaram a encenação, que no auge da sua forma clássica nos anos 1960, conforme já dito, “transformou-se num sistema muito fechado, muito ligado a um autor, a um estilo e um método de atuação, muito associado à ideia de ‘ler o teatro’” (PAVIS, 2013, p. 49).

A crítica de matriz pós-estruturalista, que atinge a Europa, estende a revisão para outros elementos da prática teatral, abalando as tradicionais noções de autor, representação e dramaturgia. Este ambiente de crise de linguagem foi propício para o florescimento da performance, que se tornou “uma ferramenta cômoda para compreender a abertura do teatro ao mundo, ao espaço vazio, ao princípio de incerteza, ao ‘jogo’ do teatro, à flexibilidade de seus mecanismos” (PAVIS, 2013, p. 49). O resultado, no que se refere à encenação, foi uma mudança na relação com o texto teatral. Simultaneamente, a noção de encenação surge na Grã-Bretanha. Antes restrita, a ideia de *production* adquire um caráter novo, em razão da relativa liberdade de manipulação do texto.

Apesar da importância do pensamento pós-estruturalista, que contribui para a renovação do pensamento sobre o teatro no final dos anos 1960, a prática teatral não acompanha os avanços teóricos. Na França, a encenação nos moldes tradicionais (autor e texto literário) mantém o seu predomínio, enquanto as experiências de performance restringem-se aos espaços das galerias de arte. O esforço em viabilizar uma alternativa ao modelo tradicional, expresso nos termos *prática significativa*, *criação coletiva*, não

ultrapassa o âmbito teórico, salvo raras exceções (PAVIS, 2013, p. 50). Entre elas, o teatro físico (*physical theatre*) e as performances que ocorriam fora dos espaços institucionais, em que o corpo do artista, o *performer*, adquire um papel central, afirma Pavis (2013). Esta experiência teve maior repercussão no mundo anglófono, uma vez que a encenação francesa exercia uma disciplina rigorosa do corpo do ator no palco.

Semelhante “invasão” da teoria atinge a Grã-Bretanha, estimulando uma intensa reflexão que, ao cabo, afasta a performance do sentido de representação. A popularização dos movimentos identitários, que levantam bandeiras raciais e sexuais, atinge os dois países, embora com diferentes repercussões. Se na Grã-Bretanha estas questões converteram-se em matéria para a criação de autores e atores, o mesmo não ocorre na França. Sobre esse aspecto, Pavis (2013, p. 51) observa que “a forma do espetáculo completo, literária e subvencionada, com fábula e personagens, continuava a dominar a encenação francesa”.

As contradições entre encenação e performance, a partir dos anos 1980, tornam-se tanto mais profundas quanto produtivas. Do ponto de vista teórico, ambos os países voltaram às atenções para o fenômeno da recepção, ou seja, como a experiência, ou a obra, afeta o espectador. No lado francês, a teoria se restringe a uma abordagem “hermenêutica histórica”, que analisa os efeitos da obra no espectador com vistas a encontrar fórmulas gerais e facilmente reproduzidas. No lado anglófono, contribui para a inserção da performance em um campo mais abrangente, as performances culturais (*cultural performances*). O teatro e a teatralidade, contudo, não tiveram esse mesmo destino: foram associados apenas às formas artísticas. Encenação e performance, assim, agravam as suas diferenças. Pavis sintetiza essa contradição ao comparar o trabalho de dois artistas, o francês Vitez e o inglês Peter Brook. “Para Vitez, qualquer texto pode se tornar teatro, para Brook tudo é ação performativa. A nuance é importante” (PAVIS, 2013, p. 53).

Os estudos sobre a recepção passam por uma revisão nos anos 1990, sobretudo com a contribuição da fenomenologia, interessada na análise dos efeitos produzidos no espectador de obras de arte, como o teatro e a própria performance. Esta continua a se estender, tornando-se, segundo Pavis (2013), “o novo modelo universal”. A performance, no contexto da pós-modernidade, tem grande inspiração na desconstrução derridiana²⁵,

²⁵ Termo que se refere à obra do Jacques Derrida, mas que se estende à corrente da filosofia Pós-Estruturalista. “Desconstrução” é uma abordagem crítica ao pensamento estruturalista que pressupunha

na medida em que submete as operações cênicas ao análogo processo de desconstrução. Paradoxalmente, em termos práticos, a performance anglo-americana se mostrou mais convencional, enquanto a encenação francesa, a exemplo dos trabalhos de Vitez, conseguiu, mesmo inconscientemente, pôr o método desconstrutivista em prática.

No final do século XX, encenação e performance sinalizam um movimento de convergência. A performance alcança o apogeu, expandindo o seu território e zona de influência a todos os domínios e, particularmente, na concepção de encenação. Sua ampliação irrestrita, contudo, dificulta o pensamento teórico, pois práticas tão diversas fogem a uma metodologia comum de análise. Pavis (2013), diante desse desafio, propõe uma reconciliação, ainda que temporária, entre encenação e performance a fim de estabelecer um diálogo produtivo com benefícios mútuos.

A solução talvez seja reintroduzir um pouco de encenação neste exame da performance e retornar aos critérios da teatralidade (tal como a definiu outrora Josette Féral), refletir novamente em termos de ficção, palco, lugar, 'autoridade'. A solução é também conservar um rigor inteiramente semiológico na avaliação da obra concreta (PAVIS, 2013, p. 55).

A convergência entre encenação e performance é analisada a partir de três questões centrais materializadas em exemplos práticos: constituição do texto contemporâneo, a autor-alteridade e a colocação no corpo (*embodiment*).

A questão do texto, tradicionalmente associado à dramaturgia literária, aos aspectos semânticos, de discurso e sentido, adquire um novo valor na prática teatral contemporânea. Os exemplos citados por Pavis (2013), as peças encenadas por Stanislas Nordey e Patrice Chéreau, apontam para um interesse crescente nos elementos performativos do texto, entre eles, a respiração, o movimento, o ritmo, em outras palavras, a forma de enunciação única de cada ator. Em certos casos, buscava-se a criação de um *flow*, movimento de perder-se na ação. Ao repetir uma frase, por exemplo, mergulhar-se na “substância verbal quase física” (PAVIS, 2013, p. 56). Temporariamente, renunciar ao pensamento racional, à semântica da palavra, em favor do prazer do ato de enunciação no tempo presente.

A abertura do texto contemporâneo à experimentação cênica, em certa medida, provoca um reposicionamento da figura do encenador, que não mais detém o controle absoluto sobre o sentido da obra. Os princípios de ordem e equilíbrio, segundo Pavis,

estruturas estáveis. Para Derrida, os signos são instáveis, compreendendo a linguagem como um espaço indeterminado de deslizamentos.

cedem espaço à “destinerrância²⁶”: o trabalho do encenador consiste em dar vazão à inevitabilidade do erro e à indeterminação. Assim, a responsabilidade pelo sentido é transferida para o ator e, por extensão, para o espectador, aproximando-se da performance. Esta, pelo interesse nas inúmeras práticas culturais, esteve mais próxima da ideia de alteridade.

A partir da análise de dois espetáculos, Pavis (2013) observa que a renúncia à autoridade nem sempre vem acompanhada de uma prática de alteridade. No primeiro caso, a performance bem-sucedida de Peter Sellars, em *As Crianças de Hércules*²⁷, padece de uma falta de legibilidade, ou seja, de apresentar claramente as comparações históricas, a antiguidade grega e os tempos atuais, e a reflexão sobre os problemas contemporâneos, como as guerras e a imigração. No segundo, a montagem de *Misanthropo* por Stéphane Braunschweig²⁸, embora tenha uma encenação mais rigorosa, consegue, pelo exercício radical, criar personagens ambíguos e incapazes do exercício da alteridade, suscitar uma reflexão, convidando o público a construir o sentido da obra.

A noção de colocação no corpo ou *embodiment* visa oferecer uma análise das ações e gestos cênicos, tanto na encenação como na performance, não mais centradas na descrição verbal e sim na experiência do corpo em cena, no espaço, também este encarnado (*embodied*), “constituído de corpos atravessados pelas contradições sociais (realçadas no *gestus*), as diferentes densidades” (PAVIS, 2013, p. 59).

Pavis, ao analisar exemplos de cooperação e hibridação entre performance e encenação, propõe uma nova abordagem, que ultrapasse “clivagens improdutivas, como performatividade versus mimesis”, hipótese levantada na compreensão dos fenômenos em outros termos, expressos em palavras híbridas como *performise* ou *mise-en-perf*.

Seja como for, a performance theory e a renovação da prática teatral revelam-nos as noções outrora incompatíveis da performance e encenação. Esta aproximação é tão marcada que seria preciso quase que criar palavras híbridas, como *mise-en-perf* ou *performise*. O diagnóstico desta contaminação é simples: não saberíamos, no momento, criar uma encenação sem a reflexão da performance theory, nem uma performance sem a possibilidade de se fazer uma análise semiológica e fenomenológica (PAVIS, 2013, p. 60).

²⁶ Patrice Pavis alude à palavra extraída do livro *Sur Parole: Instantanés philosophiques* (1999), do filósofo francês Jacques Derrida.

²⁷ No original, *Children of Heracles*, encenação do diretor teatral norte-americano Peter Sellars baseada em uma tragédia de Eurípides do século V a.C.

²⁸ *Misanthropo* é uma montagem do diretor teatral francês baseada na comédia *O Misanthropo*, do dramaturgo francês Molière, publicada no século XVII.

2.2 Do palco à tela: a *mise en scène* no cinema

Como vimos anteriormente, o termo encenação foi cunhado na segunda metade do século XIX para designar o trabalho do profissional responsável por organizar o sentido do espetáculo teatral e “colocar em cena” um texto dramático: o encenador-total ou *metteur en scène*. Apesar de o termo ser de uso corrente entre estudiosos e praticantes da arte cinematográfica, convém resgatarmos os antecedentes que explicam a passagem da encenação do teatro para o cinema.

O pesquisador Luiz Carlos Oliveira Jr., no livro *A mise en scène no cinema* (2018), elenca algumas das principais conclusões de uma extensa produção acadêmica dedicada a estabelecer relações entre cinema e teatro, identificando pontos de continuidade e separação/ruptura. Para compreender a forma singular que a *mise en scène* adotou quando transposta para o cinema, Oliveira Jr. parte do reconhecimento dos aspectos que o cinema herda do teatro, desde sua consolidação enquanto um espetáculo cênico, a partir dos séculos XV e XVI.

O primeiro aspecto é a configuração do espaço da cena, expresso na separação física entre local do espetáculo e a plateia, que, “embora se envolva emocionalmente com o espetáculo, reconhece implicitamente a separação entre o seu espaço social e o espaço performático da cena” (OLIVEIRA JR., 2018, p. 18). De modo semelhante, o cinema distingue o espaço da ação, a tela, do espaço de observação, os espectadores, além de aproveitar a estrutura física dos teatros no período anterior à construção das primeiras salas de cinema.

Muito antes da invenção do cinematógrafo, a arte teatral na França atravessava um período de revisão de princípios. Os postulados do drama sério burguês, de Diderot, no século XVIII, criticavam o excessivo apego à palavra poética e a rigidez dos códigos de palco nas tragédias clássicas e preconizavam, no lugar, a ênfase na realização cênica, na emoção, nos gestos etc.

Somada a isso, a diversificação do público dos teatros e a consolidação do teatro popular, principalmente do gênero melodramático. Este é responsável por incrementar as tramas com um sofisticado aparato de técnicas cênicas, que visava intensificar o efeito ilusionista dos espetáculos. Os princípios clássicos de universalidade progressivamente são substituídos pelos ideais românticos: a ênfase no indivíduo na sua dimensão trágica e cotidiana.

Esse período (1800-1820), de valorização dos aspectos físicos, pictóricos e representativos da arte teatral, culmina, no final do século XIX, com o surgimento da noção de *mise en scène*. O encenador torna-se então o responsável maior pela unidade do espetáculo, pela interpretação do texto dramático e pela coordenação e organização dos elementos cênicos (cenário, iluminação, atores etc.). Em alguns casos, como no teatro comercial, seu trabalho se estende ao planejamento financeiro, atuando como produtores.

A consolidação da arte teatral como a arte da encenação coincide com a fundação das bases do cinema clássico (1910-1920), herdando os avanços que o teatro alcançou ao longo de quase um século. Ao cinema interessa, sobretudo, a ênfase nos aspectos visuais, nas técnicas do espetáculo, que não são tratadas apenas como uma simples ferramenta. “herdeiro desse paradigma artístico, o cinema exige que a técnica seja abordada desde o início, de um ângulo criador. A técnica cinematográfica não se reduz a uma ferramenta: ela é aquilo que *torna o espetáculo possível*” (OLIVEIRA JR., 2018, p. 22).

A técnica, assim, determina o que é específico da arte cinematográfica: conversão da cena, do palco para o quadro, uma superfície luminosa e bidimensional. Acrescida a isso, a câmera possibilita a variação do ponto de vista, por meio de ângulos, enquadramentos, duração e pelo próprio movimento. Segundo Oliveira Jr., os limites da técnica, paradoxalmente, transformam-se em potenciais para revelar aspectos sensíveis da realidade. “Por meio desse quadro, a *mise en scène* se faz não apenas como uma colocação em cena, mas acima de tudo um *olhar sobre o mundo*” (OLIVEIRA JR., 2018, p. 23).

Após o reconhecimento do primeiro momento de ruptura entre cinema e teatro, é necessário conceituarmos a *mise en scène*, buscando elucidar como a noção se tornou para alguns críticos e realizadores a essência do cinema. A noção mais imediata de “levar algo à cena”, embora sirva como uma definição preliminar, não contempla as múltiplas formas como ela se desenvolveu ao longo da história.

Oliveira Jr. observa que o *metteur en scène* no cinema surge no período de consolidação do formato de longa-metragem de ficção. Suas funções eram restritas à regulação da ação filmada, à direção dos elementos cênicos (*mise en scène*), enquanto o operador era responsável pela solução de problemas técnicos e pela escolha dos pontos de vista da tomada (*mise en cadre*). Embora o termo ganhe notoriedade na virada do século, privilegiando a noção de *mise en scène*, ela ainda não é definitiva para designar a pessoa responsável pela organização da forma e do sentido da obra. Outros termos como cinematografista, realizador, filmador também eram comuns nos anos 1910.

As especificidades das operações criativas do cinema e a necessidade de alçá-lo à condição de uma obra de arte levaram ao reconhecimento da *mise en scène* não apenas como meio, mas como arte em si mesma. O conceito de *mise en scène* no cinema, segundo Oliveira Jr. (2018, p. 28), “leva em conta uma complexa dinâmica, em que todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme, ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos”. Ao adotar essa conceituação ampla, o pesquisador admite a dificuldade de resumir a *mise en scène* a operações definitivas, como a adaptação do texto ou a preparação da cena, e opta por compreendê-la como uma forma de arte que visa maximizar os efeitos de um espetáculo, a partir de elementos como o texto, o ator, o cenário, a luz, a paisagem etc.

Além disso, Oliveira Jr. rejeita uma concepção evolutiva da *mise en scène*, ou seja, a noção de desenvolvimento progressivo e acumulativo: das formas mais rudimentares às mais rebuscadas. Em seu livro, o pesquisador analisa a trajetória da *mise en scène* no século XX, identificando, em cada período histórico, as principais visões, finalidades e diretrizes, muitas vezes contraditórias entre si. Todavia, reconhece como “precondição” da *mise en scène* o vínculo a uma cena. Como vimos, esta adquire no cinema características específicas, como duração, ponto de vista, expressos em uma unidade dramática: o plano.

Em suma, ao longo do século, a *mise en scène* sofreu profundas reformulações até o limite de ser considerada, no final do século, uma prática em vias de desaparecimento. Oliveira Jr. dedica uma boa parte de seu livro à discussão sobre o possível fim da *mise en scène*. A respeito disso, o presente trabalho não pretendeu se aprofundar na trajetória da *mise en scène* no cinema, mas reconhece a necessidade de compreender as transformações da prática e do conceito e, acima de tudo, defini-lo conforme a finalidade de cada obra.

Interessa-nos compreender de que modo a *mise en scène* e, por extensão, a noção de cena auxiliam na compreensão da obra de Eduardo Coutinho. Para isso, buscamos uma definição mais precisa do que constitui a cena documentária e quais as suas principais características.

2.2.1 A inscrição da cena no real: considerações sobre a *mise en scène* documentária

Embora o termo seja comumente associado ao domínio do cinema de ficção, encontra-se presente na história do documentário. O pesquisador Fernão Ramos (2012)

retoma o conceito de *mise en scène* para propor uma definição de encenação documentária, identificando os principais elementos e modos de encenar.

A noção de *mise en scène* no cinema, segundo Ramos, foi disseminada a partir dos anos 1950, sobretudo pela geração de jovens críticos, cinéfilos e realizadores franceses, a *Nouvelle Vague*. Para este grupo, a *mise en scène* torna-se não apenas um conceito-chave, mas também a expressão derradeira da arte cinematográfica, anteriormente atribuída aos procedimentos de montagem que marcaram a primeira metade do século XX, como os desenvolvidos pela vanguarda soviética.

A valorização do termo é bem representada por Michel Mourlet no ensaio *Sur un art ignoré*, que atribui à *mise en scène* o papel de organizar o sentido total da obra, assim como exprimir as emoções por meio da disposição e o deslocamento de corpos e objetos no interior do quadro.

Na esteira de Mourlet, Ramos (2012, p. 20) identifica, no âmago da encenação cinematográfica, uma “ação de um corpo e o que caracteriza essa ação em cena”. Em outras palavras, seu movimento e expressão. A ação se dá nos limites definidos pelo molde da câmera. Se a forma chama primeiro a atenção, a circunstância da tomada confere singularidade a essa ação. Esta, emoldurada pela câmera, transforma-se em cena. Em termos gerais, a cena fílmica é caracterizada por elementos de estilo como fotografia, figurino, cenário, enquadramento, mas, a propósito do documentário,

podemos ir além e definir a especificidade da cena fílmica/documentária na lide com o sujeito (pessoa ou ator) que vive, enquanto sustenta a ação na tomada presente: espécie de carimbo de sua fisionomia e de seus gestos que o rosto e a expressão dos afetos evidenciam, conformando a encenação propriamente (RAMOS, 2012, p. 20-21).

Sendo assim, Ramos elege a tomada como um elemento estruturante na sua definição de *mise en scène* documentária. Não estamos distantes da concepção evocada anteriormente por Oliveira Jr., que reconhece a passagem da encenação, do teatro ao cinema, na capacidade deste de explorar os aspectos pictóricos e dramáticos materializados no quadro e nos múltiplos pontos de vista.

Para Ramos, a tomada é uma forma de figuração do mundo exclusiva à imagem de cinema e que se constitui pela ação de um corpo e sua respectiva expressão. Enquanto ação é entendida como movimento, ao passo que expressão é o modo como corpos figuram afetos. Estes podem ser significados por meio de gestos, olhares e expressões

faciais. Ação e expressão, segundo o pesquisador, caracterizam a encenação cinematográfica.

A concepção de encenação documentária, proposta por Ramos, articula esses procedimentos (ação e expressão) às especificidades do campo do documentário, sobretudo no movimento dos corpos na tomada no tempo presente (“na franja do acontecer”) e na figuração dos afetos. “É na ação do corpo em cena, do corpo sujeito da tomada (para e pela câmera, lançando-se, enquanto imagem futura, ao espectador e sendo por ele determinado), que iremos atingir o coração da *mise en scène* para fazê-lo pulsar dentro da estilística documentária” (RAMOS, 2012, p. 21).

A encenação documentária, portanto, não leva em consideração apenas os corpos e objetos emoldurados dentro da tomada, mas também o sujeito que sustenta a câmera: o *sujeito-da-câmera*. O *sujeito-da-câmera* funda a tomada ao transformar ação em encenação. Por possuir um corpo, vivo e presente, e um olhar, humano e mecânico, modifica a relação com o sujeito na tomada. O coração da encenação documentária, portanto, está na interação entre o *sujeito-da-câmera*, o corpo em movimento e sua expressão, na circunstância da tomada.

Como trabalhamos no capítulo anterior, a presença da câmera adensa a personalidade da pessoa comum, que narra a sua história e figura seus afetos por meio de olhares, gestos, transformando-se em personagem. Segundo Ramos (2012, p. 23), o corpo que sustenta a câmera, o *sujeito-da-câmera*, interage com a personagem em uma situação de comuta criativa, ou seja, de influência mútua que modifica a personalidade. No caso da personagem, sua personalidade não é da pessoa comum, mas transforma-se na tomada pela “alquimia da representação”.

Enquanto no cinema de ficção, como observa o pesquisador, essa comuta caracteriza o trabalho de direção de atores, no cinema documentário, amplia-se para integrar a criação autoral. Ao documentarista, seja qual for a sua abordagem, interventora ou recuada, compete a direção da cena, em grande parte centrada na figuração da personalidade na tomada.

A escolha do termo personagem poderia, à primeira vista, confundir a natureza do sujeito na tomada, equiparando-o ao ator do cinema de ficção, que encarna uma personagem por meio do trabalho de interpretação/representação. Além disso, o simples registro da ação/comportamento cotidiano não é suficiente para transformar uma pessoa comum em personagem documentária, um corpo de natureza particular.

Por outro lado, no documentário, o corpo, dotado de personalidade, composto em personagem, não é um corpo qualquer, em seu modo de ser espontâneo no mundo. A densidade estilística da encenação documentária distingue-se facilmente da imagem-qualquer de câmeras de segurança. A diferença está no corpo denso do sujeito-da-câmera, existindo através de 'si', câmera, para o mundo e para a personagem. A diferença está na comutação entre esse 'si' do sujeito-da-câmera e a ação do corpo que se oferece para o espectador futuro, através do 'si' da câmera. (RAMOS, 2012, p. 24).

De modo semelhante, Ramos admite a necessidade de ampliar semanticamente a noção de cena para melhor adequação ao campo do documentário, aproximando-o, por extensão, ao conceito de *mise en scène*. Nesse sentido, em lugar da sofisticada composição de cenários, figurinos e estúdios, própria do cinema de ficção, a encenação documentária encontra a sua força ao explorar a relação entre os corpos na tomada diante da câmera. Em outras palavras, como o sujeito-da-câmera interage com o mundo na tomada: ação e expressão dos corpos, figuração de afetos e personalidades.

Interessa-nos os conceitos de tomada e sujeito-da-câmera, propostos por Ramos para compreender a passagem da encenação, do teatro para o cinema documentário. A *mise en scène* documentária, como veremos adiante, adotará diferentes modalidades ao longo da história do documentário e, a nosso ver, encontra na obra de Eduardo Coutinho uma síntese que se aproxima, em diversos aspectos, da concepção de performance trabalhada no capítulo anterior.

A relação estabelecida entre o sujeito-da-câmera e o corpo que sustenta a tomada, a natureza da ação e da expressão do corpo em cena aproxima-se da ideia de performance como *comportamento restaurado*.

No caso de *Edifício Master*: que tipo de relação o sujeito-da-câmera (Coutinho e sua equipe) estabelece com as personagens na circunstância da tomada? Quais são as principais características desse modo de encenar? Para auxiliar a caracterização da *mise en scène* documentária nas obras de Coutinho, retomamos brevemente a tipologia proposta por Fernão Ramos das principais modalidades de encenação na história do documentário.

2.2.1.1 Tipos de encenação documentária

Segundo Ramos (2013), a questão da *encenação* no documentário não deve se apoiar em lugares-comuns, entre eles, o de que o cinema documentário nasce como uma oposição ao cinema ficcional produzido em estúdio, a errônea polarização Lumière versus

Méliès. Grande parte do que hoje se entende por *tradição documentária* utilizou sistematicamente a encenação, muitas vezes *sets* preparados apenas para a filmagem. Da mesma maneira, o roteiro prévio forma a base da enunciação narrativa documentária. Evidentemente há exceções, mas o importante é não cair na armadilha de considerar toda atitude de um sujeito na circunstância da tomada, diante da câmera, uma encenação. A fim de esclarecer distintas abordagens na história do documentário, Ramos (2013) apresenta três modos de encenação: encenação-construída, encenação-locação, encenação-atitude ou encenação.

A *encenação-construída* utiliza estúdios ou cenários construídos para a filmagem e atores não profissionais. Há, segundo Ramos (2013), uma separação entre a circunstância da tomada e a circunstância do mundo. Ainda, uma “heterogeneidade radical” entre o espaço-dentro-de-campo e o espaço-fora-de-campo. *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1935), *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) e *Walking with Dinosaurs* (BBC, 1999) são exemplos de documentários que recorrem a esse tipo de encenação.

Em *Night Mail* (1935), de Harry Watt e Basil Wright, Ramos (2013, p. 40), observa que as condições tecnológicas da época não permitiam a filmagem em um vagão em movimento, justificando, assim, o uso de um vagão adaptado para a filmagem. Além das limitações tecnológicas, outros fatores, estéticos e estilísticos, são levados em conta na utilização da *encenação-construída*. A respeito do trabalho de Grierson, expoente do documentarismo inglês, diz:

A própria concepção estética do documentário griersoniano, em sua tentativa de construir uma narrativa com asserções sobre o mundo que estivesse à altura do panteão das grandes manifestações artísticas, requer fotografia sofisticada e angulações rebuscadas (RAMOS, 2013, p. 41).

A fotografia de Grierson exigia preparação prévia da cena e, por isso, mais próxima da *encenação-construída*, como ocorre na maioria das produções do documentarismo inglês, principalmente nos anos 1930. Esse alto grau de controle, todavia, distanciava o espaço-dentro-de-campo da circunstância do mundo em seu transcorrer, deixando escapar o que nele há de imprevisível e indeterminado.

A sistemática utilização da *encenação-construída* no documentário clássico desmistifica a noção de que existe incompatibilidade entre narrativa documentária e encenação. Prova disso é a sua forte presença no documentário contemporâneo,

principalmente no que Ramos chama de *documentarismo cabo*, divulgado pela mídia televisa (RAMOS, 2013, p. 41). Canais de televisão como BBC, Animal Planet, History Channel utilizam largamente estúdios e cenários construídos. Apesar de algumas diferenças em relação ao documentário clássico, os aspectos estruturais são semelhantes, como o predomínio da locução ou voz *over*, que sofre uma variação com a multiplicação das vozes, que se expressam em entrevistas, depoimentos, materiais de arquivo. Além disso, o alto grau de preparação da ação também pode ser observado em produções como *Walking with Dinosaurs* (BBC, 1999), da emissora de televisão inglesa BBC. As tomadas dentro e fora do estúdio passam por um processo de manipulação digital da imagem, conformando-se ao propósito de encenação do tipo reconstituição histórica. Atesta-se, pois, a forte influência da *tradição documentária* nos dias de hoje, que se manifesta, dentre outros aspectos, pela *encenação-construída*.

A *encenação-locução* é feita em locução e se caracteriza por uma atitude deliberada do diretor/sujeito-da-câmera para que o sujeito filmado encene uma ação previamente estabelecida (RAMOS, 2013, p. 42). A principal diferença em relação à *encenação-construída* é a contiguidade da circunstância de tomada à circunstância de mundo onde o sujeito vive, tornando mais homogênea a relação entre o espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo. Filmar o sujeito em seu cotidiano implica um tensionamento entre encenação e o mundo em seu transcorrer, uma vez que a intensidade do mundo resiste à encenação para o *sujeito-da-câmera*. As ações preparadas pela *encenação-locução* confrontam-se com a intensidade e indeterminação do mundo, algo inexistente no documentário em estúdios.

Robert Flaherty se notabilizou por seus documentários em locução, filiados à tradição etnográfica, como *Pescadores de Aran* (Robert Flaherty, 1934) e *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922). Seus personagens eram filmados em seu mundo (Nanook, na baía de Hudson), embora condições tecnológicas exigissem certa adaptação. Por exemplo, condições adversas de temperatura e luz fizeram com que algumas cenas, que deveriam ser ambientadas em lugares inóspitos, fossem filmadas em localidades vizinhas e mais seguras. Isso implica, certamente, questões éticas e estéticas bastantes distintas dos documentários do tipo *encenação-construída*. A mudança no grau de intensidade da tomada resulta em uma outra experiência para o espectador, que não vê “uma imagem de estúdio, mas sim uma imagem da baía de Hudson, e isso está bem claro para ele, embora não esteja claro que o iglu, no qual Flaherty mostra uma família abrigada do frio, não tem teto – para permitir a entrada de luz” (RAMOS, 2013, p. 43).

No contexto do documentário brasileiro, procedimentos semelhantes foram utilizados em *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. O fotógrafo Rucker Vieira destelhou casas para o melhor aproveitamento da luz, ao passo que Noronha escolheu um líder comunitário da região para encarnar o protagonista Zé Bento. Trata-se de um documentário fortemente apoiado na *encenação-locação*, que reconstitui a formação de um quilombo. Alinhado à *tradição documentária*, *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) utiliza locução *over* para fazer asserções sobre um fato histórico, que é encenado por moradores da região. Ramos (2013) alerta para a confusão de se tentar analisar *Aruanda* com base na ética interativa/reflexiva. A intensidade da tomada, tanto em *Aruanda* como em *Nanook, o esquimó* é distinta da existente na *encenação-construída*. “A imagem de Allariak encenando para a câmera nada tem a ver com a imagem de um ator japonês interpretando um esquimó em um estúdio de Hollywood” (RAMOS, 2013, p. 44).

Outro equívoco apontado por Ramos (2013, p. 43-44) é atribuir aos filmes de ficção que utilizam *encenação-locação* certas “características documentárias”. A potência da intensidade da tomada, “o corpo a corpo com a indeterminação do acontecer”, foi largamente explorada por diretores de ficção, entre eles, Roberto Rosellini, Werner Herzog, Abbas Kiarostami e Jorge Bodansky. Portanto, chamar filmes de ficção que utilizam *encenação-locação* de *ficções documentárias* possui pouco significado conceitual e metodológico.

Na *encenação-atitude* ou *encen-ação*, os comportamentos são provocados pela presença da câmera em uma situação de completa homogeneidade entre o espaço-fora-de-campo e o espaço cinematográfico. As ações encenadas, agora, são corriqueiras, cotidianas, flexionadas justamente pela presença da câmera e sua equipe. Ramos (2013, p. 45) cita como exemplos desse tipo *Entreatos* (João Salles, 2004), *Nelson Freire* (João Salles, 2003), *Salesman* (Albert Mayles e David Maysles, 1969), *Grey Gardens* (Albert Mayles e David Maysles, 1975), *High School* (Frederick Wiseman, 1968), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999) e boa parte da tradição documentária que vem do cinema direto. Há uma tendência nesse tipo de encenação à abertura de um espaço maior para o “adensamento da encenação”, que acentua os traços de personalidade, construídos diretamente para a câmera. Para Ramos (2013), *Santo Forte* e boa parte dos filmes da produção recente de Coutinho seguem essa tendência “rompendo quase por completo com a inserção no mundo cotidiano para figurar a personalidade na forma de depoimento” (RAMOS, 2013, p. 46).

A partir dos exemplos citados, Ramos (2013) observa uma inflexão no modo de encenar. Pode-se dizer que, nos filmes de *encenação-atitude* ou *encen-ação*, não existe propriamente encenação nos parâmetros da *encenação-construída* e *encenação-locação*. Em *Pour la suite du monde* (2013), do canadense Pierre Perrault, um grupo de pescadores é convidado a recriar uma pesca à beluga, extinta há anos. Apesar da semelhança temática com *Pescadores de Aran*, de Flaherty, que tematiza uma pesca de tubarões, a encenação do ato da pesca é radicalmente diferente. Em *Pescadores de Aran* (1934), estão presentes todas as características da *encenação-construída*. Já em *Pour...*, a ação é concentrada nas falas *sobre* a encenação, e não a reencenação em si. Como utilizar o mesmo conceito de encenação para práticas tão distintas?

A *encenação-atitude* (*encen-ação*) surge no contexto de reformulação dos princípios éticos do documentário, nos anos 1960, liderada pelo cinema direto/verdade. Evidentemente, isso não significava reprovar ou tachar de antiéticas todas as práticas anteriores de encenação. Não se pode exigir de Flaherty, por exemplo, uma consciência de um tempo que não é o dele. A *encenação-atitude* inaugura uma “nova visão do que é encenar documentários” (RAMOS, 2013, p. 46). Ramos exemplifica bem esse novo momento do documentário, e as implicações éticas, com o filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Em dado momento, o diretor pede para um personagem, João Mariano, repetir uma cena, devido a um problema técnico com o som. O pedido causa embaraço, pois remete a uma encenação do tipo locação, quebrando a sintonia da *encenação-atitude* construída durante o filme. João Mariano desconfia e permanece calado até Coutinho reconduzir a cena de volta ao ambiente de *encen-ação*, ao ritmo de vida na tomada. O diretor poderia ter removido a cena na edição, mas prefere expor a quebra, possivelmente, para Ramos, como uma “dívida ao espectador”.

Por fim, Ramos (2013) alerta para a ampliação uniforme do conceito de encenação, que perde consistência se não forem levadas em conta as especificidades de cada tipo de encenação. Uma encenação em estúdio, uma inflexão na voz de um sujeito na tomada, a encenação de Nanook ou as personagens exibicionistas de Coutinho, tratá-los de forma equivalente seria esvaziar o conceito. O que leva à reflexão final: seria *encenação-atitude* ou *encen-ação* propriamente uma encenação? Para Ramos (2013), em sentido amplo, todos nós encenamos, criamos uma imagem de nós para outrem. A presença da câmera provoca comportamentos, flexiona a expressão do sujeito na tomada, mas similar a outras alteridades que se apresentam para o sujeito na relação com o mundo.

A respeito da *encenação-atitude*, Ramos conclui:

A *encenação-atitude* não existe, por isso podemos chamá-la de *encenação*: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes pela presença da câmera. Diferentemente, as *encenações construída* e *locação* envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcorrer cotidiano. Tais *encenações* são modos de agir que afunilam a alteridade que se oferece ao sujeito-da-câmera, retorcendo-o para o leque do *outrem* espetatorial: jogam assim a circunstância da tomada no funil da circunstância da fruição (RAMOS, 2013, p. 48).

Os três tipos de encenação propostos por Ramos (2013), *encenação-construída*, *encenação-locação* e *encenação-atitude*, evidenciam as múltiplas formas que a encenação documentária tomou na história do documentário, e são úteis no trabalho de análise de filmes, uma vez que identificam as diferentes formas de relação entre o sujeito-da-câmera e o sujeito na tomada, a gradação na intensidade de tomada e no posicionamento entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo.

Para Ramos (2013), os filmes de Coutinho, a partir de *Santo Forte*, podem ser enquadrados no esquema de *encenação-atitude* ou *encenação*, pois o modo de encenar em Coutinho não estaria plenamente inserido nos tipos de encenação documentária como se estabelecem na *encenação-construída* e *encenação-locação* ao longo da história do documentário. Todavia, a presença do *sujeito-da-câmera* (Coutinho e equipe) flexiona os comportamentos cotidianos dos personagens, que intensificam os modos de marcar presença²⁹ na circunstância da tomada.

Ramos (2012), mais recentemente, propôs uma revisão da sua tipologia de encenação documentária, agrupando *encenação-locação* e *encenação-atitude* na categoria *encenação-direta*. Sendo assim, as duas principais modalidades de encenação documentária são: *encenação-construída* e *encenação-direta*.

Na *encenação-construída*, há uma separação radical entre a circunstância do mundo e da tomada. A construção de cenários e encenação em estúdio são recursos comuns a essa modalidade, assim como a elaboração de roteiros e decupagem prévia a fim de reduzir a influência da indeterminação do presente na tomada.

Na *encenação-direta*, a circunstância da tomada e do mundo estão fortemente interligadas por uma contiguidade espacial. Além disso, essa modalidade explora o potencial da indeterminação da tomada em seu transcorrer, recurso largamente utilizado pela vertente moderna do cinema direto e verdade a partir dos anos 1960. A ênfase em

²⁹ Cláudio Bezerra, a partir da tipologia formulada por RoseLee Goldberg sobre os modos de marcar presença na performance-arte, desenvolve a sua classificação dos modos de performance das personagens de Eduardo Coutinho.

determinados aspectos da cena documentária confere à encenação-direta duas variantes: encena-ação³⁰ e encena-afecção.

A *encena-ação* enfatiza a ação de um corpo na indeterminação da tomada. Nesse sentido, é refratária ao planejamento prévio (roteiro, decupagem) predominante no documentário clássico. A atenção se volta ao movimento do corpo em embate direto com o mundo em seu transcorrer. Essa modalidade nasce com o advento do cinema direto, no final dos anos 1950.

De modo distinto, a *encena-afecção* privilegia a expressão. A ação em movimento, assim, cede espaço à figuração de afetos, ao adensamento da personalidade por meio de gestos. Ramos observa que o cinema direto enfatizou desde o início duas formas expressivas: os traços fisionômicos e fala. Assim, explorar a força dos gestos se traduz na imagem, pelo predomínio de primeiros planos, que enfatizam o rosto e as expressões físicas da personagem. Acrescida a eles, a fala se torna essencial no modo de encenação-direta, principalmente nas situações de entrevista.

A descoberta das potencialidades da entrevista/depoimento, do corpo que fala para enunciar, caminha nessa direção. A articulação narrativa do documentário direto, enquanto unidade fílmica, tem como matéria-prima, para compor seus argumentos, o corpo que fala. A voz, na forma articulada da fala, é um dos elementos essenciais do ser no mundo para a câmera e é elemento capital para a própria articulação narrativa documentária, por meio da composição de enunciados assertivos. (RAMOS, 2012, p. 29)

A modalidade de encenação predominante no documentário da terceira fase de Eduardo Coutinho é a *encenação-direta*. A cena documentária em *Edifício Master* (2002) aproxima a circunstância da tomada do mundo em seu transcorrer, uma vez que as conversas são gravadas, na maioria das vezes, nas residências dos personagens. Todavia, a característica singular da encenação documentária de Coutinho é a articulação dessas duas modalidades e suas variantes. Como afirma Ramos, os tipos não são excludentes e comportam modalidades intermediárias diversas.

Ramos, quando analisa os elementos estruturantes da encenação ao longo da história do documentário, realiza, em certo sentido, um estudo sobre o estilo. O historiador e professor David Bordwell (2013) define estilo como procedimentos que envolvem o que é específico a uma forma de discurso e que atestam os processos de escolha dos materiais expressivos. No cinema, trata-se do trabalho com a câmera, os

³⁰ Na primeira classificação, Ramos (2013) opta pela grafia encen-ação.

modos de encenação, iluminação, trilha sonora, montagem, e a articulação entre esses elementos.

De modo semelhante, Ramos utiliza a noção de *mise en scène* documentária para analisar e identificar diferentes abordagens que orientam a transformação da pessoa em personagem na tomada, em cada período histórico, movimento etc.

Sendo assim, podemos afirmar que os modos de encenação acionados nos documentários de Coutinho são um dos aspectos que constituem o seu *estilo*. Um exemplo de uso de aspectos formais e estilísticos na obra de Coutinho é a escolha do vídeo como suporte de gravação, possibilitando ao diretor gravar depoimentos longos sem a interrupção do fluxo da filmagem. Em conformidade com o seu desejo de explorar a construção da personagem ao longo da duração da tomada.

Mais adiante, faremos uma descrição mais detalhada das estratégias de encenação e sobretudo a criação de *dispositivos*. Sobre este último, dedicamos uma breve contextualização sobre a questão do dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo.

2.2.2 O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo

No contexto do documentário brasileiro contemporâneo, desde o início do século XXI, observa-se uma crescente produção, desencadeada por novas condições tecnológicas (transição do suporte analógico para o digital), que contribuiu para disseminar a prática documental. A nova realidade de produção permitiu o surgimento de trabalhos bastante distintos entre si, expressando as inúmeras formas de filmar e se relacionar com o mundo e personagens. Apesar disso, uma prática em comum foi observada por alguns pesquisadores (LINS 2007; MIGLIORIN, 2005; RODRIGUES, 2015), no trabalho de diretores brasileiros mais afeitos a um cinema de invenção no início dos anos 2000.

A pesquisadora Consuelo Lins (2007) observa que diretores como Eduardo Coutinho, Kiko Goifman, Sandra Kogut, João Salles e Cao Guimarães adotam uma perspectiva que considera o mundo, não como uma realidade preexistente, mas em constante mudança. Nesse cenário, roteiros previamente definidos não comportam suas narrativas abertas à indeterminação do mundo, *sob o risco do real*, nas palavras de Comolli (2008, p. 169). Para dar um mínimo de organização em meio ao caos, estabelecem procedimentos de filmagem que visam criar fissuras em uma realidade

marcada pela “crescente roteirização das relações intersubjetivas”. Filmam a partir de *dispositivos* que intensificam o momento da filmagem, provocam acontecimentos somente captados pela presença da câmera.

A estrutura aparentemente precária, em alguns momentos, coloca sob risco iminente a própria realização do documentário, visto, ao contrário, como uma potencialidade de criação. Lins, ao propor uma definição de *dispositivo*, procura distinguir a noção de dispositivo para as artes audiovisuais da concepção de cinema como Dispositivo proposta pela crítica estruturalista francesa nos anos 1970.

Segundo essa corrente teórica, o cinema é visto como aparelho ideológico, que unifica a experiência do espectador a partir de dispositivos de captação de imagens (câmera) e de exibição (projektor). A câmera, o projetor e a sala escura são instrumentos de assujeitamento do espectador, imobilizado em frente à tela, e induzido à ilusão através do esquema de projeção/identificação. A cada exibição, independente do filme, essa experiência se repetiria, devido à forma estruturante do dispositivo cinematográfico que define a experiência do espectador. Na visão de Lins, um “ultraje” em tempos de crítica à noção totalizante de sujeito (LINS, 2007, p. 44).

Lins (2007) compara as noções de *dispositivo* no documentário e nas artes plásticas com as instalações que utilizam vídeo ou cinema nas galerias. Em comum, buscam provocar sensações no espectador através da disposição dos elementos em certa organização espacial. O que está em jogo é “deslocamento perceptivo do espectador”. Além disso, nas duas concepções, existe uma forte dimensão produtora, ativa, criadora de experiências únicas e específicas.

A especificidade é uma marca do *dispositivo* documental. Em cada filme, funciona de uma forma diferente, conforme as contingências de filmagem, pressionada pelo real. Esta noção, segundo Lins, é defendida por Comolli (2008), quando aponta a possibilidade de que a produção documental tem de prescindir de leituras fechadas de mundo em favor de dispositivos, pequenas “máquinas” que revelam territórios não ocupados por uma realidade que uniformiza a experiência. Fazer o caminho inverso, ou seja, ir justamente de encontro ao que temem os roteiros: o que provoca fissuras, gera incerteza, imprevisibilidade e risco. Essa é a matéria-prima do dispositivo, esculpida sob o risco de desmanchar. Contudo, de onde extrai sua força expressiva.

Lins (2007) analisa a função do dispositivo no processo de Coutinho

Em Eduardo Coutinho (Santo Forte, Babilônia 2000, Edifício Master, O Fim e o Princípio) o dispositivo é, antes de mais nada, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social. A dimensão espacial desse dispositivo, as filmagens em locações únicas, é a mais importante. Para Coutinho, pouco importa um tema ou uma ideia se não estiverem atravessados por um dispositivo, que não é a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõe determinadas linhas à captação do material (LINS, 2007, p. 45).

O pesquisador Laércio Rodrigues (2015), no artigo *Notas sobre o dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*, traça o possível percurso do conceito de dispositivo no documentário, desde a reformulação da noção por Michel Foucault, passando pelas observações de Giorgio Agamben em um ensaio sobre o tema, até chegar às reflexões sobre cinema contemporâneo, em que o conceito ganhou notoriedade por autores como Raymond Bellour e André Parente. Apesar de o termo ter adquirido diferentes conotações, o que interessa para o cinema documentário é pensá-lo de forma ampla. “É precisamente esta noção mais ampla do dispositivo – convergência de múltiplas forças e vetores, promovendo efeitos relacionais e agenciamentos subjetivos –, que será retomada por certa prática documentária contemporânea” (RODRIGUES, 2015, p. 139).

Nessa perspectiva mais recente, reelaborada por Bellour e Parente, o conceito de *dispositivo* é compreendido como uma ferramenta conceitual para pensar a arte em sua dimensão plural, como produtora de novas subjetividades, novos modos de fruição do espectador, assimilando múltiplas formas artísticas e tecnologias (RODRIGUES, 2015, p. 139).

Segundo Rodrigues (2015), a transposição do conceito para o campo do documentário brasileiro ocorre sobretudo na esteira das considerações de Comolli (2008) no ensaio *Sob o Risco do Real*, já mencionado anteriormente. O *dispositivo* é “o princípio criativo capaz de restituir ao documentário sua força política e de devolver alguma crença à imagem” (RODRIGUES, 2015, p. 140). A aposta de alguns documentaristas, como Eduardo Coutinho, na criação de dispositivos necessariamente implica um risco, mas pode ocasionar momentos de grande intensidade por meio da dissolução dos roteiros, desprogramação dos gestos e das relações sociais e afloramento das subjetividades.

As reflexões de Rodrigues (2015) sobre o *dispositivo* são analisadas mais detidamente em três filmes: *Rua de Mão Dupla* (2005), *Doméstica* (2012) e *Câmara Escura*. São trabalhos estruturados na *coletivização da enunciação*, quando a câmera é entregue para a personagem para que esta produza imagens de si, que serão posteriormente devolvidas ao diretor na fase de montagem. Apesar de concentrar sua

análise nesse tipo de operação, Rodrigues (2015) alerta que o dispositivo opera de formas diversas. O exemplo mais comum de procedimento de *partilha enunciativa* são os filmes de finalidade antropológica, que convidam ao exercício da alteridade, questionando os seus limites, em favor de práticas menos hierárquicas de colaboração ou criação coletiva. Mas nem sempre a operação envolve uma negociação direta com um “outro”. Vários filmes são organizados para impor regras e limitar o trabalho do próprio diretor e equipe, como é o caso de *O Fim de O Princípio* (2005), citado por Rodrigues (2015).

Suas últimas observações sobre o *dispositivo* são especialmente úteis na análise do dispositivo de Coutinho. Traz para a discussão um comentário de Migliorin (2005), que considera a noção de dispositivo, presente no documentário brasileiro contemporâneo, como herdeira de uma tradição moderna dos anos 1960, principalmente os trabalhos de Jean Rouch.

O processo criativo do diretor francês consistia menos na afirmação de um discurso preexistente à filmagem do que na produção de acontecimentos por meio da fabulação das personagens diante da câmera.

Rodrigues (2015) considera a atual conjuntura do dispositivo mais complexa, por duas razões: a assimilação do indivíduo à sociedade do espetáculo e a invasão da intimidade na esfera pública em tempos de *reality shows* e redes sociais. Rodrigues (2015), assim, aponta para um grande desafio do documentário contemporâneo: “afinal, como promover uma oxigenação da cena e encontrar as fagulhas de um real que ainda resiste, que não aceita ser disciplinado?” (RODRIGUES, 2015, p. 141).

O pesquisador Cezar Migliorin (2005) também propõe uma abordagem sobre *dispositivo* no documentário brasileiro contemporâneo. Para ele, o filme-dispositivo é tributário do cinema-verdade, vigente nos 1960, e que teve como principal diretor o francês Jean Rouch. *Crônicas de um Verão* (1961) tinha como característica principal a abertura às pressões do real, e seu grande trunfo, a capacidade de produzir acontecimentos no contato entre diretor, a personagem e o mundo. O processo de trabalho de Rouch pautou-se pela sistemática intervenção na filmagem e montagem, uma vez que considerava a realidade, por princípio, uma construção. Apesar da radicalidade de seu pensamento, entre o cinema-verdade e o filme-dispositivo, Migliorin (2005) identifica três importantes diferenças, todas elas envolvendo uma transformação na relação com a imagem.

A primeira diz respeito à presença da câmera. Hoje, com o domínio da linguagem televisiva, aqueles que são filmados têm a consciência de que suas falas estão sendo

avaliadas o tempo todo. Em uma entrevista para a TV, uma fala arrastada certamente será cortada na montagem. Isso implica a adoção de uma série de estratégias que visam, ao final, corresponder às expectativas/desejos de quem filma (MIGLIORIN, 2005, p. 144). A segunda diferença é o regime de controle constante imposto pelas câmeras de vigilância. A imagem totalizante impõe um desafio ao documentarista de hoje: o que filmar se o mundo é imagem? Por fim, a questão do direito de imagem, pois pressupõe a existência da imagem independentemente de quem a vê. Essas três diferenças marcam uma nova relação com as imagens nos dias de hoje. Quebrar o monopólio das imagens espetaculares é um desafio para produção audiovisual contemporânea.

Diante disso, Migliorin (2015) reconhece o potencial de os *dispositivos* produzirem efeitos singulares, mais eficientes quando viabilizam o encontro entre corpos e sujeitos. O dispositivo aciona efeitos sequer imaginados antes da sua ação.

É desta criação de efeitos imponderáveis, de acontecimentos, que surge a invenção de mundos possíveis com esta prática audiovisual. Mundos que não se constituem como desdobramentos em profundidade do que já conhecemos, mas que são ampliações em extensão de possibilidades de cruzamentos de subjetividades e potências de invenção (MIGLIORIN, 2005, p. 145).

A partir da análise de *Rua de Mão Dupla* (2003), de Cao Guimarães, Migliorin (2005) desenvolve a ideia de dispositivo de criação e produção. *Rua* é um bom exemplo de como o dispositivo pode ter uma função narrativa e estética na produção de acontecimentos. A produção artística via dispositivo transita entre o pleno controle e o caos. Por um lado, o artista organiza um espaço, define uma duração, seleciona os seus atores. Por outro, dispara um movimento que acarreta efeitos apenas conhecidos após a ação do dispositivo. Em *Rua*, Cao estabelece uma regra. Durante 24 horas, pares de pessoas trocam de residência. Durante esse período, cada uma delas, munida de uma câmera, filma livremente. No dia seguinte, cada uma dá um depoimento sobre a experiência e sobre as características do morador.

Migliorin (2005) ressalta a operação temporal do dispositivo, que cria uma espécie de eterno presente, uma vez que só existe durante a ação. A centralidade da experiência está no encontro entre dois mundos distintos, tão próximos e ao mesmo tempo distantes. Após as 24 horas, o diretor registra os depoimentos, que aparecem na versão final em tela dividida: cada par lado a lado. É um projeto que ilustra bem a ideia do binômio controle – caos do dispositivo. Em termos narrativos, é um filme em que as personagens não falam de si, mas sobre o outro, algo pouco comum na prática

documental. Filmar o outro, aqui, é como um espelho. “Mas, é ao falar do outro que cada personagem se revela de maneira singular. É ao filmar as coisas do outro que cada personagem expõe o seu próprio mundo, seus interesses, histórias, preconceitos etc.” (MIGLIORIN, 2005, p. 147).

Outro aspecto do dispositivo observado em *Rua* é a produção de uma estrutura triangular. Em cada face, respectivamente, o encontro da personagem com um mundo desconhecido, que será “invadido” durante a vigência do dispositivo; o discurso produzido pela personagem no depoimento; o espectador que observa os acontecimentos na sua posição privilegiada, pois tem informações de cada um dos personagens, podendo ora identificar-se com um comentário, pela acuidade, ora questionar uma visão por vezes preconceituosa sobre o outro. Este último, para Migliorin (2005), confere ao dispositivo sua singularidade, pois é testemunha da incompletude da experiência, reforçada, por exemplo, pela opção de não utilizar imagens ilustrativas durante as falas, que exige do espectador a ativação da memória (MIGLIORIN, 2005, p. 148).

Ao abdicar do controle da produção das imagens e concentrar-se na produção de um acontecimento “ao vivo”, o diretor, segundo Migliorin (2005), retira da montagem e decupagem o papel de organização e construção do filme, elementos centrais tanto para o cinema clássico quanto o moderno. No filme-dispositivo, a ênfase está na criação de “blocos de experiência, na e com a imagem, compartilhados com o espectador” (MIGLIORIN, 2005, p. 148).

Migliorin (2005) ressalta, por fim, que o dispositivo convoca o personagem à ação – seja uma fala, um gesto ou pensamento –, engendra meios de registrar o que é contingente, o que pode existir ou não.

Esta breve reflexão sobre o dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo, embasada no trabalho de pesquisadores que dedicaram atenção ao tema, buscou identificar nas obras de alguns diretores brasileiros aspectos gerais e específicos que caracterizam o filme-dispositivo. Em particular, a incorporação, no processo criativo e na obra final, do elemento do risco, do aleatório, do jogo, como uma estratégia narrativa e estética para produzir fissuras no real, descortinando experiências cujas narrativas tradicionais já não são capazes de captar.

Como vimos, o *filme-dispositivo* constitui um campo heterogêneo, marcado pela especificidade, ou seja, funcionará de uma forma e com um propósito diferente. No contexto contemporâneo, insere-se em meio a transformações tecnológicas, de busca por

novas subjetividades e modos de fruição espetatorial e que encontra no documentário um campo fértil.

Nos exemplos de filmes citados, percebe-se uma tensão entre linhas complementares, de controle e caos, que demandam da personagem uma ação que não existiria sem o filme. Seu mecanismo visa captar o contingente, o que pode ou não acontecer. Como sintetiza Comolli:

Mesmo que se quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela já possuiria pronto. Melhor: ela não pode se impedir de desejar, para ir ao fim desta lógica de aprendizagem, ver seu dispositivo chacoalhado pela irrupção de dados inéditos – que não seriam aqueles através dos quais o mundo já se oferece a nós. Eis por que os dispositivos do documentário são antes de tudo precários, instáveis, frágeis. Eles são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido. Os roteiros de ficção são frequentemente (cada vez mais) fóbicos: eles temem aquilo que os provoca fissuras, os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se curvam sobre si mesmos (COMOLLI, 2008, p. 177).

A nosso ver, estas características ajudam a compreender um dos elementos centrais no processo de criação e do método de Eduardo Coutinho: a criação de dispositivos.

Antes de descrevermos os procedimentos adotados pelo diretor, retomamos alguns aspectos que caracterizam os modos de encenar no documentário de Coutinho. Veremos como a entrevista assume, segundo Xavier (2004), uma *forma dramática* que organiza os componentes cênicos e sobretudo a relação entre diretor e os personagens.

2.3 A entrevista como jogo de cena

O emprego da entrevista no documentário remonta ao período de desenvolvimento tecnológico no campo cinematográfico, que possibilitou o registro da voz em sincronia com a imagem. Para os documentaristas, abre-se um caminho tanto para explorar os recursos expressivos da fala quanto os discursos dos sujeitos representados.

Embora a entrevista tenha sido utilizada ocasionalmente desde o período clássico, como descreve Nichols (2010), as falas dos personagens tinham apenas a função ilustrativa a validar os argumentos do narrador (*voz over*). No contexto do documentário brasileiro, Bernardet (2003) observa que o *modelo sociológico* dominante nos anos 1960, apesar de ter se dedicado a investigar as urgentes questões sociais do país e representar

as camadas marginalizadas da população (“dar voz ao Outro”), ainda reproduzia essa assimetria entre os poderes.

Um ponto de inflexão ocorre com o advento do cinema direto e *verité* nos anos 1950. Se, no primeiro, a entrevista cede lugar para uma observação da realidade sem a intervenção do documentarista, no segundo, a presença do diretor e da equipe é explicitada a fim de construir, no momento da filmagem, uma relação dialógica entre quem filma e quem é filmado. Nichols (2010) classifica como *modo participativo*.

A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta “na cena”. Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador (NICHOLS, 2010, p. 155).

Os documentários da última fase de Coutinho são tributários desse modo *de colocar em cena* a relação entre subjetividades por vezes radicalmente distintas. A *filosofia do encontro* visa criar um espaço onde diretor e personagem compartilham uma experiência em comum. A relação de confiança e respeito, própria da sua ética como documentarista, não omite as assimetrias de poder, ao contrário, explicita-as ao reconhecer na presença da câmera uma instância mediadora, entre o documentarista e o personagem, mas também entre este e o espectador. A câmera, assim, modula os modos de construção da personagem em função do olhar do diretor e do público.

No contexto da contemporaneidade, a onipresença das imagens midiáticas, sobretudo nos noticiários e programas de TV como *reality shows*, confere aos indivíduos uma consciência plena de que participar de uma filmagem é, antes de tudo, fazer-se imagem. Comolli questiona: “Como não observar que em nossos dias qualquer um de nós tem seu estoque de imagens para administrar? Nisso somos ricos, evasiva, infinita, mutável fortuna” (COMOLLI, 2008, p. 53).

Em documentários como *Edifício Master*, essa consciência se traduz, como afirma Xavier (2010, p. 18), no modo de a pessoa se fazer personagem entre a espontaneidade e o exibicionismo. Dito de outro modo, entre a apresentação do *ator social* e a representação do ator teatral, sobretudo na concepção moderna que enfatiza a fragmentação do sujeito e a “ruptura com a linearidade da experiência”. Esta atitude exibicionista do personagem, contudo, não acontece simplesmente. Como observa Ramos

(2013, p. 111, grifo nosso), “O mundo e seus personagens se *exibem* para o sujeito-da-câmera, pois ele assim os provoca”.

Ser exibido, nesse sentido, não é *estar no mundo* e sim *estar para a câmera* em um “tom acima”. O *sujeito-da-câmera* deseja avidamente a exibição, que também pode se tornar afecção, a figuração de afetos. Para Ramos (2013, p. 112, grifo nosso), Coutinho é “um *encantador* que, quieto no seu canto, provoca a serpente da exibição”.

A entrevista, em Coutinho, é dividida em duas partes: pré-entrevista e entrevista da filmagem. Em termos gerais, segundo Puccini (2018, p. 33), a realização de entrevistas prévias estabelece o primeiro contato entre o futuro personagem e a equipe do filme. Nesse momento, o documentarista, ou a equipe de pesquisadores, apresenta a proposta, coleta informações gerais e específicas e, em alguns casos, avalia o comportamento do candidato diante da câmera e sua articulação oral, pré-requisitos para uma boa entrevista filmada.

Se em alguns casos é o próprio documentarista quem conduz a fase inicial, com vistas a criar uma relação de confiança com o futuro entrevistado, em Coutinho, essa função fica a cargo da sua equipe de pesquisadores. Apesar de não estar presente fisicamente, Coutinho coordena toda a etapa de pesquisa: faz anotações, assiste ao material gravado das pré-entrevistas e, ao final, seleciona a lista definitiva dos participantes. A motivação principal é reservar para o momento da filmagem o frescor do primeiro encontro. Para Coutinho, o que define o seu modo de fazer documentário.

Estamos sempre filmando encontros. A imanência desse momento é fundamental. Por isso, a presença de um ao outro, e a presença da câmera filmando esse encontro, é o que importa. De repente, nessa interação, nesse diálogo, nesse encontro, se produz uma experiência que só faz sentido para mim se eu sentir que ela nunca aconteceu antes e que jamais vai acontecer depois. O que não quer dizer que aquela pessoa que estou entrevistando não tenha dito as mesmas coisas antes, ou que não venha a dizer depois para outras pessoas. Mas sei que ela nunca vai dizer da mesma forma porque a forma como ela disse depende também da minha própria intervenção. (COUTINHO apud FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 216-217, grifo nosso)

A entrevista em Coutinho, pois, distancia-se da abordagem expositiva, definida por critérios objetivos e pela relevância dos assuntos abordados, para se concentrar na interação entre diretor e personagem no ato de filmagem. Como vimos, as informações coletadas durante a pré-entrevista servem como um *script* de possíveis assuntos a serem abordados e retomados na entrevista de filmagem. O interesse é menos no conteúdo que

nos recursos expressivos (verbais e não verbais) utilizados para narrar uma história de maneira singular, como se fosse a primeira vez.

Ecoando as palavras de Comolli,

A entrevista, esta *forma aberta*, flutuante, e de certa maneira, muito mais livre, porque não submetida unicamente ao princípio da relação intersubjetiva, funciona como reveladora do discurso, de postura de gestos, de efeitos do corpo (COMOLLI, 2008, p. 59, grifo nosso).

A noção de *documentário como encontro*, em certo sentido, é tributária da produção de documentários brasileiros dos anos 1960 e 1970, sobretudo pelo interesse em “dar voz ao Outro”. Todavia, diferente daqueles, que muitas vezes reduziam a pessoa ao papel social (camponês, operário, industrial), para Coutinho, o que interessa é a personagem que nasce no momento do encontro. Como expressou em uma de suas frases mais célebres, o que interessa não é a filmagem da verdade, mas a *verdade da filmagem*.

Outro aspecto importante na composição da entrevista é a presença física do diretor. Como vimos anteriormente, a sua intervenção é fundamental para catalisar as falas e para estabelecer com o personagem uma relação dialógica. A propósito da dimensão ritual da entrevista, a criação de um espaço *liminar* (TURNER, 2015) busca produzir esse lugar compartilhado de igualdade temporária. Esta constrói-se à medida que Coutinho reduz o seu papel como autor, no sentido de organizador do discurso do filme, em favor do Outro.

Comolli observa que

Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também (2008, p. 60).

Geralmente, a presença do diretor é percebida apenas pela sua voz ao endereçar perguntas ao entrevistado. Em outras vezes, a câmera enquadra o momento em que Coutinho e o personagem se encontram pela primeira vez. Em raras vezes, o plano enquadra simultaneamente Coutinho e a personagem em situação de proximidade física e maior intimidade. Retomaremos os modos de encenar a relação quando efetuarmos a análise do filme selecionado: *Edifício Master*.

(...) Para mim, essa experiência de igualdade envolve, no fundo, uma tentativa de fugir de mim mesmo. Não filmo para confirmar minhas ideologias. Nesse sentido, *quanto menos “eu”, mais autoria*, entende? Eu tento colocar entre parênteses meus conceitos e meus preconceitos; tento me colocar vazio diante das pessoas, o que é quase impossível, um objetivo utópico que é, em suma, estar vazio para que o outro me preencha. Estar aberto ao outro não é também estar deslumbrado com o outro. (...) (COUTINHO apud FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 220, grifo nosso).

A *mise en scène* documentária, segundo Comolli (2008), é definida menos pelo controle e organização dos componentes cênicos e do sentido da obra que pela disposição em reconhecer no sujeito filmado uma entidade que também produz um olhar, ou seja, constrói as suas *mise en scènes*. Para além de caracterizar a relação entre o *sujeito-da-câmera* e o *sujeito na tomada*, como propõe a tipologia de Ramos, Comolli radicaliza na concepção de que a *mise en scène* visa transformar a relação entre diretor e sujeito filmado, evidenciar a cena como espaço de disputa, medo, mas também de desejo (Eros).

Comolli, a respeito de *Repas de bébé* (1895), dos Irmãos Lumière, reflete sobre a tendência a antropomorfizar o olhar da câmera, sempre em direção a um objeto (da câmera para o mundo), sem considerar, no entanto, que o mundo devolve o olhar, colocando-nos também como espectadores. “Colocar em cena é ser colocado em cena. É ser colocado em cena pela própria constituição da cena” (COMOLLI, 2008, p. 82).

O coração da *mise en scène* documentária, segundo Comolli, resolve-se na questão do outro. Daí emerge a noção de *auto mise en scène*, termo cunhado pela pesquisadora Claudine de France, que definiu como “uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam diante do outro, seus atos e as coisas ao seu redor, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais” (FRANCE apud COMOLLI, 2008, p. 330).

A noção de *auto mise en scène* é inerente aos sujeitos documentários, embora muitas vezes, por diversas razões, não esteja explicitada no interior do quadro. Em certo sentido, a *mise en scène* do personagem se torna mais visível à medida que a *mise en scène* do diretor se apaga, em uma relação dialética.

Segundo Comolli, a *auto mise en scène* preexiste a própria constituição da cena. Vem do *habitus*, constituída por gestos, reflexos e posturas assimiladas. Estas, por sua vez, serão transformadas novamente em outras *mise en scènes*, de acordo com o lugar, a situação, a experiência.

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascará-la, *apagá-la*, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto de *mise-en-scène* acaba por se *apagar* para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece o seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma. (COMOLLI, 2008, p. 85, grifo nosso).

A analogia ao movimento da dança nos parece apropriada também para caracterizar a relação dialógica entre Coutinho e o personagem. “Menos eu” não significa, para o diretor, o apagamento total das subjetividades em favor do Outro, tampouco a dissolução da alteridade e das assimetrias de poder. Parece-nos mais um deslocamento, um *continuum*, entre o “eu” e o “outro”, em busca de um “nós”. Uma coreografia de discursos, posturas e gestos. Uma via de mão dupla.

Todos aqueles que eu filmo já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes*, que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme. As ‘realidades’ não são apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam – ‘a realidade social’, a ‘realidade patronal’ etc. Essas narrativas são também *mise en scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são frequentemente definidos. O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes*, incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações (COMOLLI, 2008, p. 85, grifo nosso).

O entendimento da noção de *auto mise en scène* como um acúmulo de representações em curso e reencenadas diante da câmera, a nosso ver, aproxima-se das “faixas de comportamento” que constituem a performance como *comportamento restaurado* ou duplamente exercido, proposta por Schechner (2003). Em comum, são expressões de gestos, atitudes, códigos, normas, convenções assimiladas ao longo da vida e atualizadas a cada vez que encenam, reencenam, seja para repetir, modificar, ou transformar uma ação passada. A nosso ver, esta aproximação pode sugerir pontos de contato entre a teoria do documentário e os Estudos da Performance.

Por fim, a ideia de um personagem que nasce em cena nos sugere, para além dos modos de organizar os componentes cênicos e os dispositivos, uma emergência da ideia de teatralidade. Xavier (2014) propõe uma abordagem da noção de teatralidade no documentário brasileiro contemporâneo a partir das formulações de Josette Féral (2002). Segundo a professora e pesquisadora, teatralidade não é definida em função de propriedades essencialmente teatrais. “Mais do que uma propriedade com características

analisáveis, a teatralidade parece ser um processo que tem a ver com um ‘olhar’ que postula e cria um espaço virtual distinto que pertence ao outro, do qual a ficção pode emergir” (FÉRAL, 2002, p. 97, tradução e grifo nossos)³¹.

A partir da análise de diferentes cenários onde a teatralidade pode ocorrer (espaço, performer e espectador), Xavier (2014, p. 38) observa que, nos documentários brasileiros, sobretudo nos modos de encenar o encontro e de a pessoa se “fazer personagem”, o efeito-câmera “é uma instância de teatralidade que acentua o gesto performativo dos que estão sob o olhar da câmera, como acontece com os entrevistados, cientes de que o registro terá dimensão pública”.

Nesse sentido, buscamos avaliar nos documentários de Coutinho como o sujeito se faz personagem entre a espontaneidade e fingimento com vistas à produção de um “efeito de autenticidade”. Ou, nos termos de Schechner, entre *fazer crença* e o *faz de conta*. Por outro lado, identificar as contingências que caracterizam o tipo de documentário de Coutinho, marcado por procedimentos que, no limite, colocam o filme sob o risco do real.

Sobre a natureza arredia dos personagens do documentário, Coutinho diz

O fato de lidar com a direção de atores ajuda para fazer documentário. Ajuda a evitar aquilo que se faz quando dirige um ator: os problemas de colocar a pessoas no lugar certo, ver a posição dela em relação à luz, enfim, todas as vantagens e limitações da ficção. Com personagens reais, a coisa é mais bruta. Se ele está sentado, tenho de fazer a conversa ali, onde ele está sentado. (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 177).

2.3.1 O dispositivo no documentário de Eduardo Coutinho

Ao descrever o seu processo de trabalho, Coutinho identifica a necessidade de criação de *dispositivos de filmagem*: um conjunto de regras, limites, que visam organizar a estrutura de produção a fim de extrair o máximo da interação entre diretor, equipe e personagem, mediado pela câmera.

Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: “Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um

³¹ “More than a property with analyzable characteristics, theatricality seems to be a process that has to do with a ‘gaze’ that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge.”

dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (LINS, 2004, p. 101).

Em meados dos anos 1980, depois de ter alcançado prestígio com *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), Coutinho decide afastar-se temporariamente do cinema. A convite de uma organização não governamental, Coutinho dirige um vídeo de média-metragem ambientado na favela de Santa Marta. Para Lins (2004), em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, Coutinho inicia uma transformação gradativa na sua forma de filmar, na sua relação com a tecnologia e na definição de seu método de trabalho.

Assim como em *Cabra*, Coutinho denuncia a *presença da equipe na filmagem*, revelando ao espectador a natureza contingente das imagens apresentadas: são o resultado de um encontro entre duas instâncias narrativas, com assimetrias de poder, e não pretensamente uma verdade totalizante. Esta *autorreflexividade* é um elemento distintivo na obra do diretor. A primeira novidade em *Santa Marta* é a utilização do vídeo, suporte mais barato, versátil, que na época era associado à televisão, às artes plásticas e ao cinema experimental. Já naquele período, Coutinho via como necessária a renovação da linguagem do cinema e abertura às novas tecnologias, antecipando em alguns anos uma prática que só se tornou dominante no documentário a partir dos anos 1990.

Dadas as condições limitadas de produção, Coutinho define dois procedimentos de filmagem que se tornariam comuns em grande parte dos filmes seguintes: a restrição do espaço (*Santa Marta*) e do tempo (2 semanas). Além disso, segundo Bezerra (2014), pela primeira vez, Coutinho cria um “ambiente específico de filmagem”, onde as personagens falam abertamente sobre as suas vidas, mas o pesquisador adverte que, apesar dos bons depoimentos, “o *dispositivo* criado não visava, ainda, à *performance* da personagem, mas tão somente colher depoimentos, ou seja, um procedimento comum que ocorre na maioria dos filmes documentais” (BEZERRA, 2014, p. 64). Um dado interessante sobre *Santa Marta* é a decisão de Coutinho de integrar à sua equipe pessoas da própria comunidade, intermediários na relação com os moradores, e que também auxiliavam nas entrevistas. Mais adiante, seriam importantes também na fase de pesquisa prévia, como em *Edifício Master* (2002). Além disso, a trilha sonora é composta exclusivamente por sons locais, uma característica que se tornaria comum em seus filmes (LINS, 2004, p. 63).

Em 1997, Coutinho iniciava os preparativos para a realização de um documentário sobre as trajetórias religiosas populares, ideia inspirada durante uma pesquisa que realizou para a TV e que não foi adiante (LINS, 2004, p. 100). A partir do

contato com o trabalho da antropóloga Patrícia Birman na favela Vila Parque da Cidade, Coutinho decide filmar o documentário integralmente nessa comunidade. Entre outros motivos, em suas palavras, “porque a concentração espacial me livrava do perigo que a série de TV imporia, a saber, filmar vários lugares do Brasil para um efeito de mosaico, de cobertura natural com pretensões a totalidade” (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 100).

Nascia *Santo Forte* (1999), um marco na filmografia de Coutinho. Para Bezerra (2014), o início de sua fase de maturidade, designada por ele como *Documentário de Personagem*. Aqui, os procedimentos de filmagem serão utilizados de forma mais articulada se comparados a *Santa Marta*. A criação do dispositivo, para Coutinho, é fundamental. O diretor está mais interessado em “como filmar” do que definir um tema ou um roteiro prévio. Cada filme pede um dispositivo específico. Se os procedimentos se repetem em alguns filmes, “repetem-se na diferença e são rearticulados a novas determinações” (LINS, 2004, p. 101). Em *Santo Forte* (1999), o dispositivo é definido pela escolha de uma *locação única*, a favela Vila Parque da Cidade, na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro, pelo *uso do vídeo*, posteriormente convertido em película 35mm, e pela utilização sistemática do *plano fixo*. A respeito do processo de montagem, Lins ressalta que, embora em *Santo Forte* (1999) ainda haja imagens ilustrativas em momentos pontuais, como a inserção de imagens de entidades da umbanda durante a fala de personagens ligados a essa religião, este recurso seria progressivamente abandonado ao longo dos anos em direção a uma radical sincronia entre imagem e som (LINS, 2004, p. 118).

No filme seguinte, *Babilônia 2000* (2001), os procedimentos se repetem com algumas variações. O projeto inicial, filmar os dez últimos dias do ano de 1999, foi repensado para ocorrer em menos de 24 horas, sendo as ações concentradas na véspera do ano-novo. O local foi escolhido por sugestão de Consuelo Lins, que à época tinha acabado de dirigir um documentário ambientado no morro da Babilônia. Para entrevistar a maior quantidade de pessoas durante o curto período, Coutinho dividiu a equipe em cinco grupos, cada um responsável por uma unidade de filmagem. A unidade principal, composta por uma equipe profissional, coordenada por Coutinho, enquanto as demais foram divididas entre os quatro pesquisadores e operadores de câmera com pouca experiência em filmagem de documentários. Como Lins observa, o dispositivo surge dessa “limitação espaço-temporal-tecnológica” (2004, p. 124). É um procedimento que

colocava uma série de riscos ao projeto, pois a realização do filme dependia de a equipe conseguir captar material suficiente.

Pouco tempo depois da estreia nos cinemas de *Babilônia 2000* (2001), Consuelo Lins convida Coutinho a dirigir um documentário em um prédio onde ela trabalhava, no bairro do Leme, composto de apartamentos do tipo “quarto-sala”. A escolha do local, segundo Lins (2004), se deu pela diversidade dos moradores e pelo desejo de mudar a perspectiva do documentário brasileiro, que vinha dedicando pouca atenção à classe média. A *concentração espacial* – um prédio – e o desafio de explorar um universo diferente de seus últimos filmes, a favela, foram decisivos para Coutinho aceitar o convite. Todavia, o interesse de Coutinho não era realizar um documentário sobre uma determinada classe social, pois sabia do risco de generalizações indevidas.

Devido a uma necessidade de adequação à proposta, Coutinho decide procurar prédios no bairro de Copacabana, o mais populoso do Rio de Janeiro e, após uma série de visitas frustradas e um golpe de sorte, encontra um bom pretendente. A sugestão do Edifício Master, localizado em uma rua paralela à Avenida Atlântica, veio da antropóloga Eliska Altmann, que havia se mudado recentemente do prédio. Altmann conhecia a dinâmica dos moradores e desenvolveu uma boa relação com o síndico, que prontamente autorizou as filmagens de *Edifício Master* (2002). O primeiro passo da equipe foi alugar um apartamento no prédio, que é transformado em base de produção.

A *pesquisa prévia* em *Master* deveria coletar informações básicas sobre a vida dos moradores, não se preocupando em tocar em assuntos mais gerais (política, religião, violência) que pudessem estimular a produção de opiniões, entendidas pelo diretor como ideias pré-fabricadas para convencer ou agradar às expectativas do entrevistador. Outro aspecto levado em consideração era a presença disseminada da linguagem televisiva, que impregnava os modos de vida e relações sociais. A lógica da exposição da intimidade, o desejo de fama e visibilidade, alimentada por programas sensacionalistas, *reality shows*, exigiam da equipe um cuidado especial sob o risco de reproduzir os clichês televisivos aos quais buscavam se contrapor.

Para Lins, ecoando o pensamento de Comolli (2008), um dos grandes desafios do documentário, e não poderia ser diferente em *Master*, é “produzir furos nos roteiros preestabelecidos, se ocupar com o que ficou de fora dos espetáculos da telerrealidade” (LINS, 2004, p. 141-142). Esta consciência, todavia, foi confrontada durante as entrevistas preliminares. Em alguns momentos, os pesquisadores precisaram intervir

diante de situações em que a tendência à exposição de intimidade a qualquer custo foi observada.

Durante três semanas, os quatro pesquisadores de *Babilônia 2000* e Eliska Altmann realizaram centenas de entrevistas com moradores, uma pesquisa marcada por dificuldades, tensões, descrença de Coutinho em relação ao material colhido das personagens. Em suma, houve real possibilidade de o filme simplesmente não acontecer. Este processo conturbado foi registrado pela documentarista Beth Formaggini em *Apartamento 608*. Um dos motivos do pessimismo de Coutinho e desconfiança da equipe de pesquisadores consistia na ideia de que faltava aos entrevistados a espontaneidade e habilidade narrativa, características das personagens de Coutinho em *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2001). O receio de não ter material suficiente fez com que Coutinho aventasse a possibilidade de filmar em outros prédios, para ter um material de segurança no período de montagem.

O momento decisivo chegaria no final da terceira semana. Ao assistir aos depoimentos, entre eles, o de Alessandra, uma garota de programa, Coutinho coloca um ponto final na discussão: o filme seria feito e ele se restringiria ao Master. Lins, fazendo um balanço do momento vivido (2004, p. 143), admite que as três semanas de intensa pesquisa foram necessárias para a equipe transformar o que era considerado um impedimento em uma potencialidade.

Os modos de vida das pessoas produziam relações sociais diferenciadas daquelas da favela e solicitaram uma outra estrutura de filmagem, centrada na diversidade de experiências, e não especialmente na fala e na força de um personagem em particular. A reserva dos moradores, o individualismo, a solidão e a fala contida não eram um ‘menos’ em relação aos personagens da favela, mas uma outra forma de estar no mundo, um modo de preservação desenvolvido por homens e mulheres de um prédio de Copacabana para sobreviver na cidade. E era isso, o comum desse mundo, a banalidade dessas existências, que estaria em questão em *Edifício Master* (LINS, 2004, p. 146).

A primeira sequência de *Master*, a chegada de Coutinho e equipe ao prédio, flagrada pelas câmeras de vigilância, já nos apresenta o dispositivo. Além de “denunciar” a presença da equipe na filmagem, ela define uma característica marcante do filme. Para Lins, indica ao espectador “uma espécie de circuito fechado, uma perda de mundo em favor unicamente das imagens” (LINS, 2004, p. 153).

Como nos dois filmes anteriores, Coutinho reforça a sua escolha estética pelo vídeo, dessa vez, explorando o efeito que a tomada de longa duração pode ter na quebra de um código rígido de interações sociais em favor de gestos, expressões e uma oralidade

mais expressivas. Como se os personagens precisassem de um tempo de preparação, para se acostumarem com a câmera, e assim liberar a fala, mais livre, desprogramada, que por vezes explode em emoção. O dispositivo funciona também para disparar ações inesperadas, não previstas nas entrevistas preliminares. Sobre essa questão, Bezerra (2014) traz a informação, a partir de um comentário de Coutinho, que “a maior parte do que as pessoas falam no filme não foi detectada na pesquisa prévia, mas revelada ali, ‘no calor da hora’, como ‘verdade’ possível e espontânea, gerada no ‘acontecimento fílmico’” (BEZERRA, 2014, p. 67).

Por fim, Lins (2004), analisando as entrevistas de Coutinho – ele prefere chamar de “conversação” –, observa uma característica que, embora não constitua o dispositivo, contribui para potencializá-lo. Trata-se da postura de Coutinho de se colocar numa posição de escuta ativa em relação à personagem, ou seja, demonstrar que está disponível e interessado no que a pessoa está a contar. Abrir um espaço para que a personagem o preencha com suas histórias de vida. Quando Coutinho faz intervenções pontuais, ora retomando um assunto que lhe interessa, ora solicitando que a pessoa conte com mais detalhes (“explica isso para mim”), é para aproveitar ao máximo essa relação, esse encontro. Às vezes, podem surgir falas polêmicas, duras, carregadas de emoção ou preconceito, mas Coutinho não emite juízos. É o que Lins chama de “estar vazio” (LINS, 2004, p. 149).

Apesar de não existir uma forma correta de entrevistar/perguntar a alguém, certas atitudes, por mais bem-intencionadas, podem confundir o entrevistado, induzi-lo a uma resposta ou simplesmente causar aborrecimento. Coutinho é considerado um dos maiores entrevistadores, mestre do cinema de conversação, mas, como qualquer pessoa, não está isento de cometer erros. Aliás, um deles é explicitado em *Master*. Roberto, um camelô desempregado, visivelmente irritado, questiona o diretor (“você quer me dar um emprego?”). Surpreendido, Coutinho não sabe o que responder, hesita e termina balbuciando uma frase quase incompreensível. Coutinho poderia ter optado por eliminar o trecho na montagem, mas prefere deixar evidente ao espectador que, no momento da filmagem, ele não soube como agir. A entrevista é um ambiente de negociação contínua e não está imune ao conflito. Ele não estava preparado para a provocação da personagem.

O método de trabalho de Coutinho, a partir de *Santo Forte* (1999), constitui-se na criação dos *dispositivos de filmagem* que visam provocar “acontecimentos fílmicos”. Sendo assim, o momento de filmagem, como observa Bezerra, é “um ambiente de características muito próximas às da arte performática” (2014, p. 72). Cada filme exige

dispositivos específicos, mas alguns elementos que contribuem para a ocorrência de *performances* nos filmes são: a pesquisa prévia, a locação única, a utilização do vídeo, a tomada longa e o plano fixo.

A *pesquisa prévia* oferece a Coutinho o material básico para as conversas. O trabalho dos pesquisadores permite explorar ao máximo o momento da filmagem, o primeiro contato entre o diretor e a personagem. Como há uma grande dose de imprevisibilidade nesse encontro, muitas vezes a entrevista pode fugir dos assuntos indicados na pesquisa.

A *locação única* permite o estabelecimento de uma relação mais íntima entre diretor, equipe e personagem devido ao isolamento/confinamento. Deixar a personagem confortável e à vontade era essencial no momento da filmagem. A escuta ativa de Coutinho permitia o adensamento da atuação da pessoa diante da câmera

A decisão de filmar em vídeo se tornou uma necessidade no trabalho de Coutinho, permitindo uma gravação mais contínua, pois a ele interessava a transformação das pessoas em personagens na duração da tomada. Nesse sentido, o plano fixo no tripé, geralmente em enquadramento frontal, além de centralizar a atenção ao corpo da personagem – sua fala, gestos, expressões –, também tornava a presença da câmera mais discreta. Segundo Bezerra, “o movimento da câmera ou a mudança do enquadramento poderia afetar a concentração do entrevistado, de maneira irreversível, o desenvolvimento de uma fala espontânea” (2014, p. 74).

Por fim, Bezerra (2014) ressalta, além dos procedimentos técnicos utilizados pelo diretor na criação do dispositivo, três fatores subjetivos que colaboravam para o desenvolvimento das personagens no momento da filmagem. O primeiro deles era o fato de Coutinho não ser uma figura conhecida, por exemplo, um entrevistador famoso de televisão. Isso facilitava a interação entre o diretor e a personagem, que se sentia mais à vontade para falar sem o compromisso de responder a um roteiro prévio de perguntas.

Estabelecer, segundo o diretor, uma relação de “igualdade utópica”, ainda que provisoriamente. O segundo fator diz respeito à idade. Coutinho, por já se encontrar em idade avançada, conquistava a simpatia tanto dos personagens mais velhos, por identificação geracional, quanto dos personagens mais jovens, que o viam como uma figura paternal. O terceiro fator era a recusa de Coutinho à vinculação de seu cinema a um projeto ideológico, pretensamente político ou militante.

O cinema de conversação, centrado na palavra e na transformação de pessoas em personagens em cena, não permitia ao diretor emitir juízos de valor ou fazer asserções

gerais sobre o mundo. Para Coutinho, não interessa como “é o mundo e sim como *está* o mundo” (BEZERRA, 2014, p. 76).

Em suma, após retomarmos o conceito de encenação, do teatro ao documentário, e identificarmos os aspectos que caracterizam a *mise en scène documentária* no cinema de Eduardo Coutinho, buscamos discutir, em análise a seguir, como a entrevista, enquanto *forma dramática*, constitui um procedimento que visa construir um espaço tempo *liminar* (TURNER, 2015) onde Coutinho e personagens compartilham uma experiência de ‘igualdade utópica e temporária’. Os dispositivos de Coutinho, em certo sentido, visam criar um ambiente de camaradagem ritual, entendido por Turner como *communitas* que surgem nos momentos de interrupção ou suspensão de papéis cotidianos.

Nesse sentido, identificamos os aspectos de ritualização do encontro, os protocolos da entrevista, assim como avaliamos a construção do personagem do documentário a partir de algumas sequências de *Edifício Master*.

Ecoando o questionamento de Comolli (2008, p. 88), “Como reduzir o medo, ritualizar o outro de forma a mantê-lo? Caos de pulsão/ritualização do ato. Desejo de colocar em cena, de limitar, de colocar em forma, com a esperança de que o outro poderá dar a sua medida”.

3 EDIFÍCIO MASTER: ENTRE O MUNDO E A CENA

Antes de analisarmos os aspectos que caracterizam os documentários de Coutinho como performances *liminoides*, entre as *formas de vida* e as *formas de imagem*, retomando a definição proposta por Brasil (2011), reconhecemos a necessidade de distinguirmos as particularidades das performances fílmicas.

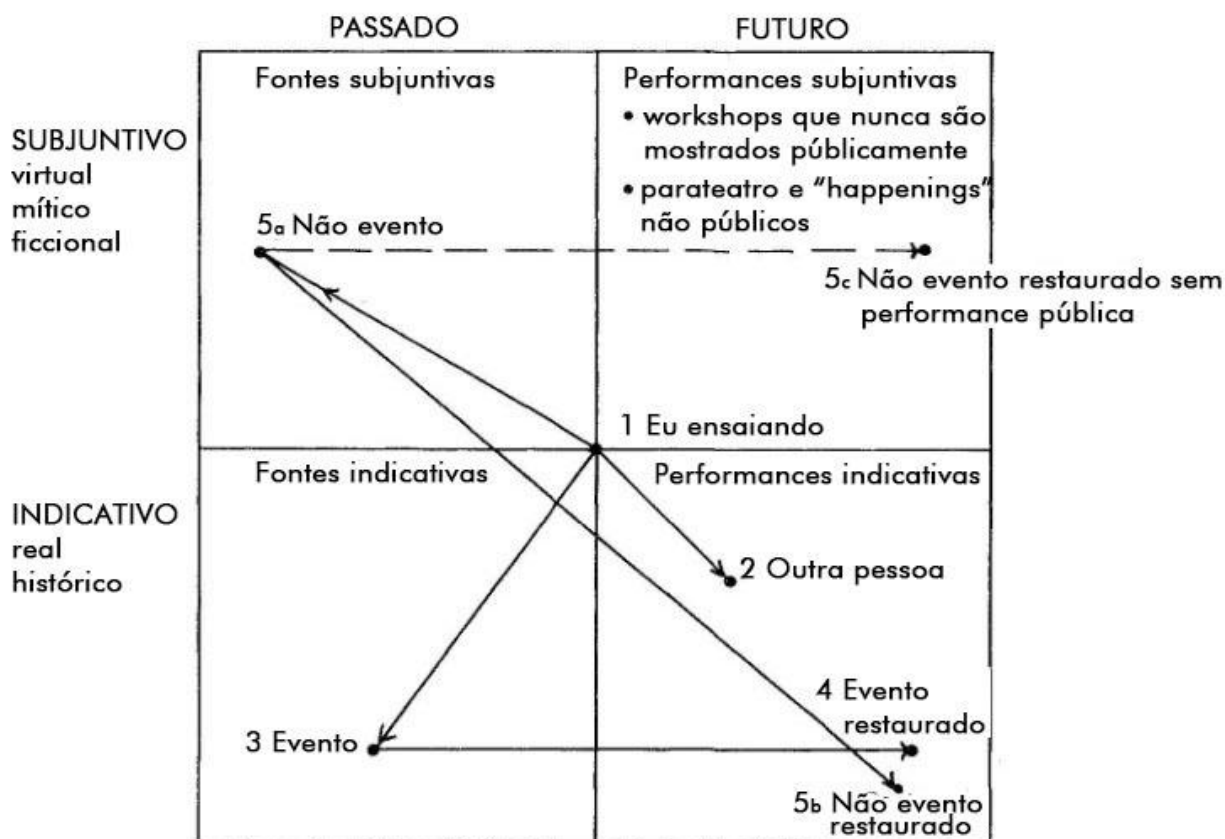
Como vimos no capítulo 1, Schechner (1985) propõe uma teoria da performance a partir da noção de *comportamentos restaurados*, característica principal de todos os tipos de performance: rituais, danças estéticas, teatro e também o cinema. A ideia principal é que estes comportamentos, sequências organizadas de eventos, textos, ações, têm existência separada de quem as realiza e são recriadas e reconstruídas pelo *performer* por meio de ensaios.

Para Schechner (1985, p. 36, tradução e grifo nossos), compreender como se operam os comportamentos durante os ensaios, que exploram o modo subjuntivo (*como se*), possibilita uma aproximação entre as performances rituais e estéticas. “Performance significa: nunca pela primeira vez. Quer dizer: da segunda à enésima vez. A performance é o ‘comportamento duplamente exercido’³².

A fim de descrever os diferentes tipos de performance, Schechner (1985) propõe um modelo de comportamento restaurado sob o ponto de vista do ensaio. Um quadro geral apresenta o percurso de um comportamento restaurado através de um quadrante dividido em dois eixos principais: temporalidade (presente, passado e futuro) e os modos (indicativo, subjuntivo).

³² “Performance means: *never for the first time*. It means: for the second to the nth time. Performance is ‘*twice-behaved behavior*.’”

Figura 2: Quadro geral do modelo de comportamento restaurado. Reproduzido de Schechner (1985) e traduzido pelo autor.



Fonte: Schechner (1985).

As restaurações de comportamentos, assim, podem ser uma projeção de um *outro alguém* ($1 > 2$), de um *passado historicamente verificável* ($1 > 3 > 4$) ou de um *passado que nunca foi* ($1 > 5a > 5b$). O futuro indicativo (2,4 5b) se refere às performances públicas.

Embora os comportamentos restaurados apontem para diversos caminhos, a tese básica de Schechner é que a maioria das performances são, ou se tornarão, um não evento restaurado ($1 > 5a > 5b$). Mesmo se o material de origem (*source material*) for um evento historicamente verificável (no teatro, um *script*), na passagem do ensaio à performance, este tende a se tornar um não evento (passado subjuntivo).

De modo semelhante, uma performance fílmica, seja de ficção ou documentário, resulta em um não evento restaurado ($1 > 5a > 5b$), uma vez que se baseia em um não evento: o ponto de vista do diretor, as especificidades da técnica, a manipulação do material na montagem etc. Schechner, a propósito dos documentários etnográficos, tece

críticas duras a alguns diretores-antropólogos³³ que, em defesa de uma suposta pureza documental, ocultam as intervenções e as tensões inerentes ao processo de filmagem.

Os documentários de Coutinho, em vários sentidos, aproximam-se de uma abordagem etnográfica ou antropológica. Em entrevista, o diretor comenta sobre essa semelhança.

Eu acredito que a minha visão nos filmes é antropológica, embora selvagem. Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo. Eu não preciso traduzir o oral para o escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um *ato de intervenção*. (COUTINHO apud BRAGANÇA, p. 74, grifo nosso)

Ao contrário dos diretores mencionados por Schechner, Coutinho busca explicitar as circunstâncias de filmagem, a intervenção da equipe, as relações nem sempre amistosas com os personagens. Em suma, a noção de que o seu documentário resulta em um *não evento restaurado* ($1 > 5a > 5b$).

A partir do modelo de comportamento restaurado de Schechner, buscamos avaliar o caminho do performer, do ensaio à performance pública. Ora o ponto de vista adotado será a totalidade da performance fílmica ($1 > 5a > 5b$), ora levaremos em consideração como cada performer “ensaia” durante o momento da entrevista/conversa. Segundo Xavier (2010, p. 19), o lugar de ambivalência entre “ser em situação” e o “franco jogo de máscaras”.

Para empreender essa análise, selecionamos algumas sequências do documentário *Edifício Master* (2002), filme da última fase da produção de Eduardo Coutinho. A seguir, uma sucinta apresentação da obra.

Em entrevista, Coutinho (2013) conta que o *Edifício Master* nasceu do desejo de fazer um filme sobre moradores de um prédio qualquer no bairro de Copacabana. Naquela altura, o projeto ainda se chamava Copacabana 2001. Os únicos critérios definidos de antemão foram que o prédio deveria ser residencial e em uma região menos barulhenta, pré-condição para a filmagem. Sendo assim, a escolha do Master, prédio residencial localizado na rua Domingos Ferreira, a duas quadras da praia, não foi planejada, e sim o resultado de uma série de acasos.

Uma das pesquisadoras de Coutinho, Eliska Altmann, havia recentemente se mudado do Master e demonstrava interesse em realizar um documentário com os

³³ A crítica é direcionada a Staal-Garder, diretor de *Altar of Fire*, documentário que originou a reconstrução do ritual agnicayana em 1975.

moradores. Coincidentemente, Coutinho morou durante seis meses no prédio nos anos 1960.

Em razão da boa relação com o síndico e familiaridade com a rotina do prédio, Eliska intercedeu pela equipe em favor da aprovação dos moradores para a realização da filmagem. O entusiasmo de Sérgio, o síndico, em relação à possibilidade de o filme contribuir para a imagem positiva do prédio e de sua gestão, recentemente reeleita, foi decisivo para a autorização. O auxílio do síndico e do quadro de funcionários se estendeu para a participação no filme. Sérgio e o porteiro-chefe, Luiz, tornaram-se personagens de *Edifício Master*.

O maior interesse do diretor era testar o método desenvolvido a partir de *Santo Forte*. Filmar em apenas uma locação, durante um tempo definido, e apostar no encontro, sobretudo a força da palavra e do corpo no ato de filmagem. Esses procedimentos constituem a base do dispositivo, referido por Coutinho como uma espécie de prisão. “Tenho de criar uma prisão para encontrar os personagens no escuro. Precisa ter esse risco porque cria um sentimento de urgência. Tenho de filmar aqui e nesse prazo. Então escolhi o prédio pelo prédio, não pelos moradores, e aí não tinha mais recuo” (COUTINHO, 2013, p. 284).

Imediatamente após a aprovação, a produção do filme aluga um apartamento no prédio, dando início à pesquisa. Coutinho se reúne com a pequena equipe que trabalhou com ele nos dois filmes anteriores, a saber: Jacques Cheuiche (diretor de fotografia), Jordana Berg (montadora), Beth Formaggini (diretora de produção), Cristiana Grumbach (assistente e pesquisadora) e Valéria Ferro (técnica de som direto). Acrescido ao grupo, João Moreira Salles, documentarista e sócio-fundador da VideoFilmes, firma a parceria com Coutinho como produtor de Master e de todos os filmes seguintes. Além do suporte financeiro, Salles torna-se um consultor e amigo próximo até a morte do diretor.

A pesquisa consistiu em pré-entrevistas, registradas em vídeo, para coletar informações gerais e específicas sobre a vida dos moradores. Coutinho coordenava atentamente a equipe de pesquisadores sem jamais entrar em contato direto com os condôminos. Como vimos nos capítulos anteriores, era essencial ao cinema de Coutinho reservar o primeiro encontro para o momento de filmagem.

Após três semanas intensas, emocionalmente exaustivas tanto para o diretor quanto para a equipe, que colocaram sob risco a própria realização do filme, Coutinho seleciona 37 depoimentos. Durante uma semana, o diretor filma o seu encontro com os moradores. 26 integram a versão final do filme.

O grande trunfo de filmar no Master foi a possibilidade de explorar uma diversidade de experiências humanas condensadas em um único espaço. A cada apartamento visitado, um universo à parte, de histórias de vida, dramas pessoais, angústias, aptidões artísticas, sonhos etc. O interesse pela dimensão cotidiana também descortina momentos extraordinários, de emoções intensas, não sendo raras as vezes acompanhados por lágrimas.

Esses instantes únicos, contudo, não acontecem espontaneamente. Embora a pessoa comum se transforme em personagem diante de uma câmera, esta por si não é suficiente. Coutinho, assim, possui um papel decisivo. Como entrevistador, catalisa o processo de rememoração do personagem, retomando as informações colhidas durante a pesquisa. Às vezes, sua participação se estende para o interior do quadro, encarnando também um personagem. “O entrevistador como *performer* atua como intermediário assumido entre tudo aquilo que registra, e relata, e o espectador, facilita a condução do assunto e a construção da estrutura discursiva que passa a ser sustentada por sua performance” (PUCCINI, 2007, p. 141).

O personagem, apesar de não conhecer o diretor, tem uma ideia sobre os assuntos que ele pode abordar na conversa. Uma espécie de jogo balizado por expectativas e desejos: do que o diretor quer ouvir versus o que a personagem deseja contar. Nesse sentido, compete ao personagem, aceitando as regras do jogo, demonstrar as suas habilidades narrativas por meio de recursos expressivos (gestos, olhares, entonações de voz) e sua disposição renovada para reviver a experiência no momento da filmagem.

O que se segue não são apenas depoimentos dos moradores do edifício Master, localizado no bairro de Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro, mas um vasto mosaico de vozes, experiências, ou, como sintetiza Mattos (2019, p. 201), “um concentrado de substância humana raramente visto no cinema brasileiro”.

Edifício Master é dividido em 38 sequências, sendo 27 apartamentos visitados, 35 depoimentos de moradores e 11 “intervalos”, momentos de transição entre os apartamentos, preenchidos por planos de corredores, salas vazias, janelas e inserções de imagens de câmeras de vigilância. A seguir, uma descrição esquemática dos segmentos do filme (Quadro 1).

Quadro 1: Tabela Edifício Master

	Sequências	Minutagem	Nº de planos	Duração total
	CRÉDITOS INICIAIS	00:00:17 – 00:00:30		13s
	APRESENTAÇÃO	00:00:31 – 00:01:39	3	1min8s
1	VERA	00:01:40 – 00:04:24	6	2min44s
2	SÉRGIO	00:04:25 – 00:05:40	4	1min15s
3	MARIA DO CÉU	00:05:41 – 00:08:20	7	2min29s
4	ESTHER	00:08:21 – 00:13:58	11	5min37s
5	INTERVALO 1 / CORREDORES	00:13:59 – 00:14:19	1	20s
6	RENATA	00:14:20 - 00:17:30	8	3min10s
7	NADIR	00:17:31 - 00:20:19	9	2min48s
8	INTERVALO 2 / APARTAMENTOS VAZIOS	00:20:20 - 00:20:54	7	34s
9	CARLOS E MARIA REGINA	00:20:55 - 00:25:04	9	4min9s
10	JOÃO, FÁBIO E BACON	00:25:04 - 00:27:16	6	2min12s
11	INTERVALO 3 / IMAGENS DE CÂMERA DE VIGILÂNCIA	00:27:17 - 00:27:32	1	15s
12	OSWALDO E GEICY	00:27:33 - 00:32:33	14	5min
	DANIELA	00:32:34 - 00:37:30	12	4min56s
14	INTERVALO 4 / JANELAS	00:37:31 – 00:37:56	4	25s
15	ROBERTO	00:37:57 - 00:40:48	8	2min51s
16	ALESSANDRA	00:40:49 - 00:48:40	9	7min51s
17	INTERVALO 5 / CORREDORES / O GAROTO E O GATO	00:48:41 – 00:50:13	1	1min32s
18	ANTÔNIO CARLOS	00:50:14 - 00:54:26	6	4min12
19	LÚCIA E RITA	00:54:27 - 00:58:05	12	3min38s
20	JASSON	00:58:06 - 01:01:24	9	3min18s
21	MARCELO E NATALINA	01:01:25 - 01:04:02	5	2min37s
22	INTERVALO 6 / CORREDORES / FESTA DE ANIVERSÁRIO	01:04:03 - 01:04:49	2	46s
23	HENRIQUE	01:04:50 – 01:14:12	15	9min22s
24	INTERVALO 7 / CORREDORES / RONDA DE SEGURANÇA	01:14:13 - 01:14:58	3	45s
25	FERNANDO JOSÉ	01:14:59 - 01:16:46	7	1min47s
26	INTERVALO 8 / CORREDORES / RECEPÇÃO DA EQUIPE	01:16:47 – 01:17:05	7	18s
27	JOSÉ CARLOS	01:17:06 - 01:18:57	4	1min51s
28	CRISTINA	01:18:58 - 01:21:49	4	2min51s
29	INTERVALO 9 / ELEVADOR / IMAGENS DE CÂMERA DE VIGILÂNCIA	01:21:50 – 01:22:00	1	10s
30	LUIZ (PORTEIRO-CHEFE)	01:22:01 - 01:26:31	10	4min30s

31	MARIA PIA E FELIPE	01:26:32 - 01:32:05	11	5min33s
32	SUZE	01:32:06 - 01:35:52	10	3min46s
33	INTERVALO 10 / CORREDORES	01:35:53 - 01:36:11	1	18s
34	LAUDICÉIA E LUZINETE	01:36:12 - 01:38:18	7	2min6s
35	PAULO MATA	01:38:19 - 01:41:39	10	3min20s
36	EUGÊNIA	01:41:40 - 01:43:33	5	1min53s
37	FABIANA	01:43:34 - 01:46:17	7	2min43s
38	INTERVALO 11 / JANELAS / FINAL	01:46:18 - 01:47:48	8	1min30s
	CRÉDITOS FINAIS	01:47:49 - 01:50:55		3min6s
FIM				
TOTAL:			264	1h50min55s

Fonte: Elaborado pelo autor.

Além disso, como veremos mais adiante, os modos de filmar o encontro em Coutinho conferem à imagem uma natureza performativa pela criação de um espaço *liminar* (nesse caso, *liminoide*). Segundo Brasil (2011), entre as *formas de vida* e as *formas de imagem*. Por fim, um último sentido coloca no centro a experiência do espectador. Enquanto um *performer*, é transportado pelo filme e pode sair transformado ao final da sessão.

Como observa Schechner (1985, p. 41), a restauração que resulta em um *outro alguém* ($1 > 2$), no modo indicativo (*is*), pode ser tanto uma leve variação de humor quanto uma radical alteração da consciência, como nos transes. Nos dois casos, contudo, o performer recorre pouco ao modo subjuntivo (*como se*). Segundo Schechner, esse tipo de performance se aproxima do comportamento natural (*natural behavior*). A impressão é que a pessoa não atua, mas simplesmente é (ou se torna, temporariamente).

Nos casos dos documentários de Coutinho, a pessoa (o morador, o idoso), em sua vida cotidiana, recorre a comportamentos restaurados (*restored behaviors*) de um passado indicativo (*é*), mas, ao construir o personagem para o filme, exerce comportamentos duplamente restaurados (*twice behaved behaviors*), uma vez que age no modo subjuntivo (*como se*).

Sendo assim, quando a *pessoa* narra a sua história para alguém (um episódio particular), exerce um comportamento restaurado; quando o *personagem* conta o mesmo episódio para Coutinho durante o momento da entrevista, exerce um comportamento duplamente restaurado.

No caso de *Edifício Master*, a pesquisa prévia coletou informações sobre os moradores interessados em participar do filme. Dentre as informações, algumas foram

selecionadas para auxiliar a composição do personagem. No momento da filmagem, em situação de entrevista, o personagem constrói o seu papel.

Coutinho participa desse processo como um catalisador. Por meio de suas intervenções, estimula o trabalho de composição. No papel de entrevistador, conduz as perguntas; mas, para o personagem emergir com mais intensidade, o diretor também precisa saber quando recuar. “O que interessa são as razões do outro, não as suas. Interessa a *ficção dos outros*, não as minhas, as minhas vêm depois das dos outros” (COUTINHO apud BRAGANÇA, p. 145, grifo nosso).

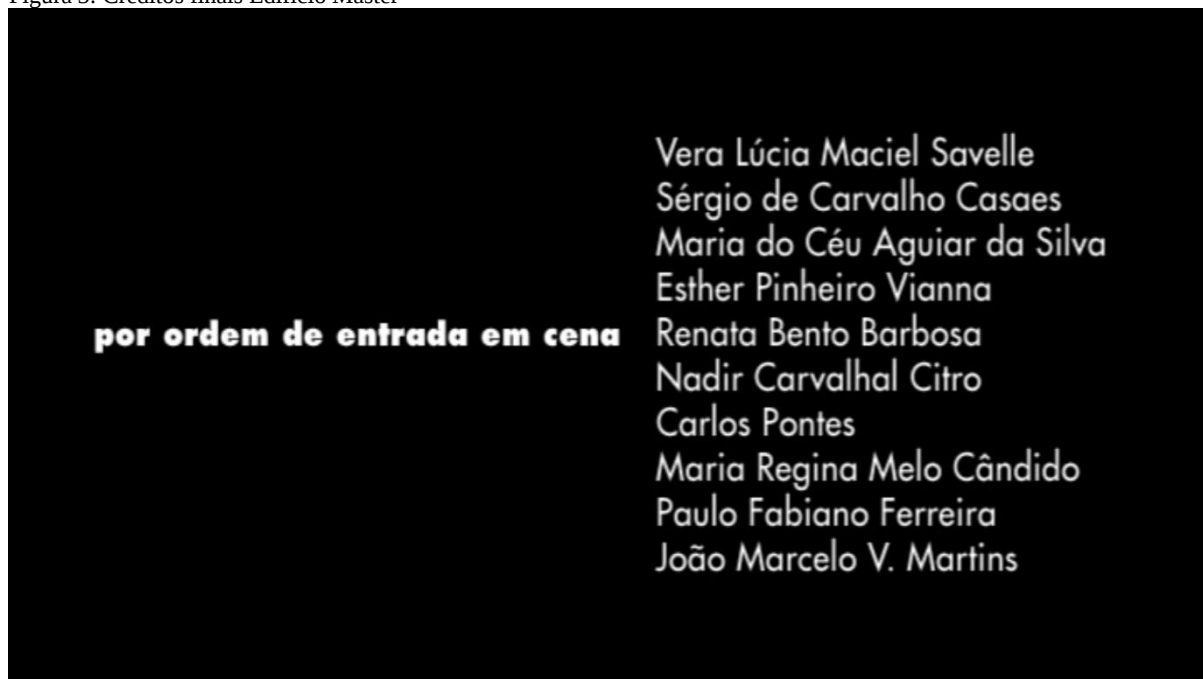
Não é por acaso, assim, que nos créditos finais de *Edifício Master*, os moradores são apresentados como personagens “por ordem de entrada em cena” (Figura 3). A observação é do crítico Carlos Alberto Mattos (2019, p. 202), a propósito do reconhecimento de que o documentarista “está lidando com personagens que se autoconstroem diante da câmera, numa ‘atuação’ em que verdade e mentira se mesclam indissociavelmente. A vida diante da câmera tem muito de teatro”.

Conforme discutimos no capítulo 2, retomando a afirmação de Ramos (2012), é necessário ampliar semanticamente a noção de cena. Diferentemente do ator tradicional, que encarna um personagem por meio do trabalho de interpretação, o personagem do documentário em *Edifício Master* tem uma natureza dupla. Não deixa de ser a pessoa, mas, diante da câmera e em comuta criativa com o *sujeito-da-câmera* (Coutinho), transforma-se em outro ser, ainda que temporariamente, na circunstância da tomada.

Convencido de que o dia a dia puro e simples não interessava cinematograficamente, Coutinho saía em busca de momentos especiais deflagrados pela presença da câmera. Mais uma vez, a performance artística era o veículo que fazia as pessoas descolarem do plano do cotidiano para atingirem uma espécie de *eu oculto*, uma autoprojeção no mundo da fantasia. (..) Assim sendo, que ninguém espere meros flagrantes de vida nos minúsculos apartamentos de Copacabana, mas confissões comovidas, declarações vaidosas, almas que se ocultam e se revelam aos poucos, ao ritmo das conversas com o realizador (MATTOS, 2019, p. 206, grifo nosso).

O “eu oculto” mencionado por Mattos não se refere ao *outro alguém* ($1 > 2$) dos comportamentos naturais ou dos tranSES, mas ao *performer* em sua dupla negatividade: “não eu” e “não não eu”. Entre *fazer crença* e *o faz de conta*. Para o personagem do documentário de Coutinho, agir no modo indicativo (*é*) é indissociável do agir no modo subjuntivo (*como se*).

Figura 3: Créditos finais Edifício Master



Fonte: Edifício Master.

Quando Coutinho propõe esse jogo cujo objetivo principal é explorar ao máximo as possibilidades da conversa mediada pela câmera, a partir das informações concedidas na pré-entrevista, ao personagem compete recriar experiências passadas no momento da filmagem. Em *Edifício Master*, nesse sentido, o personagem exerce *comportamentos duplamente restaurados*, que serão rearranjados conforme a habilidade, disposição e engajamento entre os participantes.

Veremos quais procedimentos foram utilizados por Coutinho para criar esse *espaço liminar* e como eles caracterizam a relação entre quem filma e quem é filmado. Retomamos o modelo de comportamento restaurado de Schechner.

3.1 Antes, as regras do jogo

O primeiro aspecto a se considerar sobre o cinema de conversa de Coutinho antecede a própria conversa. Um dos procedimentos consolidados nos últimos documentários do diretor consiste na apresentação, durante a sequência inicial, da proposta do filme. Isso confere uma dimensão reflexiva ao trabalho, uma vez que explicita sob quais condições o diretor e equipe estão intervindo naquele universo.

Se eu mostro as circunstâncias da filmagem, estou mostrando que as verdades' são contingentes. A interferência do acaso e da circunstância, para mim, é

fundamental. Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 71).

Em *Edifício Master*, um giro de 180 graus na câmera mostra um corredor de um prédio. Através de uma voz *off*, Coutinho apresenta sumariamente o lugar, os personagens e a proposta: filmar a vida do prédio durante uma semana. As chamadas “invasões” (Figura 4) definem o estado de espírito antes da filmagem, um misto de tensão e expectativa, tanto para o diretor quanto para o personagem.

Embora a pré-entrevista seja o primeiro contato do personagem com o projeto, a presença de Coutinho e de toda a equipe instauram uma situação nova. Em razão disso, o diretor considera fundamental que a câmera esteja ligada o tempo todo, desde antes do primeiro encontro, na entrada do apartamento, a fim de captar as reações e as atitudes dos personagens.

Figura 4: Sequência de apresentação de Edifício Master. As “invasões”.



Fonte: Edifício Master.

3.2 As conversas

Alguns dados técnicos ajudam a compreender em quais condições ocorrem as conversas de Coutinho. O primeiro deles é a correspondência rigorosa entre som e imagem. O *cinema de conversa* explora a riqueza da fala e do “corpo falante” da

personagem. Assim, a presença do personagem na tela é sempre acompanhada pela fala correspondente, um canto ou até mesmo o silêncio.

A aposta radical na sincronia da imagem e do som corrobora as escolhas de enquadramento, ângulo e altura. Em *Edifício Master*, e na maioria dos filmes de Coutinho, predominam os médios e primeiros planos, frontais ou levemente perfilados. O ângulo geralmente é na altura dos olhos do entrevistado (ângulo normal), enfatizando as expressões faciais do personagem na tomada. Em relação à direção do olhar, opta-se por não olhar diretamente para a câmera e sim ao diretor, geralmente posicionado lateralmente.

Além disso, a pouca variação de planos possibilita ao diretor se desvencilhar das preocupações técnicas em favor da interação com o personagem. Somada a isso, a utilização do vídeo permite filmar sem a necessidade de interrupções. A presença da câmera, embora nunca apagada, torna-se menos evidente à medida que o personagem se envolve com a sua própria ação. A conversa com Esther (Sequência 1, Figura 5) é um exemplo de como esses procedimentos foram utilizados.

Figura 5: Esther em *Edifício Master* (2002). Exemplo de primeiro plano 3/4 (meio perfil). A câmera está em ângulo normal na altura dos ombros. A atenção se volta à expressão da personagem, principalmente da fala e do corpo. O personagem olha para o entrevistado.



Fonte: *Edifício Master*.

Do lado de fora, Coutinho e equipe são recebidos por Esther. Eles se cumprimentam e seguem em direção ao interior do apartamento. Já sentados, as primeiras perguntas são descontraídas: a paixão por retratos, namoro, o trabalho como costureira da alta sociedade. Quando Esther comenta sobre a crescente violência no bairro de Copacabana, é o momento oportuno para a pesquisadora Consuelo Lins (fora de quadro) resgatar um assunto abordado na pré-entrevista: o assalto que Esther havia sofrido. A

pergunta (“como é que foi mesmo, Dona Esther, a história do assalto?”) explicita que a história já era conhecida pela equipe, mas que, durante a entrevista, na presença de Coutinho e da câmera, Esther contaria novamente.

A expressão de Esther torna-se mais grave à medida que narra a progressão dos eventos: a abordagem violenta do bandido na saída do banco, as ameaças de morte já dentro do próprio apartamento, o roubo, que culmina em uma tentativa de suicídio. Para compor o relato, por vezes Esther altera a sua entonação de voz quando repete as palavras intimidadoras do bandido (“ele disse ‘cala a boca e não olha para lado nenhum’”).

Ao reconstruir em cena a memória traumática do assalto, Esther exerce comportamentos duplamente restaurados. Nos comentários para o DVD do filme, Coutinho e Consuelo informam que o relato de Esther sobre o assalto na pré-entrevista foi significativamente diferente. Apenas na filmagem, Esther mostra a sacola, elemento novo que possivelmente intensificou a emoção do relato. Coutinho resume essas diferenças com uma máxima popular: treino é treino, jogo é jogo.

A opção por um primeiro plano fixo, no rosto de Esther, que se ajusta apenas para mostrar a sacola que o bandido deixou com papéis dobrados fingindo ser dinheiro, contribui para a progressão dramática da cena, uma vez que se concentra nas expressões faciais e gestos do personagem. A história de vida da Esther-pessoa, quando é “recriada-ensaiada” pela Esther-personagem diante da câmera, resulta em um não evento restaurado (1 > 5a > 5b).

Em suma, na sequência de Esther, apesar de conter uma visão pessoal sobre temas gerais como amor, medo e solidão, além de expressar uma autenticidade, afinal, as lágrimas que escorrem do rosto não deixam dúvidas, em *Edifício Master*, como observa Mattos (2019), não há meros “flagrantes de vida” e sim personagens que se autoconstroem na interação com o diretor e a câmera. Nesse sentido, menos próximos do modo indicativo (é) que do modo subjuntivo (*como se*). A sequência de Daniela nos auxilia a compreender um pouco melhor essa dinâmica.

De modo semelhante, a sequência de Daniela começa com a “invasão” da equipe. Daniela os recepciona, mas demonstra timidez, pois foi surpreendida pelo chamado à porta. Perguntada pela pesquisadora se havia algum problema de estarem filmando, ela arremata: “Não, problema de quem vai assistir porque eu acabei de acordar. Essa é minha cara.” Assim começa a nascer a personagem Daniela, ciente de que fala para um público.

Figura 6: Daniela recebe equipe na entrada do seu apartamento; 2 – Daniela conversa com Coutinho evitando o contato direto do olhar; 3 – Daniela e Coutinho, em plano de conjunto; 4 – Daniela recita poema de sua autoria; 5 – Daniela encara Coutinho pela primeira.



Fonte: Edifício Master.

Em seguida, Daniela, já sentada, responde às perguntas de Coutinho (Figura 6.2). É professora de inglês, mora sozinha com três gatas e se autodiagnostica “com problemas de neurose e sociofobia”. Esta condição se agrava por morar no bairro de Copacabana, segundo ela, uma “combinação desagradável” de pessoas demais e calçadas muito estreitas. Ao conversar, a direção do olhar de Daniela é sempre enviesada, não sendo possível identificar para onde ou para quem ela se dirige. Em um plano mais aberto, vemos que Coutinho e Daniela estão sentados em uma mesa, frente a frente (Figura 6.3).

Chama atenção a presença do diretor no interior do quadro, geralmente percebida apenas pela voz. O enquadramento se assemelha à disposição de uma ação em plano e contraplano. A câmera, situada entre os dois, dispõe no mesmo plano diretor e personagem, enfatizando a interação entre eles. Coutinho olha fixamente para Daniela, que permanece sem encará-lo de volta.

Após confessar a sua satisfação quando desce o elevador sozinha sem precisar “ver nem ser vista”, Coutinho questiona, enfim, a razão de ela evitar o contato visual. Daniela esclarece que não é por estar mentindo e sim porque tem baixa autoestima e sente medo. Mas, segundo ela, quando é estritamente necessário, como em entrevistas de emprego, precisa “forçar a barra”. Curiosamente, durante a sua explicação, Daniela olha para Coutinho, talvez para afirmar, mais uma vez, as suas razões.

Por fim, Daniela demonstra ter sensibilidade para as artes. A literatura, sobretudo a poesia, é “uma válvula de escape”. Um corte brusco na imagem e no som (*jump cut*) mostra Daniela, em posse de um caderno, pronta para recitar uma de suas poesias escritas em inglês. A primeira vez na língua original; a segunda, a pedido de Coutinho, traduzida para o português. Daniela, agora em pé, pega um de seus quadros. Traduz o título original: A floresta do meu desespero. Novamente sentada, com o quadro em mãos, explica de onde surgiu a inspiração (Figura 7).

Figura 7: Daniela comenta o quadro de sua autoria intitulado “A floresta de meu desespero”.



Fonte: Edifício Master.

Apontando para os círculos da tela, ela explica: “aqui são os olhares que colocam a selva de pedra como um lugar que há muita paranoia e há muita invasão e que de alguma forma parece que sempre estamos sendo assistidos.”

A sequência de Daniela evidencia um processo elaborado de construção do personagem em cena. Em comentários para o DVD do filme, Coutinho informa que muitas das informações fornecidas na pesquisa reaparecem na entrevista com mais intensidade, indicando que os *comportamentos duplamente restaurados* por Daniela possibilitaram recriar experiências passadas, que ganharam novas colorações na interação com o diretor e a câmera.

O simples gesto de não olhar torna-se um motivo que provoca a autoconstrução da personagem. Ecoando Comolli (2008), a entrevista, na sequência de Daniela, adquire uma forma aberta, flutuante, que revela discursos, gestos e efeitos de corpo. Coutinho, em depoimento, conta que já tinha percebido essa característica de Daniela ao assistir aos vídeos da pré-entrevista e decidiu levar o questionamento para o momento da filmagem.

Como não perguntar para aquela moça do Master por que ela insiste em não olhar para mim? Esse filme também é sobre olhar, ver sem ser visto, ser visto sem ver, ver sem ouvir, ouvir sem ver, sabe? E essa moça de repente acaba falando disso. Ela entra no elevador torcendo para ninguém entrar. E eu tenho isso. Precisava interrompê-la e aí ela faz um quadro da selva de pedra. Afirma que não olha para ninguém, que teme as pessoas. Isso é maravilhoso (COUTINHO apud OHATA, 2013, p. 284-285).

Há, portanto, uma convergência entre o olhar de quem filma e as *auto mise en scènes* da personagem. Colocar em forma sem limitar o outro. Um espaço de possibilidades, de invenção.

Assim como outros personagens de *Edifício Master*, Daniela não representa a si no sentido tradicional da palavra, como interpretação de um papel por meio de um texto (*script*). Mas as informações da pesquisa prévia, recriadas no momento da entrevista a partir do jogo de corpos entre a personagem e Coutinho, servem como uma espécie de “roteiro oculto”, que pode ser retomado ou subvertido conforme a ação se desenvolve.

Coutinho observa, novamente em comentários para o DVD do filme, que na pesquisa prévia Daniela não havia mostrado o quadro que aparece na entrevista (Figura 7), mas que decide, no calor do momento, mostrar um quadro diferente e comentar os possíveis sentidos dele. Isso adiciona outras camadas de significação, tanto para o personagem quanto para o documentário. Para Lins (2002, p. 32), a propósito dos personagens de *Edifício Master*, sendo Daniela um bom exemplo, “o que interessa não é um personagem como um fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais rígidos, com uma identidade definida, mas o personagem enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e si mesmo” (LINS, 2002, p. 32).

Muitas conversas em *Edifício Master* também abordam as ocupações e experiências profissionais dos moradores. Contudo, em vez de tratar o assunto como um elemento que define o personagem, a conversa expõe uma visão crítica ao senso comum e aos estereótipos relacionados a uma determinada profissão. Alessandra, por exemplo, busca desmistificar tanto a ideia de que o trabalho de uma garota de programa é fácil quanto rejeitar o julgamento moral da sociedade acerca da prostituição.

A sequência de Alessandra, diferente das anteriores, já inicia com a personagem sentada respondendo a uma pergunta de Coutinho. A presença da equipe, embora nesse caso omitida, continua a modular a relação entre diretor e personagem diante da câmera. Em comentários para o DVD do filme, o diretor observa que a conversa foi filmada em um pequeno cômodo onde viviam 5 moradoras. Esta limitação espacial, contudo, possibilitou uma proximidade física que confere maior intimidade à interação entre Coutinho e Alessandra. A câmera, posicionada na altura dos olhos e a poucos metros da personagem, privilegia os planos fechados, que alternam, com auxílio da lente *zoom*, entre primeiro plano e *close-up*.

Para compor a personagem, Coutinho retoma algumas informações relevantes da biografia de Alessandra coletadas durante a pesquisa. Primeiro, a infância em Minas Gerais, marcada por uma relação conturbada com o pai superprotetor e que culmina em uma gravidez precoce após a sua primeira relação sexual. Alessandra conta que, embora muito jovem, não cogitou guardar segredo ou interromper a gravidez, visto que preza por uma atitude sincera, além de reconhecer a responsabilidade dos pais pela ausência de diálogo sobre sexualidade na adolescência.

Em seguida, Alessandra recorda do primeiro “programa” como um momento feliz, principalmente pela maneira como gastou o dinheiro: um banquete da lanchonete de *fast food* McDonald’s na companhia de sua filha. Segundo Alessandra, a extravagância jamais seria repetida, mas justifica que se sentiu como uma criança que ganha o presente mais desejado.

Ao descrever a rotina de trabalho, contudo, Alessandra assume um semblante mais sério. Seu sentimento é um misto de constrangimento e repulsa, uma vez que precisa suportar até humilhações para garantir o sustento de sua família. Perguntada por Coutinho sobre como lidar com essas dificuldades, Alessandra admite a necessidade de beber para “criar coragem” de trabalhar. Coutinho, percebendo o tom grave que se instaurou na conversa, pergunta sobre relacionamentos. Alessandra sorri um pouco envergonhada e nega ter algum envolvimento sério, apenas “rolos”. Apesar de ter sido obrigada a amadurecer muito jovem, ainda se considera uma adolescente em seus 20 anos.

Figura 8: Sequência Alessandra



Fonte: Edifício Master.

Coutinho, ao retomar o assunto da bebida, inspira na personagem uma reflexão fatalista e trágica sobre a morte, mas sem perder o bom humor. Para Alessandra, a morte é a libertação do sofrimento, da maldade das pessoas e das obrigações da vida. Mas se apressa em rechaçar a vontade de morrer. Na verdade, sonha com uma vida de “mordomia”. Perguntada pelo diretor sobre o que isso quer dizer, ela explica que consiste em dormir à vontade sem preocupações com afazeres domésticos e dispor de tempo livre para brincar com a sua filha.

Coutinho utiliza com frequência perguntas nas modalidades *o que* e *por que* a fim de estimular cada personagem a expressar uma visão singular sobre quaisquer assuntos, inclusive os que são aparentemente óbvios. O que interessa não é tanto encontrar uma resposta definitiva quanto explorar o modo como o personagem reatualiza a sua experiência na relação dialógica com o diretor.

Demonstrando surpresa pela “coragem” do depoimento de Alessandra, o diretor pergunta as razões que a levaram tratar sobre assuntos tão delicados mesmo sabendo que ela poderia ser julgada quando o filme fosse exibido futuramente em salas de cinema. Mais uma vez, Alessandra critica a hipocrisia da sociedade que, ao mesmo tempo que condena o seu modo de vida a partir de estereótipos sobre a profissão, encontra-se em acelerado processo de transformação dos costumes e deterioração de valores. Sendo assim, ela rejeita qualquer condenação a sua conduta de vida e trabalho como desvios do que é considerado normal pela sociedade.

Alessandra não se considera corajosa apenas por falar mais abertamente sobre essas questões em comparação a maioria das pessoas e reitera: não sente vergonha de ser prostituta e não vai se esconder para agradar ninguém. Ao ser perguntada se pretende um dia contar para a sua filha, Alessandra afirma que deseja orientá-la sobre métodos contraceptivos, além de investir na educação para que ela tenha melhores oportunidades. Mas, se no final, ela ainda quiser seguir os passos da mãe, Alessandra pretende ser compreensiva, pois também cometeu erros no passado.

Por fim, Coutinho resgata um comentário feito na pesquisa sobre a personalidade de Alessandra (“você disse assim...”), quando afirma ser muito mentirosa. Segundo ela, para que mentira seja bem feita, a pessoa precisa acreditar até o limite de tornar indistintos verdade e invenção. O diretor pergunta o que ela havia mentido durante a conversa, mas Alessandra garante que foi sincera, apesar de confessar ter mentido no dia anterior para fugir da entrevista. Essa característica é sintetizada por meio de um paradoxo: Alessandra é uma “mentirosa verdadeira”.

Alessandra é uma personagem que corresponde aos anseios de Coutinho em *Edifício Master*, na medida em que assume a dimensão teatral da construção em cena. A autenticidade da mentira de Alessandra se aproxima do trabalho do ator ao se transformar temporariamente em outro, que não é propriamente um personagem exterior, mas um Ser que se encontra em uma zona liminar: entre o não-eu e o não-não eu da performance.

Se, por um lado, a pesquisa permitiu levantar aspectos da vida de Alessandra que poderiam contribuir para o desenvolvimento da personagem, por outro, o momento de filmagem reconstrói a experiência a partir da interação com o diretor diante da câmera. Os *comportamentos restaurados* de Alessandra, na situação da conversa, convertem-se em material de criação que possibilita à personagem e ao diretor encenarem o encontro.

Embora a pesquisa tenha sido utilizada na maioria das vezes para aprofundar os assuntos previamente levantados, a natureza do momento de filmagem em *Edifício Master* introduz também situações inesperadas. Estes momentos, ao invés de serem descartados na etapa de montagem como erros, são incorporados à cena e permitem ao personagem revelar sentimentos até então desconhecidos ou ocultados em razão da “crescente roteirização das relações intersubjetivas”, como afirma Comolli (2008). É o caso das sequências de Roberto e Antônio Carlos. Em ambos, a pesquisa não foi capaz de antever a construção dos personagens diante da câmera, uma vez que estes se distanciaram das informações fornecidas na pesquisa em favor da figuração de afetos que irrompem no calor do momento e da interação com o diretor e a equipe.

Figura 9: Sequência Roberto e Sequência Antônio Carlos.



Fonte: Edifício Master.

Um jovem recebe a equipe no apartamento de Roberto, que se encontra no quarto. A pesquisadora caminha em direção ao aposento e pergunta ao personagem se tem permissão para filmá-lo. Após a resposta afirmativa, a sequência corta para a conversa. Roberto, sentado no sofá, responde às perguntas de Coutinho. A câmera na mão, que enquadra o personagem em primeiro plano, realiza pequenos ajustes conforme os gestos e expressões.

A opção de dispensar o uso do tripé confere um certo frescor à imagem, porque enfatiza a instabilidade do encontro entre diretor e personagem. Como informa Coutinho, a duração média da filmagem em Edifício Master é de aproximadamente uma hora, mas em alguns casos, como na conversa de Roberto, ela não ultrapassou 30 minutos.

Diferente das sequências anteriores, a interação entre diretor e personagem é marcada por um clima de tensão após uma pergunta sobre trabalho. Roberto, visivelmente aborrecido, conta que já teve várias profissões, que outrora lhe garantiram uma boa condição financeira, mas uma doença grave prejudicou severamente a sua qualidade de vida. Vive como camelô por necessidade e lamenta que a sua idade avançada e debilidade física sejam um empecilho para melhores oportunidades no mercado de trabalho. Roberto, em tom de provocação, questiona o diretor: “O senhor quer me dar um emprego?” Coutinho se atrapalha com as palavras e não consegue lhe responder, possivelmente pela surpresa de uma pergunta que subverte a relação entrevistador-entrevistado.

Em seguida, um corte seco introduz um novo assunto: família. A mudança contribui para amenizar a tensão anterior assim como permitir o personagem explorar outros aspectos da sua vida. Roberto explica com bom humor que ele vive separado da sua esposa há décadas sem ser divorciado, pois mantém com ela uma relação de amizade e carinho. Mais um corte seco e vemos Roberto, em *close-up*, com um semblante comovido, que confessa ser uma pessoa muito emotiva. Ao lamentar a ausência dos pais, seus olhos ficam marejados e sua voz se torna mais terna.

Por fim, Roberto interpela novamente o diretor a fim de refletir sobre a continuidade da vida. Na sua visão, ambos compartilham a experiência comum como filhos, maridos e pais. Nascem, crescem, constituem uma família. E assim segue o ciclo da vida.

Coutinho, em comentários para o DVD do filme, discute a postura de Roberto. Na pesquisa, o temperamento forte já tinha sido observado, sobretudo a forma pouco polida de fazer perguntas. Sendo assim, isso evitou uma interpretação equivocada de seu

comportamento, não como uma “brutalidade” e sim um traço de personalidade. Apesar disso, as circunstâncias de filmagem se abrem para o imprevisto, como a pergunta de Roberto que deixa Coutinho sem reação. Para o diretor, esses momentos são ricos porque desequilibram os papéis assumidos durante uma entrevista e o seu filme busca, na medida do possível, explicitar as relações nem sempre harmoniosas entre os participantes.

Apostar na relação entre quem filma e quem é filmado possibilitou a Roberto construir o seu personagem não apenas a partir de seus papéis sociais e das informações fornecidas na pesquisa, mas também na figuração de afetos por meio de gestos e posturas diante da câmera. A entrevista como um espaço-tempo à parte da vida cotidiana revela uma face de Roberto para além da sua condição social e física: um filho amoroso, um cônjuge em relação não convencional e um indivíduo consciente sobre a passagem da vida.

Em termos técnicos, a progressão dramática do personagem é acompanhada por planos mais fechados, sendo o momento de maior emoção, quando Roberto fala sobre o sofrimento pela ausência dos pais, a opção de *close-up* evidencia os olhos que ficam cheios d’água. Embora a sequência comece com a câmera na mão quando a equipe é recepcionada, durante a conversa ela se mantém fixa, permitindo uma concentração maior na interação entre diretor e personagem. Além disso, a duração dos planos é um elemento que contribui para construir o clima de tensão, por exemplo, ao explorar o silêncio após Roberto questionar o diretor.

Antes de começar propriamente a conversa, Antônio Carlos alerta a equipe: ele se considera excessivamente tímido e gago, duas características que poderiam prejudicar o seu desempenho durante a entrevista. As primeiras perguntas abordam temas mais gerais: casamento, filhos e trabalho. No começo, a interação entre o diretor e Antônio Carlos é mais tímida, resumindo-se a respostas diretas e objetivas.

Contudo, após o personagem resgatar as suas lembranças de infância, principalmente as dificuldades financeiras que o obrigaram a trabalhar ainda muito jovem e a relação próxima com a mãe, a conversa se torna mais íntima. Coutinho observa que o receio inicial da entrevista ser prejudicada pelos “defeitos” do personagem não se concretizou e pergunta como Antônio Carlos não gaguejou durante toda a conversa. O personagem ri e responde com bom humor levantando uma das mãos para cima: “Foi Deus. Falou por mim”.

Antônio declara estar satisfeito com a conversa porque foi uma oportunidade de compartilhar com o público um pouco da sua infância, que, apesar de humilde, moldou o

seu caráter e por essa razão se sente uma pessoa orgulhosa da sua trajetória de vida. Antônio Carlos se emociona ao repetir as palavras elogiosas que o seu ex-patrão lhe disse quando precisou faltar ao trabalho para cuidar da mãe doente. Para Antônio, são a prova do reconhecimento como um bom funcionário. Ao perceber as lágrimas, Coutinho pergunta se Antônio é uma pessoa emotiva. Novamente, o personagem brinca: chorar não é apenas um sinal de fraqueza, mas também de autenticidade. A conversa possibilitou ao personagem revelar uma marca de sua identidade pessoal. “Eu não me escondo. Eu sou esse”.

Coutinho, ao comentar a sequência, observa que um aspecto a se destacar sobre a filmagem com Antônio Carlos foi a rapidez com que a conversa se desenvolveu, não ultrapassando 15 minutos. O diretor caracteriza a pesquisa como “simpática”, mas admite ter se surpreendido, pois o personagem decide falar sobre assuntos não abordados previamente. Embora Coutinho comece a conversa retomando as informações sobre família, relacionamento e trabalho, Antônio Carlos introduz novos elementos, sobretudo o episódio em que o ex-patrão o elogia por ser um bom funcionário. Esta lembrança desencadeia uma reação inesperada e emotiva.

A opção pela câmera na mão, que se mantém fisicamente próxima do personagem, confere ao momento do encontro um caráter íntimo e pessoal, uma vez que tensiona a relação entre o *sujeito-da-câmera* e o sujeito na tomada, convocando-o a abandonar comportamentos cotidianos em favor de expressões mais singulares na interação com o diretor. A câmera, assim, torna-se um agente ativo em favor da construção do personagem.

As sequências de Roberto e Antônio Carlos são exemplos de como as conversas em *Edifício Master* incorporam o acaso e o imprevisto à cena, sobretudo quando o olhar do diretor cede lugar às *auto mise en scènes* do personagem. O momento do encontro visa construir esse espaço que permite conciliar dois mundos radicalmente distintos em favor de uma igualdade utópica e temporária.

3.2.1 Personagens contracenam

Das 27 entrevistas que integram *Edifício Master*, 6 delas são realizadas com a presença de dois personagens simultaneamente. Em sua maioria, são compostas de casais ou familiares em diferentes graus de parentesco. Somado à relação com o diretor e a equipe, há um estímulo para que os personagens interajam entre si à semelhança de atores

que contracenam em um palco. Coutinho conduz esse processo ao retomar as informações fornecidas na pesquisa por cada um dos personagens, mas a progressão da cena é construída no momento da filmagem. Em alguns casos, distanciando-se das informações prévias e revelando novos arranjos dramáticos entre os personagens.

As sequências de Carlos e Maria Regina e Oswaldo e Geicy se desenvolvem a partir de uma conversa cujo assunto predominante é a relação conjugal. No primeiro, a crise no relacionamento; no segundo, a origem. Embora tenham um ponto de partida comum, os resultados são bastante distintos, como analisaremos a seguir.

Figura 10: Sequência Maria Regina e Carlos e Sequência Geicy e Oswaldo.



Fonte: Edifício Master.

O modo de encenar a relação entre os personagens conserva uma característica comum em todas as sequências contracenadas: a opção pelo plano de conjunto fechado, que dispõe no quadro os dois personagens lado a lado. Ao mesmo tempo, interagem com o diretor, respondendo às perguntas, e entre si, quando são convocados a debater, comentar e refletir sobre um determinado assunto que estabelece um elo entre as duas histórias de vida.

O casal Carlos e Maria Regina está sentado à mesa. Coutinho pergunta a Carlos como ele avalia o primeiro ano do casamento. Prontamente, este responde que “tudo vai bem”, mas um olhar incrédulo de sua companheira denuncia uma divergência de opiniões. Coutinho percebe a reação e questiona por quê. Ao contrário, Maria Regina enumera uma série de razões que, segundo ela, expõem as constantes brigas entre o casal, que chegaram ao limite de uma quase tragédia quando Maria Regina tentou cometer suicídio.

Os ataques dirigidos ao marido instauram um clima de guerra conjugal motivada por ciúmes. Enquanto Carlos tenta apaziguar os ânimos, Maria Regina se torna mais hostil. Não há propriamente uma agressão física ou verbal, mas os gestos da personagem, principalmente o movimento das mãos, evidenciam uma postura de confrontação: apontar o dedo em sinal de acusação, bater as mãos na mesa, interromper a fala. O diretor pergunta se, apesar das desavenças, eles ainda se gostam. Carlos responde afirmativamente, mas Maria Regina lamenta o esgotamento de sua paixão.

Além de se opor a Carlos, a cada pergunta do diretor, Maria Regina assume um discurso que reforça as experiências negativas da sua vida. Ela conta que teve 22 filhos, dos quais 15 foram abortados. Dos tempos de infância, recorda-se de ter sido criada em um ambiente complicado em razão da “vida volúvel” de sua mãe. Embora tenha trabalhado por décadas como empregada doméstica em Copacabana, onde também vive, Maria Regina não gosta das opções de lazer disponíveis no bairro e atribui ao marido uma parcela de culpa pela sua infelicidade, porque eles têm gostos incompatíveis.

A imagem final contrasta com o clima de tensão ao longo da conversa. De mãos dadas, Carlos e Maria Regina trocam palavras de carinho. Contrariando o que havia dito na primeira vez, Maria Regina afirma que, embora eles se gostem, o sentimento dela é maior. Coutinho pergunta: “é campeonato?” A observação provoca risos entre o casal. Carlos define o relacionamento: “Nós não prestamos, mas nos amamos”, citando o trecho de uma canção da Banda Beijo, que fez sucesso nos anos 1990 e início dos anos 2000. A paz, por ora, é restabelecida entre os amantes.

Coutinho observa que a entrevista de Carlos e Maria Regina é um bom exemplo das limitações da pesquisa, que não foi capaz de identificar o temperamento de Maria Regina, que assume durante a conversa a “lógica do pior”: enfatizar, por vezes de modo exagerado, o sofrimento, a frustração e os defeitos do personagem. Nesse sentido, Maria Regina retoma os episódios da sua vida a fim de construir a sua personagem em oposição ao marido. Durante toda a conversa, ela sustenta essa atitude ora beligerante, ora trágica, cedendo apenas ao final com a intervenção do diretor, que a pressiona a questionar o papel assumido. Além disso, a exposição de situações possivelmente degradantes impôs um dilema ético. Segundo o diretor, cabe ao trabalho de montagem eliminar trechos que podem causar prejuízo à imagem dos personagens.

As crises conjugais, no contexto de crescente contaminação entre o olhar público e a vida privada, são tema recorrente na mídia televisiva, como os noticiários, as telenovelas, os programas de auditório e *reality shows*. O modo como Carlos e Maria

Regina encenam a relação, em certos momentos, reproduz clichês midiáticos sobre o amor, principalmente quando aborda as consequências negativas do ciúme na vida do casal ao mesmo tempo que o naturaliza, pois, ao final, como diz a canção, eles não prestam, mas sem amam. Apesar de Coutinho ter como princípio não julgar os personagens, a intervenção possibilitou deslocar temporariamente os discursos preestabelecidos dos personagens em favor de uma atitude mais reflexiva e crítica.

Ao trazer à tona os comportamentos restaurados dos personagens, a conversa visa criar um espaço comum onde as ações ensaiadas são rearranjadas no contexto da filmagem e da interação com o diretor. Na sequência de Maria Regina e Carlos, todavia, em vez de evocar visões singulares, elas se constituem por meio de um repertório largamente reproduzido na vida social, sobretudo nas mídias televisivas.

Embora o relacionamento também seja a experiência comum que une os personagens em cena, a sequência de Oswaldo e Geicy se desenvolve de modo bastante diferente do casal anterior. Mais uma vez, um plano de conjunto fechado enquadra os personagens lado a lado. Antes de tratar propriamente da relação conjugal, Coutinho pergunta sobre as experiências passadas de cada um. Oswaldo se casou duas vezes. Com a primeira esposa teve os dois únicos filhos; a segunda, um casamento feliz que terminou apenas quando esta faleceu. Após se tornar viúvo, não se casou novamente, embora ele e a companheira vivam juntos há muitos anos.

No caso de Geicy, após a morte do marido, ela passou alguns anos sozinha até se aposentar, quando sentiu a necessidade de procurar uma companhia. No namoro por correspondência, ela explica, há as pessoas que escrevem e as que respondem aos anúncios. No primeiro momento, ela não queria escrever, mas se viu obrigada a mudar de ideia, pois os homens da sua idade só buscavam mulheres mais novas. Os primeiros pretendentes começaram a aparecer. Geicy conta, de forma bem humorada, os dois breves encontros que teve e as situações inusitadas pelas quais passou. De modo semelhante, Oswaldo havia se decepcionado nas ocasiões em que esteve frente a frente com as candidatas.

Ambos concordam que o encontro entre eles foi um caso raro, porque a situação improvável rapidamente se converteu em uma realidade. Poucos dias foram necessários para reconhecer a compatibilidade e oficializar a relação. Para Oswaldo, Geicy tem as principais qualidades que procurava em uma parceira, principalmente independência e beleza. Coutinho pergunta a ela se também procurava um homem bonito e, novamente, responde com bom humor: só não queria um barrigudo, mas não teve jeito.

Chama atenção na sequência o clima descontraído da conversa e a intimidade do casal, que se expressa por meio de proximidade física entre eles e pela interação durante a cena. Apesar de Coutinho dirigir a pergunta a cada um por vez, a dinâmica leva em consideração não apenas quem fala, mas também quem escuta. Sendo assim, interessa as reações que cada um provoca no outro ao narrar o início do relacionamento.

Embora seja um assunto de conhecimento prévio, cada um deles escolhe o detalhe, uma observação para compor a história do casal. Como há uma convergência entre desejos e expectativas, os personagens se complementam. Não são raras as vezes em que as palavras proferidas por um personagem serão repetidas pelo outro ou às vezes elas ocorrem em sincronia.

Ao final, Coutinho pergunta a idade de cada um. Oswaldo, que tem 67 anos, opta por dizer os números separadamente: “meia sete”. Geicy, como o marido, utiliza a mesma estrutura na sua resposta: “meia cinco”. Esse paralelismo verbal pode parecer, à primeira vista, uma mera coincidência, mas sugere uma cumplicidade de anos de vida. A conversa, na sequência de Oswaldo e Geicy, enseja uma interação entre diretor e personagens que enfatiza a figuração dos afetos e a criação de um espaço-tempo compartilhado a partir da história de vida do casal. Cabe a Coutinho acolher *as auto mise en scènes* dos personagens por meio de uma postura aberta no momento da filmagem.

Além dos casais, há três sequências de personagens com algum grau de parentesco. Duas são compostas por irmãs e uma avó e neto, respectivamente: Lúcia e Rita, Laudiceia e Luzinete e Maria Pia e Felipe. Nos três casos, a relação entre os familiares é ponto de partida para que construam o personagem. Nesse sentido, Coutinho retoma as informações da pesquisa a fim de compor a cena não apenas pela expressão individual, mas também pela maneira como interagem entre si na criação de um núcleo familiar.

Figura 11: Sequência Lúcia e Rita e Sequência Laudiceia e Luzinete.



Fonte: Edifício Master.

Eliska, uma das pesquisadoras, é recebida por Lúcia, que a convida a entrar no apartamento, sendo acompanhada pela equipe. Fora de quadro, a pesquisadora cumprimenta Rita, a outra irmã. Um corte na imagem e uma mudança de cômodo marcam o início da conversa. Durante quase toda a entrevista, as perguntas de Coutinho são dirigidas a Lúcia, a mais extrovertida das irmãs. Ela retoma episódios da convivência familiar, como o hábito de andar no escuro e a separação dos ambientes do pequeno apartamento, dividido em sala e quarto, onde dormem, respectivamente, as irmãs e a mãe. Perguntada sobre estudo e profissão, Lúcia conta que, embora tenha concluído o ensino médio e trabalhado no passado, as exigências lhe impuseram dedicar-se integralmente aos cuidados da mãe.

Apenas quando Coutinho pergunta sobre a convivência entre elas, Rita, que se manteve no lugar de escuta, é convocada por Lúcia a participar da conversa: “Fala também, né, me ajuda”. Apesar de tímida, Rita confessa que as brigas são naturais, afinal, elas são do mesmo signo de Leão. Coutinho intervém para criar uma dinâmica entre as irmãs: como um debate, elas são estimuladas a comentar sobre o que cada uma pensa da outra. Lúcia a considera uma boa companhia para se morar, enquanto Rita ressalta o temperamento forte. Ambas se reconhecem na descrição da outra.

Lúcia pondera que, embora “geniosa”, ela se vê como uma amiga fiel. Instada por Coutinho a comentar essa afirmação, Rita faz coro à irmã e elogia o seu companheirismo. O clima da conversa é descontraído e as falas são acompanhadas de risos e provocações mútuas, como quando Lúcia elogia ironicamente os esforços da irmã

na cozinha e, ao mesmo tempo, comenta, em tom de reclamação, a distribuição desigual das tarefas domésticas.

A sequência de Lúcia e Rita evidencia uma interação entre os personagens em cena que adquire maior desenvoltura ao longo da conversa, sobretudo pela aposta na duração maior dos planos, na intervenção do diretor a fim de criar uma dinâmica entre os participantes e no trabalho de câmera. Sobre este último, a alternância entre o rosto de Lúcia e Rita cria um elo entre as personagens e reforça a relação amistosa e a afetividade entre as irmãs. O resultado é uma combinação de disponibilidade e aptidão dos personagens em atualizar as experiências do passado no momento da filmagem por meio dos *comportamentos restaurados* que se somam ao trabalho de direção e montagem de Coutinho.

De modo semelhante, Laudiceia e Luzinete sempre viveram juntas. Na cozinha do apartamento, as irmãs e o diretor conversam em pé. O primeiro assunto abordado é o bairro, que retorna como fonte de inspiração. Laudiceia confessa que morar em Copacabana é um sonho antigo. Após mais de uma década no Master, ela conserva o mesmo sentimento de admiração, sobretudo pela tranquilidade.

Perguntada por Coutinho sobre casamento, Laudiceia lamenta que a necessidade de cuidar da irmã e da mãe doentes consumiu grande parte do seu tempo e energia, relegando a segundo plano aspirações de namoro ou relacionamentos. Somada a isso, uma desconfiança em relação às pessoas, que, por trás da boa aparência, escondem vícios. A interação entre as personagens em cena é menos desenvolvida em comparação à sequência anterior, uma vez que as perguntas do diretor são dirigidas exclusivamente a Laudiceia. Cabe a Luzinete assumir uma posição de ouvinte, por vezes reagindo com um riso ou um breve comentário que corrobora a fala da irmã.

Uma justificativa provável para o protagonismo de Laudiceia é o interesse de Coutinho por suas pinturas. A intenção de abordar a vocação artística da personagem, identificada durante a pesquisa, é explicitada pela maneira como Coutinho introduz a questão: “Me disseram que você pinta, queria que você me contasse...”. Em especial, Coutinho solicita a Laudiceia que comente o quadro das janelas. A autora informa que a obra, ainda incompleta, é intitulada “Uma janela para o mar”. O desejo, segundo Laudiceia, é misturar, em uma só paisagem, os bairros de Copacabana e Botafogo.

Após essa contextualização, um corte seco na imagem exhibe o quadro. A escolha de enquadramento produz um efeito de sobreposição entre a tela da pintura e a tela do cinema. O plano do quadro de Laudiceia, de certo modo, assemelha-se aos planos das

janelas “reais” presentes ao longo do filme e principalmente na sequência final, que será discutida mais à frente. Laudiceia observa que o seu desejo beira a loucura. “Eu quero fazer uma coisa que não existe”. O plano final da sequência de Laudiceia e Luzinete sintetiza o esforço do diretor e personagem na criação de um espaço *liminar* entre o vivido e o imaginado. Em outras palavras, irromper a ficção no real e vice-versa.

A sequência de Maria Pia e Felipe, respectivamente, avó e neto, é possivelmente a mais controversa do filme no que concerne ao conteúdo da fala do personagem. Veremos a seguir como o diretor constrói em cena uma relação com o personagem que, embora não corrobore a sua visão de mundo, possibilita a expressão de sua individualidade sem julgamento prévio, uma postura ética que caracteriza o cinema de Coutinho.

Sentada sobre a cama, na companhia de seu neto, Maria Pia responde às perguntas de Coutinho que buscam contextualizar a vida da personagem. Ela nasceu em uma pequena aldeia na Espanha, próximo à cidade de Santiago de Compostela. Quando jovem, muda-se definitivamente para a cidade, onde começa a trabalhar em um hotel. Após alguns anos, decide vir para o Brasil. Embora não esclareça as motivações de ter abandonado a sua terra natal, Maria Pia é categórica ao afirmar que o destino rege a vida das pessoas.

Figura 12: Sequência Maria Pia e Felipe.



Fonte: Edifício Master.

Chegando ao Rio de Janeiro, rapidamente consegue um emprego como empregada doméstica em uma residência localizada na Avenida Atlântica, região nobre

de Copacabana, onde trabalha até hoje. Maria Pia lamenta pela visão deturpada da profissão, considerada vergonhosa por pessoas com “pobreza de espírito”. Ao contrário, para ela é motivo de orgulho, porque todo trabalho é digno. Perguntada se voltou alguma vez à Espanha, a personagem diz que já teve a oportunidade em duas ocasiões, a mais recente, viajou por toda a Europa. Para custear a viagem, ela recorreu às economias que juntou durante a vida inteira.

Maria Pia formula uma espécie de receita do sucesso a partir de sua própria experiência, que consiste em assumir com coragem os desafios da vida. Com desprezo, a personagem rejeita a ideia de que existe pobreza no Brasil, atribuindo à preguiça e à falta de determinação dos pobres as raízes das mazelas sociais. Diante dos comentários repletos de preconceito de classe, Coutinho mantém uma atitude aberta, sem perder o senso crítico.

Embora não se oponha aos argumentos de Maria Pia, suas perguntas visam provocar uma contínua elaboração de sua visão de mundo. Em vez de julgar, Coutinho persegue obstinadamente os elementos que constituem o pensamento e o imaginário do personagem. Nesse momento, a conversa se torna mais tensa: Maria Pia sobe o tom de voz, esboça um sorriso irônico e interrompe as perguntas do diretor. Contudo, o embate não inviabiliza o diálogo, pois o momento do encontro evidencia a radical diferença entre os mundos do diretor e do personagem.

Por trás do preconceito contra os pobres, Maria Pia reconhece que o seu posicionamento controverso pode ser interpretado como uma defesa dos interesses do patrão. Ao contrário, ela diz que leva em consideração os dois lados e defende a boa relação entre empregado e empregador como força-motriz do trabalho. Para ela, sua visão está mais próxima da realidade.

Felipe, que esteve presente durante toda a conversa, mas em segundo plano, como um observador curioso, é convidado por Coutinho a participar. O neto, apesar da pouca idade, responde com rapidez às perguntas do diretor. Entre uma resposta e outra, troca olhares com a avó, que acaricia o menino. Coutinho alude ao Dia dos Pais, que coincide com o dia da filmagem, e pergunta como o garoto se sente. Felipe lamenta que não poderá ver seu pai na data especial, pois ele está viajando. Perguntado se o pai está trabalhando, Felipe conta que ele “foi expulso do trabalho”. A resposta provoca risos da avó. Na verdade, o pai perdeu o emprego.

Por fim, em tom melancólico, Maria Pia critica a falta de entendimento dos casais de hoje em dia, que rompem os relacionamentos após brigas. Para ela, estes problemas devem ser superados em favor do bem-estar dos filhos. Ao perceber as

motivações do comentário da Maria Pia, Coutinho pergunta se os pais de Felipe são separados. Em um quase uníssono, avó e neto confirmam.

Em comentários sobre a sequência, Coutinho observa ter se surpreendido com a postura agressiva e condenatória assumida por Maria Pia, uma vez que a pesquisa não havia identificado a relevância do tema na história de vida do personagem, embora ela tivesse mencionado brevemente o seu apreço pelo trabalho. Durante a conversa, irrompe um desejo de expressar a sua visão sobre a suposta preguiça dos pobres como uma forma de afirmação de sua ética de trabalho e de sua superioridade: não sucumbir aos obstáculos e trabalhar honestamente é ser uma vencedora.

A entrada do neto na cena, todavia, altera a dinâmica que havia se construído desde o início. A hostilidade da fala da empregada-Maria cede lugar aos carinhos da avó-Maria. Somada a isso, a intervenção de Coutinho ao questionar Felipe sobre a situação do pai, que está desempregado, põe em xeque o discurso de Maria Pia, convidando-a a deslocar temporariamente as suas visões preestabelecidas sobre a função do trabalho na vida de uma pessoa.

Se, durante quase toda a sequência, o modo de encenar a relação entre diretor e personagem explicita um conflito, a entrada de Felipe redefine os papéis assumidos com vistas a construir uma experiência comum, marcada pelo afeto entre avó e neto. Cabe a Coutinho, ao longo da sequência, explorar ora os silêncios como um elemento de tensão dramática, ora a intervenção direta a fim de provocar uma reflexão. Apesar do distanciamento em relação às informações da pesquisa, a observação atenta e a postura ativa do diretor permitiram a elaboração de uma cena que evoca o imprevisto e o extraordinário.

A última sequência composta por dois personagens em cena é a de Marcelo e Natalina. Trata-se de um caso à parte, uma vez que a relação entre eles não é caracterizada por meio de laços de parentesco e sim por um contrato firmado entre patrão e empregada. Nas sequências dos casais e das irmãs, havia uma expectativa desde o início pela fala de ambos os personagens, enquanto nos dois últimos casos a participação do segundo personagem emerge no decorrer da cena. Nesse sentido, as sequências de Maria Pia e Felipe e Marcelo e Natalina possuem uma estrutura semelhante: começam com apenas um personagem e, por intermédio do diretor, o segundo é incorporado à cena.

Figura 13: Sequência Marcelo e Natalina.



Fonte: Edifício Master.

Diferente de todas as anteriores, na sequência de Marcelo e Natalina, as perguntas do diretor não são explicitadas e a contextualização da fala dos personagens é entendida apenas pelo assunto: a experiência de viver no bairro de Copacabana. Marcelo relembra sua reação ao entrar no Master pela primeira vez: um sentimento ambíguo de familiaridade e angústia. A decisão de se mudar para o prédio foi menos uma escolha racional que afetiva, mas o personagem prescinde de fornecer mais detalhes sobre o assunto. Segundo Marcelo, apesar de a diversidade ser uma característica positiva de Copacabana, a preocupação maior é com concentração de pessoas.

Marcelo conta que frequentou a Boate Sótão, localizada na antiga Galeria Alaska, um reduto da boemia carioca no final dos anos 1970. Como morava em outra cidade e suas visitas se restringiam a breves estadias no carnaval, o personagem associava o bairro ao universo da fantasia. A experiência do dia a dia, contudo, é bastante distinta. Para Marcelo, sair às ruas já é se expor a uma realidade opressora, marcada por miséria, violência e caos. Embora não defenda medidas de limpeza social, morar em Copacabana é viver à beira da exaustão.

Natalina, que desde o início da sequência esteve presente, no fundo do quadro, concentrada em passar roupas, é surpreendida por um chamado de Marcelo. Este pede que comente sobre a rotina de Copacabana sob a ótica de uma trabalhadora doméstica. Ainda hesitante, ela abaixa a cabeça e volta à tarefa, mas o patrão insiste: “Olha pra cá, olha pra gente, fala naturalmente”. Temporariamente, Marcelo assume a posição de entrevistador. Chama atenção nas suas orientações o respeito às convenções da entrevista, que consiste em duas características principais: a direção do olhar e a espontaneidade da fala.

Enquanto Natalina comenta sobre a confusão do bairro em contraste ao sossego da sua casa, seu olhar está direcionado a Marcelo, posicionado no canto direito do quadro, mas, no decorrer da cena, volta-se a Coutinho, que novamente assume o papel de entrevistador. Uma leve aproximação da câmera (*zoom in*) fecha o plano em Natalina, que complementa a sua fala: Quando não está em casa ou no trabalho, dedica seu tempo a frequentar a igreja evangélica.

A sequência de Marcelo e Natalina permite avaliarmos como a relação entre os personagens é construída no decorrer da cena a partir da intervenção do diretor e de determinadas escolhas técnicas. No início, a conversa é centrada no relato de Marcelo, que comenta as suas impressões sobre o bairro, levando em consideração como a sua percepção mudou desde que começou a morar no Master. Natalina, ao fundo, não interage diretamente com eles.

Contudo, a sua presença no quadro estabelece uma dinâmica entre os corpos, enfatizada por uma escolha de enquadramento progressivamente mais fechado. Em determinado momento, Natalina é convocada a entrar em cena. Acatando as orientações de Marcelo e Coutinho, ela expressa uma visão sobre o bairro retomando aspectos da sua história de vida para compor uma personagem: se Copacabana é confusão, ela gosta de sossego.

Diferente das sequências contracenadas anteriores, a relação entre Natalina e Marcelo explicita as diferenças entre os dois mundos no decorrer da cena. Somado a isso, Coutinho convoca os personagens a estabelecer vínculos que, embora temporários, criam um espaço comum entre eles, a experiência do encontro. Ao diretor compete organizar a interação entre os personagens por meio das escolhas de seu olhar sem mascarar, contudo, as *auto mise en scènes* dos personagens, que carregam pontos de vista singulares acerca do bairro de Copacabana e da vida de cada um.

3.3 O cantar

Uma característica recorrente nas obras de Coutinho é o papel da música, e principalmente das canções, para a construção dos personagens. Em *Babilônia 2000* (2001), Fátima, moradora do morro da Babilônia, localizado na zona sul do Rio de Janeiro, após narrar algumas histórias de sua vida, da juventude *hippie* à relação com a comunidade, canta *Me and Bobby McGuee*, da cantora norte-americana Janis Joplin, por quem nutria uma admiração especial.

Em geral, quando um personagem canta nos documentários de Coutinho, a música escolhida contribui para adicionar novas camadas que compõem a dramaturgia e as formações discursivas. Além disso, a inserção de uma canção durante as conversas antecede um pedido de Coutinho, explicitando uma direção. Segundo Bezerra (2014, p. 93), “o atendimento à demanda do diretor não só criava um efeito de intimidade gerado no encontro entre ambos como também instaurava uma instância de autoridade no próprio documentário”.

Figura 14: Os comportamentos restaurados dos cantores amadores em Edifício Master.



Fonte: Edifício Master.

Em *Edifício Master*, das 38 sequências, 6 delas incluem apresentações musicais. Estas são: Sequência 7 (Nadir), Sequência 10 (João, Fábio e Bacon), Sequência 20 (Jasson), Sequência 23 (Henrique), Sequência 32 (Suze) e Sequência 35 (Paulo Mata). Nos exemplos a seguir, a presença da música na composição da cena se expressa de diferentes maneiras.

No início da sequência de Nadir, vemos a personagem, sentada, tocando uma peça musical no teclado, acompanhado por uma batida eletrônica. Um corte brusco na imagem e no som introduz a fala da personagem. Para Nadir, a música é uma forma de se distrair. Sua paixão pelo canto remonta aos tempos em que ainda morava no Maranhão, seu estado de origem, quando teve uma breve experiência como cantora de rádio. Embora viva sozinha, Nadir não reclama de solidão, pois se sente bem acompanhada quando escuta os seus discos antigos. Em seguida, sugere: “Quando vocês quiserem eu canto. Eu não sou inibida, anotou?” A fala de Nadir explicita que a sua apresentação musical é um momento aguardado da conversa. Tanto para ela quanto para Coutinho.

De modo semelhante, na sequência de Jasson, a apresentação musical é precedida por uma conversa que introduz a história de vida do personagem: o “sumiço” do pai quando criança, os diferentes trabalhos que realizou e a sua “inspiração” para fazer versos. Quando se mudou para o Rio, Jasson começa a compor sambas, sendo um deles *Favela*, gravado pela cantora bossa-novista Marisa Gata Mansa no início dos anos 1960.

A sequência de Suze e Paulo Mata também segue essa progressão. Após Suze contar a sua experiência como dançarina-cantora de um grupo de sucesso, em especial, a temporada de shows no Japão, Coutinho lhe pede que cante uma música em japonês. Das sequências de personagens que cantam em *Edifício Master*, essa é única em que o pedido de Coutinho é explicitado, embora, em todos os casos, haja a expectativa da apresentação musical. A sequência de Paulo Mata é uma exceção. O ex-treinador de futebol, mais conhecido pelo episódio em que tira a roupa no meio do campo como protesto contra um resultado injusto, apresenta brevemente alguns versos de sua aventura na carreira musical. Apesar de ser um disco gravado às pressas, um traço de personalidade que remonta aos seus tempos de jogador, as canções contêm, segundo ele, mensagens importantes de conscientização para crianças e jovens.

Na sequência dos amigos João, Fábio e Bacon, a ordem é invertida. Primeiro, a apresentação musical; depois, as histórias de vida. Os três integram uma banda de pop-rock. O sonho de fazer sucesso com músicas autorais esbarra nas questões práticas, como pagar o aluguel. Apesar das dificuldades, a ideia de viver em um bairro de espírito boêmio tem o seu charme. Diferente das sequências anteriores, a câmera sai do tripé, torna-se ágil e interage com os integrantes como se deixasse contaminar pelo ritmo da música.

O cantar como um *comportamento restaurado*, uma ação ensaiada, treinada ou imitada, transporta-se para a performance fílmica como *comportamentos duplamente restaurados*, uma vez que são reconstruídas de acordo com as escolhas de um diretor, por intermédio de um modo específico de encenar, e de manipulação na montagem. Os comportamentos duplamente restaurados, assim, resultam em um evento não restaurado, o documentário (1 > 5a > 5b).

No cinema de conversa de Coutinho, marcado pela noção de *documentário como encontro*, há um desejo de compartilhar a construção da cena. A *mise en scène* do diretor cede lugar às *auto mise en scènes* dos personagens a fim de construir, nas palavras do diretor, “uma igualdade utópica e temporária”. Evidentemente, como o próprio diretor confessa, apagar as assimetrias de poder entre quem filma e quem é filmado não só é impossível como também insidioso.

Para mim, enquanto filmava, era comigo. Naquele momento, sou um pouco aquelas pessoas. Posso não gostar delas, mas, depois de seis meses editando, passo a amá-las, não a pessoa, mas o personagem. (...) Você vê uma pessoa que você filmou... você encontrou a pessoa durante uma hora, você filma quarenta minutos e no final você edita quatro minutos. Por que você supõe que o documentário seja verdade pura? Você ao mesmo tempo tem que respeitar o

retrato da pessoa, mas mais do que como pessoa, você tem de respeitar o personagem que ela construiu. Então veja o limite. Quanto mais você é documental mais a ficção pode explodir (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 87-88).

Em suma, os *comportamentos duplamente restaurados* dos personagens de *Edifício Master*, a nosso ver, vão ao encontro da definição de Schechner. “O comportamento restaurado oferece tanto a indivíduos quanto a grupos a chance de se tornar novamente o que já foram, ou ainda, na maioria das vezes, tornar-se novamente o que nunca foram, mas desejariam ter sido, ou desejam se tornar” (SCHECHNER, 1985, p. 38).

Por fim, analisamos a sequência de Henrique, que caracteriza um aspecto singular da autoconstrução do personagem em cena em *Edifício Master*. Trata-se da sequência mais longa do filme, de aproximadamente 9 minutos de duração.

Figura 15: Henrique em Edifício Master. O processo de performance: preparação, aquecimento (warm-up), performance, esfriamento (cool-down), resultado (aftermath).



Fonte: Edifício Master.

No início da sequência, Henrique, que está sentado próximo à janela, responde às perguntas de Coutinho. Novamente, surge o questionamento sobre a solidão de se morar sozinho. Ao contrário de Nadir, Henrique confessa sofrer com as ausências dos parentes de Belo Horizonte, dos filhos, que vivem nos Estados Unidos, e da esposa, que faleceu há seis anos.

Mas isso não o impede de ter momentos de prazer. Frequenta a praia e gosta de fazer caminhadas, mas, segundo Henrique, sua boa forma poderia ser melhor se não tivesse sofrido um grave acidente doméstico, que deixou uma cicatriz no olho esquerdo.

Com entusiasmo, conta detalhes sobre a vida bem-sucedida dos filhos que vivem nos Estados Unidos e, em seguida, da sua própria relação com o país. Quando era jovem, decide perseguir o sonho de viver nos Estados Unidos. Com um pouco de sorte, consegue arranjar um emprego em uma grande companhia, a Pan-American, da qual hoje é ex-funcionário aposentado.

Um corte seco na imagem introduz o assunto mais esperado da conversa: o dia em que Henrique conheceu o cantor Frank Sinatra. Ele conta que o encontro aconteceu durante o evento de recepção aos astronautas norte-americanos nos anos 1960. Henrique, que estava sentado a poucos metros da mesa do cantor, aproveita a oportunidade para ir cumprimentá-lo e também expressar a sua admiração pela canção *My way*. Segundo Henrique, Sinatra retribui o carinho o convidando para cantar “dois versos” da sua música favorita.

Perguntado sobre a importância da música, Henrique resume: “*My way* porque é a minha vida”. A letra da canção, um elogio àqueles que “tomam as rédeas” da própria vida sem arrependimentos, é vista por Henrique como uma síntese de sua história. “Eu fui pros Estados Unidos na raça e fiz da minha maneira. E venci da minha maneira, ralando da minha maneira”.

Mais um corte seco na imagem e também uma mudança de cenário. Henrique, que está sentado ao lado de um aparelho de som, descreve o seu “ritual”: dois sábados por mês, mais ou menos às 10 horas, reproduz a canção *My way* “para a turma lá de fora ouvir”. Em detalhe, vemos Henrique ajustar manualmente o som do aparelho para dar início a sua apresentação (Figura 15.2), mas, antes, um alerta para a equipe: “olha o estouro aí, cuidado”, referindo-se à gravação do microfone da equipe, que poderia ser danificada pelo volume alto do aparelho de som.

Após Henrique pressionar o botão reproduzir (*play*) do aparelho, segue a apresentação musical. A progressão dramática do personagem acompanha a da gravação. No primeiro momento contida, reflexiva, e à medida que se aproxima do refrão se torna mais emotiva, principalmente no verso (“and I did it my way”). O canto passa a ser entrecortado por soluços e tosses, além de gestos mais grandiloquentes, como bater no peito e apontar o dedo para o alto. No verso que encerra a música (“and I did it my way”), Henrique estende as mãos enquanto sustenta as duas últimas palavras que intitulam a canção (Figura 15.4).

Por fim, um leve movimento lateral revela a presença de uma segunda câmera, como se lembrasse o espectador de que, apesar da “seriedade” da apresentação, expressa nos olhos marejados e na exaustão física e emocional de Henrique, ao final tudo é *faz de conta* (Figura 15.5). Entre pressionar o botão reproduzir (*play*) e a última palavra da canção, há a transição do espaço ordinário-cotidiano para o espaço *liminar* performativo.

Em termos estilísticos, contribuem para a interrupção do fluxo da vida cotidiana: a mudança de cenário, a decupagem dos planos, a montagem e a atuação de Henrique.

A respeito do cenário, durante a sequência, Henrique é filmado em diferentes cômodos da casa. Primeiro próximo à janela, onde narra a sua rotina, história de vida, que inclui uma relação especial com a canção. Depois, sentado à mesa, ao lado do aparelho de som. Neste, Henrique se prepara para a apresentação. Ajusta o volume da gravação, que não pode estar baixo, porque é um elemento importante de cena, mas também não pode estar excessivamente alto, sob risco de danificar a gravação do microfone.

Em relação às escolhas de fotografia e iluminação, a quantidade maior de planos, em diferentes pontos de vista, indica um esforço prévio de construção de cena. Esta começa com um plano geral, que apresenta o “novo” espaço, separado da vida cotidiana, e Henrique ao fundo. A luminária cria um efeito de contraluz no rosto do personagem, que permanece completamente coberto por sombras. Sem cortes, a câmera se aproxima lentamente até se posicionar de frente a Henrique. Em seguida, conforme a progressão dramática da canção, um *close-up* enfatiza as expressões do rosto, principalmente os olhos e a boca. Acrescida a essa proximidade física entre o *sujeito-da-câmera* e o sujeito na tomada, a imagem trêmula, o desfoque e a angulação inusitada da câmera intensificam a emoção expressa nos gestos de Henrique.

Em comentários para o DVD do filme, Coutinho informa que foram gravados três *takes* da apresentação. Nesse sentido, isso conferiu maior possibilidade de escolha na montagem, a fim de selecionar os melhores planos de cada *take* para reconstruir a unidade da apresentação. Contudo, a montagem não visa criar um efeito de continuidade entre os planos e sim explicitar as operações por trás da construção da cena e do personagem.

Figura 16: Apartamento 608, de Beth Formaggini. 1 – Coutinho e Henrique preparam a apresentação 2 – Coutinho comenta a decupagem dos planos após as filmagens.



Fonte: Apartamento 608 (2009).

Por último, a atuação de Henrique pode ser entendida a partir da noção proposta por Schechner de performance transportada (*transportation*), que caracteriza o processo de um ator teatral, embora com algumas diferenças. Schechner (apud LIGIÉRO, 2012), considera uma característica principal do trabalho do ator a transformação do ser e/ou da consciência. O ator desempenha temporariamente um papel e no final retorna à vida cotidiana (*transportation*), enquanto, nos rituais, o participante transforma a sua condição social, sua identidade (*transformation*). A noção de *transportation* pressupõe uma consciência do ator de que este não se transforma no personagem e sim age no modo subjuntivo, ou seja, *como se fosse* o personagem.

Além disso, o processo do ator é dividido em diferentes etapas: treinamento, aquecimento (*warm-up*), performance, esfriamento (*cool down*) e resultado. Para compor um papel, o ator treina por meio de ensaios, prepara o corpo, o texto, a voz. Antes de entrar em cena, o ator se “aquece” por meio de exercícios físicos, de respiração, concentração. Após desempenhar o papel, diversas técnicas são utilizadas para trazer o ator de volta à vida cotidiana. Por fim, em uma performance teatral, há o interesse em produzir efeitos na audiência, como emoção, identificação, revolta etc.

A eficácia de qualquer tipo de performance, segundo Schechner (1985), pode ser compreendida pela noção de dupla negatividade (não, não-não). Assim, um ator, quando interpreta um personagem, encontra-se na transição entre o não-ele/não-não ele. Agindo no modo subjuntivo, não se transforma no personagem e sim como se fosse o personagem. Segundo Schechner (1985), esse estado liminar, ou liminoide, é o que define a natureza do *performer*.

Para realizar a sua apresentação, Henrique passou por um treinamento, como ouvir a música, aprender a letra, a pronúncia das palavras, repetir exaustivamente. Durante a conversa, as perguntas de Coutinho, a relação de Henrique com a música e o cantor, ajudam a ambientar o personagem antes da apresentação. Da mesma forma, quando Henrique se senta ao lado do aparelho, descreve o seu “ritual” e ajusta o volume do aparelho de som. Em seguida, a apresentação transporta Henrique para um estado performativo em que ele assume uma posição liminar (não-Henrique, não-não Henrique). Por fim, após concluir o último verso da canção, sua expressão se torna gradualmente mais calma, ele abaixa a cabeça e indica para a equipe o término da apresentação (“é isso aí, meus senhores”). A exaustão emocional ainda é evidente, mas aos poucos Henrique

retorna ao estado anterior sabendo que fez uma boa apresentação, afinal, esse era o objetivo desde o começo.

Sayad (2010) observa que o único momento em que o discurso do sujeito não é expresso integralmente pela narrativa oral para a câmera é quando as personagens cantam. Nesses casos, os números musicais não são práticas representacionais, mas um complemento ao discurso do sujeito. Henrique, em *Edifício Master*, escolhe cantar a música de Frank Sinatra (*My way*) por acreditar que a letra da canção narra a sua trajetória pessoal. Apesar de rouco, da debilidade corporal e das limitações impostas pela idade, a performance musical de Henrique culmina em um gesto triunfal: a redenção da personagem.

Esses atos musicais colocam o corpo em evidência, “substituindo a organização da experiência em termos de uma clara progressão de acontecimentos³⁴” (SAYAD, 2010, p. 142). A pesquisadora alude a Xavier (2014) na sua comparação da personagem de Coutinho às personagens do cinema moderno. Em ambas, há uma ruptura com a linearidade da experiência, não mais organizada por lógicas predeterminadas, sejam sociais ou psicológicas, comuns às narrativas clássicas.

A afinidade (não identidade) entre o cantar e o narrar envolve o ato de assumir uma personagem afinada com o imaginário que ali se constrói – quase sempre, o sujeito enunciador implicado na letra das canções, um “eu” que o compositor institui, tal como os escritores inventam os narradores de seus contos e romances (XAVIER, 2014, p. 625).

Segundo a pesquisadora Cecília Sayad (2010), o sujeito do documentário de Coutinho *constitui-se no presente e na presença do diretor e da câmera*. A questão da presença nos documentários de Coutinho, de certa maneira, é traduzida no corpo das personagens.

Coutinho é, portanto, um cinema de corpos, enamorado pelo corpóreo, pela presença física de seus objetos, os quais ele privilegia sobre suas histórias. Este amor pelo corpóreo as vezes se mescla ao estilo visual do filme, através da proximidade entre a câmera e a imagem, dos movimentos orgânicos da câmera, da imagem granulada que chama atenção para o estoque do filme ou o brilho que expõe as lentes da câmera (SAYAD, 2010, p. 143, tradução nossa)³⁵.

³⁴ “The emphasis on the body replaces the organization of experience in terms of clear progression of events”

³⁵ “Coutinho is therefore a cinema of bodies, enamored with the corporeal, physical presence of its objects, which he privileges over their stories. This love for the corporeal sometimes bleeds into the film’s visual style through the proximity between the câmera and figure, organic câmera movements, the grainy image that draws attention to the film stock or the glare that exposes the câmera lens.”

Diferente de todas as outras sequências musicais, há uma combinação entre cantar, interpretar e dublar. A combinação entre o canto de Henrique e a gravação produz diferentes efeitos. A gravação serve como uma espécie de roteiro/guia para a apresentação do personagem. Em alguns momentos, a combinação de vozes constrói em cena um dueto imaginário. Por último, a busca pela sincronicidade entre gravação e o canto, à semelhança de uma dublagem, sugere a sobreposição das vozes em uníssono: o Henrique-personagem-Sinatra.

Figura 17: Henrique-personagem-Sinatra e Sinatra.



Fonte: Edifício Master.

A performance transportada de Henrique, nesse sentido, não é apenas uma passagem do Henrique a Henrique-personagem e sim de Henrique a Henrique-personagem-Sinatra. A escolha de mixagem, que equilibra o som da música reproduzida pelo aparelho (Sinatra), e a voz de Henrique realçam esse efeito. Uma mistura de cantar e dublar. De recriar, imitar e interpretar. Uma vez articulados pelas escolhas do diretor e das operações na montagem, tornam-se um comportamento duplamente restaurado, que resultam em um não evento restaurado ($1 > 5a > 5b$).

Em suma, reproduzir *My way* no aparelho de som e cantar novamente ao lado de Sinatra é reatualizar uma experiência reveladora, catártica, que transporta Henrique em direção ao seu eu oculto. “Do corpo cotidiano, relatando acontecimentos dramáticos da vida, ao corpo cerimonial, que se desdobra em dois, (...), há todo um ritual de ‘cura na sua atuação, de onde ressurgem como ruína e rebento um outro ser” (BEZERRA, 2014, p. 95).

3.4 Intervalos

As conversas compõem a maior parte das sequências em *Edifício Master*, totalizando 27 das 38 do filme. As demais dividem-se no que Coutinho denomina intervalos, que consistem em transições entre uma conversa e outra. Elas podem ser tanto de natureza reflexiva, como as sequências que explicitam o processo de filmagem desde o deslocamento da equipe nas dependências do prédio até o encontro com o personagem, quanto de caráter observacional, em que não há uma intervenção direta e sim uma abertura para a vida em seu transcorrer.

Figura 18: O processo como obra em *Edifício Master*.



Fonte: *Edifício Master*.

No início do filme, Coutinho, em *voz off*, apresenta o espaço, o tempo e as condições de realização. Para incorporar à cena o próprio processo, Coutinho volta às atenções para a intervenção da equipe no universo filmado. Através de imagens de câmeras de vigilância, esta é flagrada em ação por um olhar exterior que monitora a área comum do prédio: o elevador. Contudo, o olhar não corresponde às imagens neutras do circuito interno, mas expressa um ponto de vista específico, uma segunda câmera que filma o monitor da TV. Há, nesse caso, uma separação entre o contexto da equipe e o contexto da filmagem.

A utilização de uma segunda unidade de câmera permitiu também filmar o encontro da equipe com o personagem. Diferente das imagens do monitor, localizado em um espaço alheio à filmagem, está posicionada geralmente próximo da equipe principal, composta pelo diretor de fotografia Jacques Cheuiche, a técnica de som Valéria Ferro, os pesquisadores e Coutinho. No início da sequência de Maria do Céu, uma antiga moradora

do Master, a segunda câmera evidencia uma espécie de coreografia entre diretor e pesquisador, quando Coutinho solicita que Eliska se posicione à frente da equipe para fazer o primeiro contato com a personagem, que aguarda na entrada do apartamento.

Mais do que uma mera convenção das conversas em *Edifício Master*, filmar a recepção da equipe, as “invasões”, visa ritualizar o momento do encontro, uma vez que estabelece um espaço-tempo à parte da vida cotidiana. O aperto de mãos entre o diretor/pesquisador e o personagem não apenas firma o acordo consentido, mas também funda a cena coutiniana, marcada pela relação entre quem filma e é filmado. Mais adiante, uma montagem de planos da equipe sendo recepcionada por diferentes personagens reitera a ética reflexiva de Coutinho, que revela as circunstâncias da filmagem e integra o processo à obra. Em comentários para o DVD do filme, Coutinho arremata: “O processo faz parte do produto final. As condições do processo são essenciais”.

Dentre os intervalos, há também as sequências em que a situação da entrevista cede lugar para uma observação dos fluxos de vida do prédio, que transcorrem à revelia da intervenção da equipe, sobretudo a circulação de moradores e funcionários pelas áreas comuns, como corredores, elevadores e escadas. À primeira vista, são episódios corriqueiros, porém, por meio do ponto de vista da câmera e de sua articulação com os demais olhares que constituem o filme, são ressignificados e adquirem uma dimensão extraordinária. Nesse sentido, quando a câmera acompanha uma ronda de um segurança do prédio, seu interesse é menos a representação objetiva do trabalho do funcionário que a evocação de um estado de constante vigilância que paira sobre todos: moradores, equipe e espectador.

Figura 19: Intervalos de observação/interação.



Fonte: Edifício Master.

Por outro lado, esses mesmos espaços que regulam os modos de vida sob a égide do controle e do medo também possibilitam estabelecer vínculos e afetos entre os seus moradores. Uma reunião de amigas nos corredores chama atenção. Uma delas, carregando um bolo com uma vela acesa, toma a dianteira do grupo. Elas caminham juntas e o burburinho de conversa ecoa pelo andar até que param diante de uma das portas. Após uma delas tocar a campainha, aguardam em silêncio. Um misto de expectativa e tensão. Assim que a porta se abre, o grupo canta em coro a canção “Parabéns pra você”. Um leve movimento de câmera revela a homenageada, Geicy, que já havia sido entrevistada algumas sequências atrás. Apesar de a celebração não ter sido encenada em função da câmera, a sua presença, contudo, não apenas flagra o encontro, mas também compartilha temporariamente dessa experiência comum.

Tanto as sequências que incorporam o processo de filmagem quanto as que introduzem um olhar observacional se aproximam da característica de *mostrar-se fazendo* da performance em Schechner (2003), ações contínuas que adquirem novos significados conforme o contexto e as convenções. Enquanto na primeira elas visam incorporar o processo à obra, na segunda, estabelecem uma relação dialógica entre o *sujeito-da-câmera* e o sujeito na tomada, não apenas para flagrar acontecimentos em seu transcorrer, mas também para interagir com o universo filmado.

3.4.1 Espaços vazios

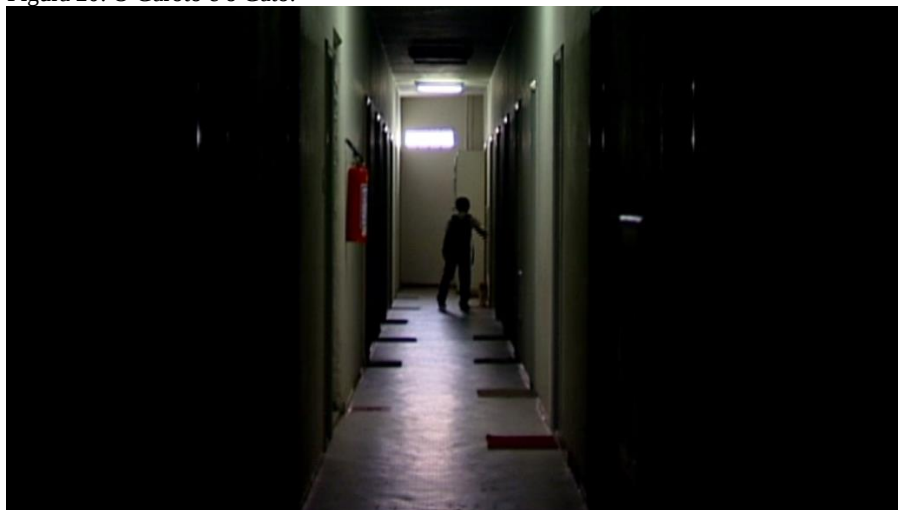
E quando a conversa termina? Quando se esgotam as possibilidades de uma relação dialógica entre diretor e personagem diante da câmera, a fim de criar uma experiência *liminoide* de “igualdade utópica e temporária”, um território de invenção de novos modos de encenar o encontro entre a *mise en scène* do diretor e as *auto mise en scènes* dos personagens: o que sobra? Os espaços vazios, porém, transformados pelo olhar do espectador.

Em *Edifício Master*, há inúmeras sequências inteiramente compostas de corredores, janelas e apartamentos vazios que, à primeira vista, podem ser meras operações de montagem para articular blocos narrativos, o “concentrado de substância humana” (MATTOS, 2019). Todavia, um espaço sem a presença humana (pessoa, ator, personagem, performer) pode também ser um veículo de teatralidade.

Segundo Féral (2002), a teatralidade ocorre em duas condições. Primeiro, pela realocação do espaço cotidiano ocupado pelo *performer*; segundo, através do olhar do

espectador que enquadra o espaço cotidiano que ele não ocupa. Em ambos, uma operação que cria uma fenda que permite a um “outro” entrar. Esse espaço do outro define tanto teatralidade quanto alteridade.

Figura 20: O Garoto e o Gato.



Fonte: Edifício Master.

O olhar do espectador que constitui a teatralidade é bem exemplificado na sequência do Garoto e o Gato (Figura 20), que consiste em um plano-sequência de aproximadamente 1 minuto e 30 segundos.

A câmera fixa no tripé enquadra um corredor vazio do prédio. Nos segundos iniciais, a imagem está desfocada, mas gradualmente ganha nitidez. Um garoto sai do elevador e acidentalmente deixa as chaves caírem no chão. Após pegá-las, ele percebe que um gato está sentado na entrada de um vizinho. O menino caminha lentamente em direção ao seu apartamento e para diante do bicho. Assobia algumas vezes como quem deseja interagir, mas começa a abrir a porta de sua casa. Observando atentamente os movimentos do gato, ele decide se aproximar. Bate na porta do vizinho duas vezes, mas não obtém sucesso, possivelmente porque do lado de dentro alguém ouve uma música em volume alto. Na terceira vez, bate insistentemente e com mais força até que uma mulher abre a porta. O menino avisa que o gato ficou preso do lado de fora, mas ela informa que havia deixado o bicho no corredor para andar um pouco. A mulher agradece pela gentileza, pega o animal de estimação e o leva para dentro. O garoto, enfim, entra na sua casa.

A sequência impressiona pela progressão dramática da ação. Primeiro o garoto percebe o problema e o conflito se estabelece: o gato do vizinho está preso do lado de

fora. Em seguida, ele decide agir, devolver o animal de estimação ao dono, mas encontra um obstáculo; após o desfecho bem-sucedido, ele retorna para a sua vida normal. O corredor fica vazio novamente.

Comentando a sequência para o DVD, Coutinho informa que a ação foi registrada inesperadamente por um assistente de câmera que estava filmando os corredores de cada um dos 12 andares do prédio a pedido do diretor. Como se observa durante todo o filme, os corredores têm uma presença marcante não apenas para articular por meio da montagem as transições entre as conversas, mas também como espaços latentes de ação dramática.

Em termos técnicos, para fazer a teatralidade emergir no espaço, a escolha de filmar em plano-sequência foi essencial. A progressão dramática é intensificada pela duração do plano, desde o momento em que o garoto aparece até a resolução do conflito. Além disso, filmar em plano geral com lente grande angular e fixa no tripé permitiu explorar o deslocamento dos corpos no interior do quadro a partir do movimento do menino através do corredor.

Em suma, o espectador compõe a ação a partir de uma operação cognitiva que organiza os elementos cênicos e confere a eles uma função narrativa. Somadas a isso, as operações técnicas, como a escolha de enquadramento e duração do plano, potencializam os efeitos desse olhar.

Esta noção ampliada de teatralidade, que atribui ao espectador o papel de construir por meio do seu olhar ativo o espaço do Outro, parece ir ao encontro da concepção dos espaços vazios em *Edifício Master*. Coutinho observa:

Na verdade, o apartamento é que é dono de você, os objetos são donos de você, você não é dono dos objetos. Então aqueles apartamentos vazios, o que são? São espaços decorativos, arquitetônicos, que vão ser preenchidos pelas mil histórias de vida que tem no filme. *Então naquele espaço vazio já há uma vibração de vida*, que você não sabe qual é, então cada vez mais eu quero usar espaços vazios nos filmes, cada vez mais para mim isso é essencial (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 154, grifo nosso)

Figura 21: Espaços vazios em Edifício Master: o espaço virtual do Outro.



Fonte: Edifício Master.

O cinema de conversa de Coutinho, assim, é um lugar de encontro entre dois mundos, o do diretor e do personagem, em que o espectador não é apenas uma testemunha ocular ou um *voyeur*, mas um olhar ativo que organiza e relaciona os corpos, discursos, gestos, espaços. Segundo Schechner (1985), as performances têm como principal característica a relação entre performers e espectadores. A natureza dessa relação pode ser orientada em termos de eficácia, como nos rituais, ou de entretenimento, como nas artes.

O espectador, assim como um ator, passa por transformações no ser e/ou na consciência. De modo semelhante, o público é transportado para o filme, assume um papel temporariamente separado de sua vida cotidiana, em que pode expressar diversas emoções, como medo, tristeza, alegria, raiva. Além disso, um espectador também pode ser transformado ao final de uma sessão a partir de questionamentos suscitados pelo filme e que podem conduzi-lo para uma atitude mais consciente em relação a sua realidade social.

Em *Edifício Master*, há uma diversidade de experiências humanas que inviabiliza qualquer tentativa de generalização ou síntese. Coutinho, durante o processo, rejeita veementemente a ideia de que o filme pretenda representar uma camada da população composta por trabalhadores precários da classe média baixa. O quadro de Daniela, que trata da onipresença de um olhar disciplinador, vai ao encontro das imagens de vigilância que monitoram a equipe e os moradores.

Como observa Lins,

Claustrofóbico em alguns instantes, Edifício Master não deixa, no entanto, de indicar fissuras e microrresistências mesmo em um universo tão enclausurado. Um cinema de combate a um presente saturado de imagens; um cinema que

nos captura e impõe uma outra maneira de ver e pensar o Brasil. (LINS, 2002, p. 32).

Além disso, o documentário levanta uma reflexão sobre a crescente contaminação entre as esferas pública e privada e fetichização das imagens contemporâneas disseminadas nos programas de TV, sobretudo os *reality shows*. A intervenção de Coutinho naquele universo não deixa de ser uma tomada de posição frente às transformações apenas anunciadas no início do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aproximação entre o campo do documentário e a teoria da performance possibilitou investigar os modos de encenar a relação entre o diretor e o personagem no documentário de Eduardo Coutinho. Após retomarmos os trabalhos de diferentes pesquisadores brasileiros e estrangeiros, compreendemos que o conceito de performance fornece uma abordagem útil para os interessados em compreender não só a natureza do personagem do documentário, mas também as operações que caracterizam a própria realização do documentário.

A partir da noção de que toda performance é um *comportamento restaurado*, ação performada que exige da pessoa um certo treinamento/ensaio e/ou experiência prévia, pudemos compreender as diferenças e semelhanças entre a análise de comportamentos da vida cotidiana, dos rituais e das performances estéticas. Somado a isso, o conceito de *liminaridade* emerge como uma possibilidade de compreender de que maneira a performance pode ser estudada no cinema, sobretudo na ideia de que o espaço da performance no cinema se encontra nas margens: *entre as formas de vida e formas de imagem*.

Sendo assim, buscamos compreender como as entrevistas de Coutinho, articuladas com alguns procedimentos, visaram provocar experiências *liminoides*, que interrompem o fluxo cotidiano em favor de um momento de encontro entre documentarista e personagem marcado por uma “igualdade utópica e temporária”. Apesar de que as entrevistas de Coutinho buscam ritualizar o encontro, a compreensão do *cinema de conversa* necessita de uma abordagem que leve em consideração o papel central do diretor na organização dos componentes cênicos por meio de recursos técnicos e estilísticos. Assim, a noção de *mise en scène*, de origem teatral, encontra no documentário de Coutinho uma vocação para analisar a relação entre quem filma e quem é filmado.

Empreendemos uma análise de *Edifício Master* a partir do modelo de comportamento restaurado, proposto por Schechner, e observamos, ao final, como as entrevistas de Coutinho podem ser compreendidas em termos de ações ensaiadas e que, em circunstâncias específicas de direção, encenação e atuação, adquirem novos significados a partir do jogo criativo entre diretor e personagem.

Os personagens levam para o “palco” da cena documentária *comportamentos restaurados* e *auto mise en scènes*, que reconstruídos pelas especificidades da performance fílmica, resultaram em *não eventos restaurados* ($1 > 5a > 5b$). Estes, menos definidos pelo modo indicativo (*é*) que o modo subjuntivo (*como se*). O personagem de Coutinho, assim, encontra-se na zona intermediária que caracteriza a natureza do *performer* na dupla negatividade (não-eu, não-não eu).

Nas sequências analisadas, observamos que a construção do personagem diante da câmera parte das informações da pesquisa prévia, tratadas como uma espécie de *script*, mas que no momento de filmagem podem ser retomadas, recriadas ou subvertidas, em uma dinâmica que aproxima a autoconstrução do personagem coutiniano do processo do ator teatral em suas diferentes etapas: treinamento, aquecimento, performance, esfriamento e resultado. Nesse sentido, o personagem Henrique constitui o exemplo mais bem acabado do desejo de Coutinho subverter a matéria-prima documental para fazer a ficção explodir, embora a constatação possa ser estendida para os demais entrevistados.

Se os *dispositivos* de Coutinho são “prisões” que orientam o método de trabalho do diretor como a definição de limites espaciais, temporais e técnicos, estes procedimentos também possibilitam uma abertura para o indeterminado. Como ele resume a propósito do método de trabalho em *Edifício Master*: treino é treino, jogo é jogo. Sendo assim, construir no momento da filmagem uma “igualdade utópica e temporária” está intimamente relacionada à capacidade da *mise en scène* do diretor se entrelaçar às *auto mise en scène* dos personagens em uma experiência que se aproxima da camaradagem ritual que Turner definiu como *communitas*.

Instalamo-nos em um tempo estendido, menos nervoso, menos abstrato que o das entrevistas habituais, e ao mesmo tempo, em uma relação de improvisação, de surgimento. Plano-sequência de vinte minutos. Um pedaço de vida. O fim está tão longe do início. (COMOLLI, 2008, p. 59)

Assim como as janelas que encerram *Edifício Master* apontam para a impossibilidade de resumir experiências tão diversas como as de seus personagens, este trabalho ressalta o caráter inacabado dos conceitos de performance e *mise en scène*, sobretudo se considerados ferramentas de análise de experiências *liminoides* como o *cinema de conversa* de Coutinho, marcada por uma postura diante da cena e do mundo que põe sob risco o real.

REFERÊNCIAS

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa**: diálogos entre o universo documentário e a imaginação melodramática. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

_____. “Novos Rumos do Documentário Brasileiro?”. **Catálogo do forumdoc.bh.2003** - VII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003, p. 24-27. [2003b]

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

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.

BRAGANÇA, Felipe (Org.). **Eduardo Coutinho - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

BRASIL, André. “A performance: entre o vivido e o imaginado”. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Experiência Estética, **XX Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. SP: Ed. Perspectiva, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. Sobre Edifício Master, In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. 704p.

FÉRAL, Josette. **Theatricality**: The specificity of theatrical language. Substance 98/99, vol. 31, n. 2 e 3, 2002.

FIGUEIRÔA, Alexandre.; BEZERRA, Cláudio.; FECHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. **Galáxia**, n. 6, p. 213-229, 2003

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1956.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**: do futurismo ao presente. Trad. Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

LINS, Consuelo. “Coutinho encontra as fissuras do Edifício Master. **Sinopse** 9, agosto: 30-32, 2002.

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

_____. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: ITAÚ CULTURAL. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 44-50.

_____; MESQUITA, Cláudia Cardoso. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 96 p.

_____. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galaxia** (São Paulo), n. 31, p. 41-53, abr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123816>.

MARQUIS, Elizabeth. Conceptualizing documentary performance. **Studies in Documentary Film**. Vol. 7, No. 1, 2013.

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho** – o homem que caiu na real. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003. 120 p.

_____. **Cinema de fato**: anotações sobre o documentário. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

_____. **As setes faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

MIGLIORIN, Cezar. Filme-dispositivo: Rua de mão dupla, de Cao Guimarães. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (Org.). **Estudos Socine de Cinema**, Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 143-150.

MOURLET, Michel. Sur un Art Ignoré: la mise-en-scène comme langage. Paris: Ramsay, 2008.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade – Breve histórico do cinema-direto no Brasil. 1966. **Revista Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretobrasil.htm>. Acesso em: 20 maio 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2010.

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

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes - conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Editora Papirus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca.**, v.1, p. 1-38, 2012

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2013.

RODRIGUES, Laércio Ricardo de Aquino. Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 30, p. 138-148, dez. 2015.

SANTEIRO, Sérgio. “Conceito de dramaturgia natural”. **Revista Filme Cultura**, nº 30, p. 80-86. Rio de Janeiro: Embrafilme, agosto de 1978.

SALIS, Fernando Álvares. O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols. In: MACHADO JR. *et al.* **Estudos de Cinema - Socine VIII**, São Paulo: Annablume; Socine, 2012, p. 101-109.

SAYAD, Cecilia. “Flesh for the Author: Filmic Presence in the Documentaries of Eduardo Coutinho.” **Framework: The Journal of Cinema and Media**, vol. 51, no. 1, 2010, p. 134–150. JSTOR. Disponível em: www.jstor.org/stable/41552571. Acesso em: 20 maio 2020.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. O que é performance. **O Percevejo**: Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, Ano II, n. 12, p. 25-50, 2003.

_____. **Performance Theory**. Great Britain, Routledge, 2005.

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

TURNER, Victor. **Do Ritual ao Teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.

WAUGH, Thomas. Performance in Documentary. In: WAUGH, Thomas. **The Right to Play Oneself**: Looking Back on Documentary Film. Minneapolis. University of Minnesota Press, 2011.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Comunicação e Informação**, v. 7, n. 2, p. 180 -187, jul./dez. 2004.

_____. O exemplar e o contingente no teatro de evidências. **Literatura e Sociedade**, 15(14), 14-23, 2010.

_____. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Aniki**, 1(1), p. 33-48. Lisboa, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradutor: Suely Fenerich. Editora: COSAC NAIFY, 2000, 128 p.