

A 'mise-en-scène' do documentário: Eduardo

Coutinho e João Salles

RESUMO:

Neste ensaio abordaremos dois documentários recentes dos diretores brasileiros João Salles (*Santiago*) e Eduardo Coutinho (*Jogo de Cena*). Para analisá-los, buscamos desenvolver análise, com inspiração de metodologia fenomenológica, colocando ênfase na relação entre o sujeito que sustenta a câmera na tomada e o mundo que a ele se oferece, abrindo-se pelo seu corpo (sujeito-da-câmera) ao espectador. Denominamos de *encenação* essa relação entre o mundo (com pessoas agindo e coisas) e o sujeito que encarna a máquina câmera. A *mise-en-scène* designa o modo pelo qual a *encenação* é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõe a cena e sua futura disposição narrativa (em planos). Olhando para história do documentário podemos notar duas variantes estruturais na ação das pessoas para o sujeito-da-câmera. Chamamos de *encenação-construída*, a ação ou expressão, preparada, de modo anterior, pelo sujeito-da-câmera. Chamamos de *encenação-direta* a ação para a câmera solta no mundo, ocorrendo sem uma flexibilização direta pelo sujeito-da-câmera. No caso de um primeiro plano de *encenação direta*, a indeterminação da ação é a própria fisionomia, conformando-se em afeto ou *afecção*. Em *Jogo de Cena* estão dispostas diversas modalidades de *encenação* que interagem entre si articulando-se em um corte desconstrutivo. Em *Santiago* duas modalidades históricas do encenar contrapõe-se, num movimento animado pela má-consciência.

ABSTRACT:

In this essay we will examine two recent documentaries by Brazilian directors João Salles (*Santiago*) and Eduardo Coutinho (*Jogo de Cena*). Analysis of the films will draw upon phenomenological methodology, emphasizing the relationship between a subject holding the

camera in the take and the world that reveals itself to him, opening itself through his body (subject-of-the-camera) to the spectator. We use the term *staging* (reenactment) to describe this relationship between the world (which includes objects and people in motion) and the subject which embodies the camera machine. *Mise-en-scène* denotes the way *staging* is set in the take, taking into account the material aspects that comprise the scene and its future narrative arrangement (in shots). Looking at the history of documentary film, we can see two structural variants of action in the take, to the subject-of-the-camera. We will call *constructed staging* any action or expression that has been prepared by the cameraman beforehand. The free action occurring in front of a camera, without direct involvement or direction from the subject-of-the-camera, will be called *direct staging*. In the case of a close-up through *direct staging* the uncertainty of the action is the physiognomy in itself, which figures affect or *affection*. In *Jogo de Cena*, Coutinho uses a variety of staging techniques which combine in a deconstructivist way. In *Santiago*, Salles contrasts two historical types of staging in a movement driven by remorse.

O conceito de *mise-en-scène* possui ampla bibliografia no cinema de ficção, mas ocupa espaço paralelo na teoria do documentário. De origem francesa, o termo aparece nos escritos sobre cinema a partir dos anos 50, tentando circunscrever a especificidade cinematográfica. As definições do que é *mise-en-scène* variam na história. Recentemente, dois livros sobre o tema foram escritos por figuras centrais do pensamento em cinema: Jacques Aumont¹ e David Bordwell². Encontramos em Aumont um amplo retrospecto da evolução da *mise-en-scène* na história do cinema, recuperando o pensamento francofônico sobre o assunto. Bordwell segue trilha própria, privilegiando o leque conceitual do termo para avançar a análise sobre o espaço filmico. O conceito de 'mise-en-scène' deve muito ao olhar de André Bazin, mas desemboca em seu sentido contemporâneo através da geração 'nouvelle vague', quando essa ainda exercia crítica de cinema (os hitchcocko-hawksianos), e dos cinéfilos chamados 'macmahoniens' (Michel Mourlet, Pierre Rissient, Jacques Lourcelles). São eles que abrem os olhos de espectadores iniciados para uma visão

¹ Aumont, Jacques. *Le Cinéma et la Mise-en-scène*. Paris, Armand Colin, 2006.

² Bordwell, David. *Figuras Traçadas na Luz - a encenação no cinema*. Campinas, Papirus, 2008.

estilística do cinema que vai além da elegia do 'cinema puro' das vanguardas dos anos 1920, ou da montagem construtivista soviética. A noção de *mise-en-scène* pode ser entendida de modo amplo, mas um ponto deve ser realçado: os procedimentos de *montagem*, que definiram a essência da nova arte na primeira metade do século XX, encontram-se, agora, em segundo plano. No universo valorizado pela *mise-en-scène* a constituição cênica espacial, o movimento e a expressão dos corpos em cena, têm destaque. Em um livro chave para este debate, *Sur un Art Ignoré*³, Michel Mourlet descreve a *mise-en-scène* enquanto "mise-en-place" de "atores e objetos em seus deslocamentos no interior do quadro", frisando que a distribuição plástica/espacial de seres e de coisas deve "expressar tudo". Para Mourlet, o âmago da *mise-en-scène* está nas "atitudes e reflexos corporais dos atores", ou, em outras palavras, "na sintonia de um gesto com seu espaço". Se este é o âmago da *mise-en-scène* no cinema, qual seria o campo da cena no documentário? Vejamos, mais de perto, como abordar esta questão.

No coração da *encenação cinematográfica* está a noção da *ação* de um *corpo* e o que caracteriza esta ação em cena: seu movimento e sua expressão. A ação na forma da imagem-câmera é trabalhada dentro do quadro, composto pelo molde da máquina que chamamos câmera. Se o primeiro elemento que chama a atenção deste 'molde' imagético é a forma perspectiva, o que lhe dá absoluta singularidade no universo das imagens é a circunstância da *tomada*. A encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em sua forma particular de lançar-se, pela circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador. Ao afirmarmos que a cena filmica é composta primordialmente pela ação na tomada abordamos a noção de *mise-en-scène* em seu veio mais profícuo. A questão que se coloca é: no que a imagem, pelo fato de ser mediada pela câmera, transfigura a ação que transcorre na cena? Responder significa realçar a camada do estilo cinematográfico propriamente, localizando elementos essenciais que definem a encenação em seu núcleo. A começar pela dimensão particular do espaço que, quando figurado em imagem-câmera, interage de dentro para fora-de-campo e de fora-de-campo para dentro da cena. Ao centrarmos a noção de *mise-en-scène* nos parâmetros imagético/sonoros delimitados pela fôrma da máquina câmera (falamos em uma cena-câmera), é necessário enfatizar o corpo em vida, a carne viva, que encarna necessariamente a *ação cênica*, constituindo o coração da encenação cinematográfica no tempo presente. Mencionamos os elementos de estilo que emolduram a ação: a fotografia, o figurino, o cenário estúdio, a locação, o enquadramento, a movimentação da câmera, a

³ Mourlet, Michel. *Sur un Art Ignoré*. Paris, La Table Ronde, 1965.

profundidade do campo cênico, o espaço fora-de-campo, a decupagem da ação. Mas podemos ir além nesta linha 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: o carimbo de sua fisionomia e gestos que o rosto e a expressão dos afetos evidencia, a *encenação* propriamente.

A TOMADA E O SUJEITO-DA-CÂMERA

A imagem-câmera fílmica tem por característica ser constituída ao se conformar em um tipo de figuração do mundo que chamamos *tomada*. A tomada estrutura um movimento de figuração que é singular à imagem-câmera e que outras imagens não possuem. É composta pela *ação* do corpo em movimento e por sua *expressão*. Definiremos como expressão a figuração de *afetos* pelo ator/personalidade que age na circunstância da tomada. A expressão é significada pelo corpo, através de olhar, composição fisionômica e gestos. A ação é movimento no mundo. *Ação* e *expressão* constituem o núcleo dos procedimentos que caracterizam a encenação fílmica e sua *mise-en-scène*. É aí que bate o coração da cena cinematográfica e sua narrativa. A ação do corpo na tomada, a expressão de seu afeto pela fisionomia e pelo gestual, constitui o umbigo da especificidade da encenação documentária que se constela concretamente (se afigura) no tempo presente, no transcorrer do presente enquanto franja de um acontecer. É através das especificidades do movimento e da expressão do corpo em cena, nas diversas modalidades de interação com o sujeito que sustenta a câmera, que recortaremos o conceito de *mise-en-scène* para articulá-lo ao campo documentário. É na ação do corpo em cena, do corpo-sujeito na 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 bater dentro da estilística documentária.⁴

Estamos nos referindo ao modo pelo qual o *corpo* do ator, ou da pessoa/personagem, encarna a ação e ocupa o espaço na forma de argumento (ou lírica) *documentário*. A figuração do corpo pela ação fílmica constitui, em seu âmago, a noção de *mise-en-scène*. O estilo é o movimento/expressão através do qual corpo encarna ação e afeto. A 'encarnação', interage ativamente com a dimensão presencial do(s) sujeito(s) que sustenta(m) a câmera no mundo, na

⁴ Na bibliografia anglo-saxã, Vivian Sobchack é quem leva mais adiante a análise do olhar e do corpo, enquanto ação cinematográfica, na direção de uma fenomenologia da tomada em sua abertura para o mundo. Neste sentido, podemos destacar a densa análise de *The Address of the Eye - a phenomenology of film experience*-(New Jersey, Princeton University Press, 1992) e os belos 'insights' contidos em *Carnal Thoughts - embodiment and moving image culture* (Berkeley, University of California Press, 2004).

situação de tomada. Em geral (mas não sempre) este sujeito está fora-de-campo da cena que a tomada constrói. O corpo que encena, encena para alguém. Encena para espectador futuro (e esta dimensão ancora a tomada), mas também para um sujeito que o encara face-a-face, um sujeito que chamarei de *sujeito-da-câmera*. O sujeito-da-câmera tem corpo e está vivo. Surge transfigurado pela máquina-câmera que abriga junto de si, incorporada em seu modo de ser, para o mundo e para o ator/pessoa. O sujeito-câmera funciona como a boca de um funil que, ao fundar a tomada, puxa o mundo para o espectador ao ser determinado por sua presença futura. A presença do sujeito-da-câmera funda a tomada ao transformar ação em *encenação*. Não se constitui propriamente em indivíduo físico, mas incorpora a máquina que sustenta no corpo e também a equipe que o faz existir como imagem cinematográfica. O sujeito-da-câmera é a máquina, mas ela tem corpo, pois é com este corpo (ou com estes corpos) que a ação, transformada em *encenação*, vai interagir. O sujeito-da-câmera tem carne e vive no presente. A tomada que ele funda transcorre. O sujeito-da-câmera estampa ao se oferecer na tomada, além de si mesmo, o espectador. O espectador vem pintado em sua face e exala de seu corpo. O ator-personagem da tomada, ao olhar para o sujeito-da-câmera, vê a expressão da figura que dirige suas ações, mas vê também, sobreposto nele, o espectador. O espectador está lá, bem grande no olho humano do sujeito-da-câmera e no olho mecânico da câmera. A tomada, com seus corpos e objetos, lança-se para o espectador e é inteiramente determinada por este lançamento. Já o espectador lança-se para a circunstância da tomada em um movimento cuja descrição escapa ao âmbito deste artigo. A imagem-câmera traz em si o mundo da tomada e o faz transparecer de um modo que outras imagens (como a imagem pictórica) não o fazem. A imagem-câmera é transparente e o espectador vê o mundo da tomada através dela, na forma que se afigura. O sujeito-da-câmera faz valer a figuração do mundo na tomada, medindo (compondo) sua forma para a fruição espectral futura. A dimensão da fruição futura pesa na tomada e determina procedimentos diversos de encenação. A singularidade da imagem-câmera, da imagem do cinema, está na dimensão da tomada e no movimento de 'lançar-se para' que sua mise-en-scène instaura.

AS PERSONAGENS E A ENCENAÇÃO

O corpo do ator, ou da pessoa, carrega uma camada de densidade psíquica que chamamos 'personalidade'. Conforme a densidade aumenta na atuação face à câmera, a camada da personalidade condensa-se, destaca-se, e afirma-se em *personagem*. O cinema documentário

contemporâneo possui particular atração pela camada de gordura da *atuação* que exala do corpo exibindo-se, mostrando-se, para o sujeito-da-câmera. A descoberta de uma personalidade fotogênica significa encontrar uma personagem (uma pessoa) que saiba interagir com a circunstância tomada e sustentar o afeto através do olhar, lançado pela câmera, para o espectador. Alguém que possua uma história de vida que embase esse olhar pela fala e pelos gestos, dando corpo à trama ou à enunciação assertiva. Denso de personalidade, a personagem move-se, age, atravessa a cena filmica. O outro corpo (aquele que sustenta a câmera e está atrás dela) irá comutar criativamente sua expressão de sujeito-da-câmera com a expressão do corpo-personagem que encena à sua frente, encarnando uma personalidade. Personalidade que não é a sua pessoa em si, nem existe somente para ele sujeito-da-câmera: é a de uma personagem, que surge na tomada, transfigurada pela alquimia da representação que envolve a máquina-câmera, enquanto é lançada para o espectador. A esta comutação, no cinema de ficção, chamamos direção de atores. No caso do documentário, desde pelo menos *Nanook, o esquimó*, a personalidade que o olhar, pela alquimia da fotogenia, exala para o sujeito-da-câmera, faz parte integrante da criação autoral. Seja dentro de uma direção mais incisiva, seja através da presença recuada do diretor, seja através da simpatia sutil de um sorriso, ou de um levantar da sobrelanceira, a direção de cena voltada para a figuração da personalidade percorre a história do documentário.

O olhar (o olho do corpo, propriamente), marca uma forma expressiva recorrente na estilística cinematográfica. Ao pensarmos a *mise-en-scène* enquanto forma cinematográfica do movimento de corpos em cena, devemos estabelecer a distinção, extrema, entre o ser que sustenta uma personagem numa trama construída para ser encarnada e o ser que ordinariamente está no mundo, propondo-se ocasionalmente agir para câmera. Como, no cinema documentário, expressar a 'encarnação' de uma personagem? No caso da ficção, temos um termo bem preciso para descrever essa operação: trata-se do trabalho daquele que chamamos *ator*, ao qual damos o nome de *interpretação*. O documentário, no entanto, pouco trabalha com atores profissionais. Nunca desenvolveu um estilo, ou uma produção mais ampla, para aproveitar seu trabalho. A tradição documentária nunca sentiu necessidade de um 'star-system'. 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.

O documentário trabalha bastante com atores naturais, pessoas comuns que não são profissionais em expressar personalidades outras que si próprios. A presença da câmera, no entanto, pode transtornar seu jeito (e sua personalidade) de ser no mundo, constituindo uma primeira modalidade de atuação: eu sou eu próprio face ao sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos e eu viro *personagem*. A este tipo de atuação para a câmera vou chamar de *encenação-direta*. No entanto, enquanto pessoa no mundo, também posso ser convidado para incorporar a personalidade de um amigo, de um vizinho ou de um desconhecido. Apesar de não ser ator, conheço o universo da personalidade que devo atuar e aceito a proposta. A este tipo de encenação, bastante comum na história do documentário (vamos citar o exemplo do trio 'familiar' de *O Homem de Aran* ou os 'carteiros' de *Night Mail*) chamarei de *encenação-construída*.

Para pensarmos a *cena documentária* deveremos ampliar semanticamente a noção de *cena*, para fazê-la caber em estruturas que nem sempre foram caracterizadas como próximas do conceito de *mise-en-scène*. A *cena* composta por cenário, figurinos e estúdio, compõe uma parcela considerável da tradição documentária, mas não está localizada, por assim dizer, no centro de sua estilística, como ocorre no cinema de ficção. Devemos reconhecer que a exuberância estilística da *mise-en-scène* do cinema de ficção não é repetida na tradição documentária, constituindo-se a partir de outras variáveis. Ao pensarmos a *encenação documentária* em seu núcleo criativo nos deparamos com a movimentação do corpo na cena da *tomada*, designando por este termo a circunstância da presença da câmera, e do sujeito que a sustenta, no mundo e na vida. O documentário é a forma narrativa privilegiada da tomada, no presente. É sob a forma de uma presença que a tomada cinematográfica consegue fincar seu gancho no transcorrer e abri-lo, como abrimos a uma lata, constituindo, na dilatação da abertura, o corte narrativo⁵. Nela caminha a estilística da encenação documentária, em seus diferentes formatos históricos. Quando a encenação na tomada é explorada estilisticamente em sua radical indeterminação, liga-se umbilicalmente ao transcorrer do mundo no presente, em sua tensão de futuro ambíguo e indeterminado. A ação que explora a circunstância indeterminada da tomada ocorre sob a forma da *encenação direta*, ou da *encena-ação/afecção*. Quando a encenação documentária for refratária à indeterminação do tempo presente na tomada,

⁵ Interessante abordagem da relação entre narrativa e acontecer encontramos em Ricoeur, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas, Papirus, 1994.

quando trabalhar, por exemplo, com a encenação em estúdios, decupada em planos prévios por roteiro, a chamaremos de *encenação-construída*. Os dois tipos da *mise-en-scène* documentária, a *encenação-direta* e a *encenação-construída*, constituem as formas privilegiadas da estilística narrativa documentária, com modalidades intermediárias diversas. Conforme o sujeito da câmera relaciona-se com o que lhe é exterior - o mundo da tomada - constela-se um tipo narrativo documentário que traz em si uma forma de *encenação*, isto é, uma forma determinada de estar no mundo para o sujeito da câmera, lançando-se para o espectador.

Podemos localizar estes tipos gerais, sem muito esforço, dentro da tradição documentária em seu desenvolvimento. No chamado documentário 'clássico', anterior aos anos 60, e no documentário contemporâneo, exibido em redes de televisão a cabo, predomina a forma de *encenação construída*, dentro da narrativa clássica do documentário. No documentário chamado de *direto*, ou *verdade*, em sua vertente moderna, temos a predominância da *encenação direta*, aberta à indeterminação do transcorrer, em interação com a qual constrói seu estilo. Estas são dominantes amplas, estruturais, que devem servir apenas para nos situar numa totalidade plena de nuances. As duas formas de encenação na tomada interagem entre si e não são excludentes (pelo contrário). Se sua eclosão pode ser determinada historicamente, estão longe de serem estáticas ou se restringirem a um período de tempo. O importante está em reconhecermos sua validade estrutural para, a partir daí, sofisticarmos a análise. Em outras palavras, se falamos de uma *mise-en-scène* documentária, colocando em seu centro a relação entre sujeito-da-câmera e mundo na tomada, é necessário pensar essa *mise-en-scène* em sua disposição histórica, no decorrer dos séculos XX e XXI.

A ENCENAÇÃO DIRETA

Para fazermos este percurso é importante desvincularmos o conceito de *encenação* de sua carga semântica tradicional. Não se trata aqui de querer desconstruir a intensidade da tomada para mostrar que por trás da espontaneidade existe construção, existe "encenação". A *encenação documentária*, em sua tendência moderna, que emerge nos anos 60, encobre um tipo de agir que é na tomada, em similaridade ao que nós *somos* no mundo. Mas nós não encenamos em nosso mundo cotidiano, como um ator encena no palco de um teatro. Nós não encenamos pelo espectador, para a câmera. Nós *somos* no mundo, segundo a circunstância, em adequação ao que consideramos a essência da personalidade de nosso ser e a demanda do mundo sobre ele. Isso seria também

encenação? Se enceno o professor quando dou aula, se enceno o pai quando estou com meu filho, se enceno o chefe quando distribuo tarefas, o conceito de encenação amplia seu horizonte e confunde-se com *estar no mundo*. O tipo de ação que se desenrola livre no transcorrer indeterminado da tomada é próprio a um estilo cinematográfico, que embasa uma forma narrativa, e que estamos chamando de 'direto'. Estou, portanto, definindo um tipo de ação para a câmera como *encenação direta*, sugerindo que a podemos decompô-la em *encena-ação* e *encena-afecção*.

Em suas diferentes formas estilísticas, a encenação direta pode ser composta por sujeito-da-câmera, mais recuado ou mais ativo (intervindo no mundo ou voltando-se sobre as próprias condições de enunciação). A *encena-ação* direta é uma encenação que não se constrói de modo prévio e decupado, em diferença com a interpretação do ator. A *encena-ação* é a *ação*, é a *intervenção* que transcorre no mundo. Significa movimento e, mais do que isto, embate, interação ativa com seres e coisas que compõem a circunstância da tomada e, em particular, o sujeito-da-câmera. Significa também movimento livre, pelo sujeito-da-câmera, para o espectador. É para isto que *estamos* na tomada. Mas, na *encenação direta*, a flexão da ação pela presença da câmera é tênue. O segredo do Cinema Direto, no final dos anos 50, foi ter percebido que a inflexão tênue da ação para a câmera, poderia resvalar na imagem-qualquer obtida com uma câmera oculta, mas nunca coincidir. O charme foi haver descoberto que a encenação para câmera rendia arte, que as imagens resultantes, mesmo com o recuo do sujeito-da-câmera, eram intensas e cheias de poesia. Pessoas transformavam-se facilmente em personagens, flexionadas pela presença do sujeito-da-câmera, cuja carne presente dava espessura à vida ordinária numa espécie de 'mundanidade' ordinária. Por outro lado, o transcorrer da tomada poderia ser explorado como um acontecer propriamente, na intensidade de sua radical indeterminação e ambiguidade. O presente transcorrendo podia acontecer na forma da ação repleta de intensidade da História. Robert Drew almejava captar estes momentos de modo sistemático (através da 'crisis structure'), mas acabou desistindo de trabalhar com a encenação-direta da História, carregada de intensidade. Descobriu que filmar a História exigiria, no limite, a provocação do próprio momento histórico, numa complexidade infinita de variáveis para serem articuladas. A partir do momento em que se deixa de ter como referência a encenação construída clássica, encontra-se com uma articulação cênica (pois é disto que se trata) desconhecida. Na fronteira entre a indeterminação ontológica da ação intensa, e a estruturação que demanda o sujeito-da-câmera para a encenação direta, a ação da História não poderia ser encenada para a câmera no formato narrativo que o primeiro cinema direto necessita. Não era só o espetáculo que

buscavam, mas uma espécie de narrativa (cinematográfica) incrustada no transcorrer da História, na franja do presente. Mais tarde, no decorrer dos anos 70 do século XX, essa equação com o eclodir da ação intensa e da História é resolvida com facilidade, através de uma postura mais ativa do sujeito da câmera, sem medo de figura-se como agente transformador (*Harlan County*/1976 de Barbara Kopple).

Já a *encena-afecção* envolve menos ação e mais expressão. Envolve a figuração do afeto, e da personalidade, pelo corpo. E o corpo do sujeito no mundo exprime afeto principalmente pelos traços fisionômicos da face e pelos gestos (movimentos dos membros do corpo). O cinema direto, historicamente, voltou-se, desde o início, para os primeiros planos. A *encena-afecção* aparece nos rostos em primeiro plano, é o estilo voltado para a fisionomia e o afeto que este exprime. É o estilo documentário voltado para os gestos imperceptíveis (a mão de Jacqueline Onassis, atrás das costas, em *Primary*), para a suspensão da ação, e do argumento, no intervalo da expressão que se dilata (Maysles). A encenação documentária também mostra o corpo na tomada, asserindo, falando sobre si ou sobre o mundo. A fala é parte integrante do ser no mundo e a encenação-direta toma outra dimensão quando, tecnologicamente, a captação da fala no mundo torna-se possível. É importante notar que o modo documentário de asserir sobre o mundo é modulado pelo corpo falante. A descoberta das potencialidades da entrevista/depoimento, do corpo que fala para enunciar, caminha nesta 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 câmera e é elemento capital para a própria articulação narrativa documentária, através da composição de enunciados assertivos.

A ENCENAÇÃO CONSTRUÍDA

A *encenação construída* está no coração da composição estética do documentário, trazendo consigo métodos que percorrem a primeira metade de século e se estendem até hoje. Na contemporaneidade, a encenação construída é bastante utilizada na mídia televisiva. A *encenação construída*, em sua forma narrativa documentária, teve seu principal núcleo teórico na escola documentarista inglesa, em geral identificada na figura de John Grierson, seguido de perto por Paul Rotha. Tanto Grierson, como Rotha, escreveram extensamente sobre a práxis documentária, fixando formas e justificativas para sua intervenção no mundo. Determinaram uma ética documentária

orientando os objetivos e os valores do 'fazer documentário', com regras bastante claras. A presença da *voz over* é um elemento estrutural da *encenação construída* do documentário clássico da primeira metade do século. Não é avaliada de modo negativo, como na reflexão moderna. No documentário clássico contemporâneo, a encenação-construída é comumente misturada à utilização de entrevistas ou depoimentos (em geral no modo de encenação direta). Também imagens de arquivos costumam estar presentes, embora envolvam tipos de encenação para câmera que se distinguem da encenação-construída. A encenação-construída tem facilidade de ser desenvolvida na presença da *voz over*, pois determina um tipo de encenação facilmente desvinculada do contexto de mundo que cerca a circunstância do transcorrer da tomada. A *voz over* na encenação-construída pode ser definida como uma fala sem corpo. Acompanha e ilustra a ação que é reconstruída na tomada. Ação que reconstrói a circunstância que anteriormente lhe deu origem e que se está sendo representada.

A encenação-construída pode, por exemplo, recompor eventos históricos através de diálogos encenados, muitas vezes confundindo-se com a forma dramática de representar de um filme de ficção. No entanto, o modo dramático não costuma dominar o documentário clássico como um todo, sendo intercalado com depoimentos, entrevistas, material de arquivo, etc. A encenação-construída conforma a ação dos agentes para enunciar argumentos através de procedimentos que alguns críticos excluem da tradição documentária. A construção do espaço envolve utilização de cenários e estúdios, construídos especialmente para a *encenação* do filme documentário. A encenação-construída pode também ocorrer em *locações* que não envolvem estúdios, sendo provavelmente o modo predominante de encenar no modo construído documentário. A encenação-construída documentária não costuma ser encarnada por atores profissionais, sendo conduzida por atores amadores ou por pessoas que vivem em proximidade do universo representado (os pescadores de *O Homem de Aran*; os esquimós de *Nanook*; os funcionários do correio britânico em *Night Mail*).

A fotografia para iluminar a encenação construída no modo clássico pode ser bastante sofisticada. É preparada com grande antecedência e previsibilidade em cada plano decupado. Sobre-determina a marcação da cena e a movimentação dos corpos. A tomada propriamente é planejada através de roteiro que detalha a decomposição plano a plano e a distribuição da ação no espaço cênico. A decupagem das tomadas é submetida e determinada pela futura edição. Alberto Cavalcanti, em seu manual de documentário, *Filme e Realidade*, numa explanação já tardia das máximas do classicismo documentário, detalha os procedimentos necessários para o planejamento, central na formação de um bom documentarista: "não negligencie o seu argumento, nem conte com

a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; ao iniciar a sua filmagem você apenas o recomeça novamente".⁶ A encenação-construída no documentário trabalha a tomada através da preparação prévia e sistemática da cena, envolvendo neste planejamento as falas, a movimentação dos corpos e da câmera, a fotografia, a cenografia, o roteiro, a decupagem. Enquanto a encenação-direta cavalga na indeterminação do transcorrer, explorando-o como forma de estilo, a encenação construída age no modo fechado da previsibilidade, dentro de unidades 'plano' que a composição narrativa demanda previamente de modo mais rígido. O corpo que encarna a ação construída na tomada não age em si próprio. Expressa-se para a câmera, mas dentro de modalidades de ações antevistas que lhe são determinadas a priori, a partir de traços já levantados da personalidade de outrem (o filho do pescador, a mãe do pescador, o funcionário aplicado do correio, Cleópatra, Getúlio Vargas).

O grau da fechadura na preparação prévia da ação varia de acordo com os preceitos estilísticos dominantes em cada época ou estilo. O importante é frisar que, na encenação-construída, é bastante estreita a abertura da ação na tomada para a indeterminação. A *encenação clássica* não reconhece (não explora) a ambigüidade na extensão temporal da tomada. Também a composição dos afetos na face do corpo não surge em destaque, pois a configuração progressiva da fisionomia é um movimento (o movimento dos traços fisionômicos) pleno em indeterminação. A intensidade da imagem que a indeterminação produz na tomada é explorada de modo esporádico não se constituindo em pólo da composição narrativa. É o caso emblemático de Flaherty. Existe uma demanda para que Flaherty trabalhasse, já nos anos 20, na modalidade direta de encenação. Esquece-se que esse modo de encenar para a câmera, historicamente, surge no final dos anos 50 do século XX. A reflexão contemporânea tem claras dificuldades em lidar com a arte da encenação-construída no documentário. A tabela de valores éticos dominante é modelada por expectativas de um tipo de encenação marcada pela postura reflexiva. Ficam faltando ferramentas para uma avaliação precisa dos procedimentos de construção da encenação que têm corte mais clássico.

Reconstituições com intenso uso de tecnologia digital, mas baseadas em encenações com bonecos, do tipo *Walking with Dinosaurs* ou *Walking with Beasts* (BBC), também são formas de documentário com uso intensivo de encenações construídas para câmera. As imagens são tomadas em encenações planejadas para usufruir da exploração do espaço dentro-de-campo (espaço in) em sua radical heterogeneidade com o espaço fora-de-campo (espaço off). Na sequência das

⁶ Cavalcanti, Alberto. *Filme e Realidade*. Editora Casa do Estudante, Rio de Janeiro. 1957. pg 81.

tomadas com encenação-construída, as ações encenadas e seu espaço sofrem uma radical manipulação digital até adquirirem a forma desejada. A manipulação digital de imagens originárias de tomadas é hoje corriqueira no documentário. Podem também ser encontradas em torno de encenações obtidas no modo direto, inclusive na primeira pessoa (encenação de si, como 'eu', para um sujeito da câmera que pode inclusive ser si próprio). *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, é um documentário construído com farto material de tomadas em primeira pessoa ou filmes de família (neste caso o sujeito-da-câmera faz parte da vida pessoal de quem está encenando para ele no modo da encenação-direta). Parcela significativa do material de arquivo (tomadas mais antigas, heterogêneas às tomadas atuais para o filme) sofre manipulação digital nas bordas ou no âmago do quadro. As figuras que compõem a matéria desse quadro (o plano propriamente) são distorcidas mantendo-se, no entanto, o caráter indicial que as liga à circunstância da tomada. É importante frisar a diferença dessas imagens para com imagens animadas (gráficos ou imagens figurativas em movimento), obtidas inteiramente por meio de animação, ou manipulação digital interna ao computador (sem utilização de câmera). A manipulação da imagem de tomada (a imagem-câmera), em geral não lhe retira a potencialidade de transparecer a circunstância da tomada. Por detrás da manipulação digital permanece a carne do mundo, que teve presença no presente da tomada. É para essa circunstância que se lança o espectador.

Em *Ryan* (2004), de Chris Landreth, a espessura da manipulação digital é densa, mas o filme respira encenação-direta para a câmera, impedindo que o caracterizemos como mero filme de animação. A composição dos traços na imagem filmada é talentosa, levada à diante por um artista de destaque no cinema de animação, filmando a vida de outro grande talento no gênero, Ryan Larkin. Landreth percebe a força que possui a encenação de Larkin nos depoimentos e consegue mantê-la intacta, na tensão da tomada, inclusive nas entrevistas com próximos e familiares. Em *Ryan*, por trás da manipulação digital, vemos transparecer a tomada, vemos transparecer o mundo da circunstância da tomada que a câmera originalmente constituiu, com sua fôrma de traços reflexos e perspectivados. Permite assim ao espectador que se lance para lá, apesar da densidade da manipulação digital dos traços, distorcidos com técnicas sofisticadas de animação. A relação entre animação e documentário está na raiz da tradição documentarista, já presente em diversos trabalhos do documentarismo clássico britânico depois caracterizando dois pólos de atuação do National Film Board.

Outro filme que explora bem este limite é *Valsa com Bashir* (2008) de Ari Folman. Folman encena inicialmente no modo construído, utilizando entrevistas e depoimentos, dentro da característica narrativa documentária clássica. A decupagem da ação é feita previamente, prevista em detalhe e encenada inclusive em estúdio para servir de matéria à animação. Folman poderia ter feito um filme documentário com estas tomadas, encenadas no modo construído e intercaladas com depoimentos e entrevistas. Preferiu, no entanto, desenhá-las e animá-las a posteriori, quadro a quadro, no que parece ter sido um trabalho insano. Folman desenhou as imagens tendo como matéria originária (embora não exclusivamente) imagens-câmera que já havia filmado com encenação-construída em estúdio, além de entrevistas. O documentário é forte e, apesar da encenação-construída manipulada para servir o trabalho de animação, mantém a intensidade característica das imagens-câmera. Mas, ao final, Folman não resiste à força da memória. Seu inconsciente (pois é um filme que narra o trauma na primeira pessoa) parece vir à tona com força e a ruptura própria à representação intensa se instaura. Ele precisa da imagem direta para representar o trauma que dá origem ao filme e fazer brotar a intensidade que a representação do impacto pede. O trauma, conforme vivido por seus olhos de adolescente, deve ter a representação que lhe cabe e esta representação só pode ser a da imagem com encenação direta para a câmera. As imagens-câmera do massacre de Sabra e Chatila no Líbano, em 1982, com os cadáveres e os gritos lancinantes de desespero para o sujeito-da-câmera, conforme esse havia estado lá, visto e ouvido a barbárie e a tragédia. A ação é então exibida, no final do filme, no grau máximo de intensidade sem manipulação digital, nem procedimentos de animação. As imagens compõem, em sua definição literal, o que Barthes um dia chamou de 'imagem traumática', tema que Bill Nichols articula sob o conceito de 'magnitude'. Vivien Sobchack, no ensaio *Inscrevendo o Espaço Ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*⁷, nos descreve um dos tipos do olhar do sujeito-da-câmera diante da morte na tomada, como um olhar "impotente". É, partir desse olhar, paradigma do cinema direto, que Sobchack irá construir a tipologia dos olhares no documentário (olhar 'ameaçado', 'interventivo', 'humanitário', 'profissional') que servirá de inspiração para a articulação da conhecida tabela dos modos documentários, conforme estabelecida por Nichols no início dos anos 90⁸.

⁷ Sobchack, Vivien. *Inscrevendo o Espaço Ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*. IN Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema - documentário e narrativa ficcional*. São Paulo, Ed. Senac, 2004.

⁸ Sob magnitude em Nichols ver *Representing Reality - issues and concepts in documentary* (Indianapolis, Indiana University Press, 1991), pgs 229/266. A versão definitiva dos modos aparece com suas seis variáveis em *Introdução ao Documentário* (Campinas, Papirus, 2005, pgs 135/177). Também sobre questão intensidade/ética da imagem e a relação entre a tipologia de Nichols e o trabalho de Sobchack escrevi *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem*

Na encenação-construída clássica não está no horizonte voltar-se sobre o próprio ato, de modo a chamar a atenção do espectador sobre aquele que constrói a encenação de quem encena. Diretores de corte moderno que trabalham com este tipo de encenação (como Peter Watkins em documentários como *Culloden*, *La Commune* ou *The War Game*) desenvolvem procedimentos narrativos diversos que instauram dimensões reflexivas ou polifônicas no modo construído da ação. Um diretor como Vertov, que não trabalha com a encenação-construída, mas que está sintonizado 'avant la lettre' com a demanda reflexiva, só consegue encontrar contexto para repercutir sua produção nos últimos anos da década de 60 do século XX (sua redescoberta, na década de 50, ainda não coloca ênfase no aspecto construtivo). Já a *encenação-direta*, uma vez dominante, traz facilmente os holofotes sobre o próprio encenar, a partir da sobreposição entre personalidade exibida para câmera e o corpo próprio do sujeito que encarna esta personalidade. Na contemporaneidade, principalmente a partir dos anos 80, a encenação-direta abre-se para o corpo próprio de quem enuncia. Explora uma espécie de primeira pessoa da encenação, dramatizando a performance de sua vida, ou de sua opinião, face à câmera. A elocução autobiográfica consegue então um espaço inédito na produção documentária. As asserções sobre temas sociais e políticos mais amplos são mediadas pela elocução ampliada da primeira pessoa, na qual ganham reverberação diferenciada. Através do corpo e da fala na primeira pessoa parecem adquirir espessura e pertinência que não mais obtêm quando enunciadas simplesmente na forma de proposições, faladas em *voz over* sobre o mundo.

O conceito de *encenação*, portanto, não pode ser visto de modo uniforme na história do documentário. Tudo se tornaria então encenação, seja no documentário, seja na ficção. Coloca-se no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera. Os atos de *encenação* dos três habitantes de Aran que, sem nenhum vínculo de parentesco, interpretam uma família nuclear, surgiriam como equivalentes às atitudes *afetadas* de Edith e Edie Beale em *Grey Gardens*, ou Luiz Inácio Lula da Silva (Lula), em *Entreatos* (João Salles, 2004) ou ainda Robert Kennedy em *Primary* (Robert Drew, 1960). Não podemos dizer que Lula, Kennedy, ou Edie Beale encenam para a câmera como encena o pequeno garoto que faz o filho que não é em *O Homem de Aran*. Lula, Kennedy e Edie encenam o que são em si mesmos. Certamente sua atitude é flexibilizada pela presença da câmera, que lhes deixa o espaço necessário para agir e exprimir sua personalidade na face e nos gestos. No caso de Kennedy e Lula, a fruição do espectador está em ver o corpo de duas personalidades públicas em sua gesticulação e expressão

intensa. IN Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema - documentário e narrativa ficcional*. São Paulo, Ed. Senac, 2004.

cotidiana. O filme de Salles, inclusive, se intitula *Entreatos*, ou seja, a ação, de cunho pessoal, entre os atos públicos. A personalidade densa de ambos (um mais retraído, Kennedy, outro bem mais expansivo, Lula), transparece para espectador como presença do corpo próprio na circunstância da tomada. Já no caso de Edith e Edie Beale lidamos com personalidades anônimas que emergem em densidade transfiguradas pela presença da câmera. E essa densidade surge de modo tal que surpreende e comove. A personalidade transparece na imagem em primeiro plano (expressões e gestos) e na forma de se movimentar (ação). O gesto é ainda mais fascinante para o olhar do início dos anos 1960 e compreende-se facilmente o impacto que filmes, introduzindo esta forma de encenação, provocaram.

A exploração do tipo de encenação direta para a câmera não se restringe à forma narrativa documentária e amplos setores da mídia televisiva a utilizam, seja no jornalismo, seja em formato mais espetacular, como mostra o fascínio que exercem os programas de reality show. Figuras como Edie Beale, Paul Brennan (*Caixeiro Viajante*, Maysles, 1968), Estamira (*Estamira*, Marcos Prado, 2005), Santiago (*Santiago*, João Salles, 2005) compõem personagens que permanecem para a história do cinema como personagens densos, com equivalência a criações ficcionais famosas. Certamente, nesta composição, existe a transfiguração no mistério da fotogenia (ser esteticamente para a figuração imagética da máquina câmera), mas a construção do tipo personagem não deve ser reduzida a esta variável. Talvez Nanook (*Allakariallak*) tenha sido, historicamente, o primeiro dos grandes personagens documentários, feitos a partir personalidades corriqueiras. O primeiro grande personagem que a encenação para a câmera promove. E é significativo que o formato narrativo documentário tenha se cristalizado justamente neste momento, descobrindo como se configura uma personalidade anônima olhando para câmera. O olhar e a expressão de *Allakariallak* comovem até hoje e ele está lá, em seu ser, agindo para a máquina câmera, na força que as imagens do filme mantêm através das décadas. A força de seu olhar, de sua expressão, consegue perfurar o modo construído da encenação do documentário clássico para se misturar à maneira de agir em si próprio, para a câmera. A mistura é estranha e contraditória e o filme extrai daí seu estatuto de clássico.

SALLES E COUTINHO

João Salles e Eduardo Coutinho trabalharam, em seus últimos filmes, numa mesma produtora cinematográfica (Videofilmes) de propriedade de Salles. Este último produziu os longas recentes de Coutinho, com influência, mesmo se não creditada, na constituição das obras e em sua edição final. Coutinho, de outra geração mais velha, é considerado por alguns como o principal documentarista latino-americano da atualidade. Salles - que vem de família de banqueiros, irmão do mais conhecido cineasta Walter Salles -, resolveu seguir carreira independente no cinema documentário, assinando obras de repercussão como *Notícias de uma Guerra Particular* (1998) ou *Nelson Freire* (2002). *Santiago* (2006) é um filme onde o diretor João Salles volta-se sobre tomadas, feitas em 1992, de um depoimento do antigo mordomo que administrava a casa de sua infância. O filme tem como protagonista a figura de Santiago Badariotti Merlo. Foi realizado em dois momentos distintos. Uma primeira em versão foi tomada em maio de 1992, não sendo finalizada. Em agosto de 2005 há um retorno ao material, sem novas tomadas, que é então editado. Um pequeno trecho foi montado na versão de 1992 e abre o filme. Através dele podemos afirmar que, em 1992, Salles quis fazer um documentário sobre a pessoa de Santiago, dentro de um estilo que estava em sintonia com outros filmes seus na época. No documentário de 2005/2006, Salles examina as imagens vendo-as criticamente. Expõe oralmente as recordações de sua infância e aproveita para comentar criticamente o tipo de encenação que, em 1992, impôs ao mordomo Santiago para retratá-lo. Santiago faleceu em 1994, o que acentua o tom de autocrítica. Salles havia perdido a oportunidade de extrair de Santiago um depoimento que revelasse a expressão mais funda de seu ser.

A idéia inicial era realizar um documentário sobre o empregado, de origem argentina, que serviu a família Moreira Salles durante décadas no Rio de Janeiro. O filme de 1992, inconcluso, possui tomadas com encenação mais clássica (do tipo construído), com demandas explícitas do diretor para Santiago elaborar a personagem de si próprio. Salles constantemente dá ordens, às vezes em tom autoritário, compondo a personagem com interferência bem maior que a permitida pela encenação direta. A montagem de 2005 nos deixa ouvir as instruções em *off*: "agora, Santiago, você levanta, fica um pouco nessa posição, pensa na sua avó, na minha mãe" (...); "agora conta a história do embalsamador" (...); "fala de novo sem citar meu nome" (...); "volta para baixo" (...); "vamos fazer de novo" (...); etc. O roteiro da versão original (assim como o trecho editado que nos é mostrado no início da versão 2005), tem edição alternando a imagem de Santiago com 'inserts' extradiegéticos que não pertenceram ao contexto de mundo da tomada do depoimento. Ilustram o depoimento em montagem alternada, dentro de um tipo de composição narrativa muito criticada por

Coutinho e pelo grupo de documentaristas que circula em torno de Videofilmes. Neste sentido, haveria uma espécie de déficit ético, uma trapaça com o espectador, no fato de se compor o espaço com tomadas fora de ordem ou que não pertencem a seu contexto original. Por trás, está a idéia de que o documentário deve almejar uma espécie de grau zero da linguagem cinematográfica (que os inserts e a direção de atores negariam), se quer ser ético. No caso específico do projeto original de *Santiago*, além de inserir, em montagem alternada, planos que ilustram a fala de *Santiago*, estes planos são compostos por uma fotografia bastante artificial (assinada por Walter Carvalho), em preto e branco, com contrastes marcados e tons fantasistas. Carvalho é um fotógrafo que, até hoje, trabalha bastante à vontade com iluminação de tipo esteticista. Em obra de juventude, está livre para carregar na sobreposição de camadas de luzes e efeitos no filme. Na sequência original montada, cenas de um trem de brinquedo, de um lutador dando socos em um saco, ou de um vaso flor, são usadas como contraponto à fala de Santiago.

Ao não concluir o projeto em 1992 e ficar com as imagens paradas por mais de uma década, Salles abre espaço para retratar, além de sua evolução como cineasta, a própria transformação estilística do documentário. Ao retornar ao material, sua consciência de cineasta havia se aberto às demandas éticas do documentário moderno, particularmente em seu corte reflexivo. Embora esse contexto não estivesse por completo ausente do quadro ideológico brasileiro do início dos anos 90, agora, em 2005, ocupa lugar de destaque e passa a incidir diretamente na composição estética do filme. Mas as tomadas já estão feitas e não podem ser retomadas. Santiago está morto e o tom do filme é de crítica à atuação de seu protagonista, colocando, em primeira pessoa, a culpa em um diretor insensível que não soube aproveitar as potencialidades de seu objeto por ainda estar preso ao tipo de encenação-construída. Em vez de deixar Santiago falar e desenvolver sua fascinante personalidade diante da câmera, o diretor teria, em 1992, apenas reproduzido os cacoetes de uma relação de classe. A encenação-construída de Santiago é vista como autoritária e a ela é sobreposta, pela voz over do filme, o fato de uma divisão de classes fortemente marcada no Brasil. A interação de Santiago com o sujeito-da-câmera que sustentava a câmera na época (João Salles/Walter Carvalho), não havia possibilitado o surgimento do núcleo autêntico de sua personalidade, mas sim o tipo-personagem que Salles tentou construir de modo autoritário. Em 2005, o filme busca o núcleo autêntico da expressão de Santiago (que uma encenação-direta teria dado acesso), na forma de uma melancolia que extravasa para a própria recordação da mansão da família e do mundo de glórias que abrigou. A experiência do eu melancólico debruça-se sobre si na

narração em primeira pessoa, promovendo, pela má-consciência, o resgate de uma identidade perdida, consigo mesmo e com o país dividido. *Santiago*, na realidade, é dois filmes em um só, o segundo debruçando-se sobre o primeiro, através de um movimento reflexivo que mistura lirismo e má-consciência. Salles se incrimina, e talvez isso faça com que praticamente não fale. A voz over do filme, embora em primeira pessoa, não é a sua, mas a de seu irmão Fernando Salles.

O que João Salles demanda a si mesmo? Que, nas tomadas do primeiro *Santiago*, já tivesse a consciência crítica do documentário moderno, que então lhe faltou. Que já estivesse em sintonia com as demandas éticas da *encenação-direta* ou da *encenação-afecção*. Em outras palavras, que estivesse em sintonia com a franja ética que o documentário moderno exige da encenação para que a figuração de outrem seja considerada positiva. A má-consciência de Salles quer que, no início dos anos 90, já estivesse sintonizado com um tipo de documentário que chega ao Cinema Brasileiro no final da década, pelas mãos de Eduardo Coutinho: o documentário que explora, através de uma posição em recuo do sujeito-da-câmera, o tipo/personagem, fazendo girar a corda da fala. No intervalo, entre o primeiro e o segundo *Santiago*, Salles compõe o retrato do artista quando jovem, em busca de um estilo. Nas tomadas do primeiro *Santiago*, encontramos uma imagem ainda em sintonia com a *encenação* clássica. São claras as tinturas pós-modernas da fotografia. O estilo é similar ao que vemos em *América*, documentário dirigido por Salles em 1989, ou ainda em *Poesia é uma ou duas linhas* (1989), ou *Dois Poemas* (1992), filmes com veio lírico marcado e fotografia estilizada. Na realidade, o primeiro *Santiago* parece estar longe de compor-se como documentário que explora camadas de personalidade através do modo de encenação direto, como depois desenvolveu Coutinho. Seria, certamente, uma exceção em sua época, mas este não é o caso. A voz crítica com que Salles vê seus esboços documentários passados, acaba funcionando por ficar acoplada ao discurso em primeira pessoa que junta, à crítica do estilo, o saudosismo da infância perdida. A má-consciência responde a uma espécie de purgação, necessária em 2005, dentro de um contexto de acerto de contas com um passado social que misturou voz de ex-patrão e direção de cena. No segundo *Santiago*, já convicto da ética do Cinema Direto, Salles centra a voz over na crítica da *encenação-construída* e da fotografia estilizada. A versão de 2005 é a tentativa de dar novas cores a um depoimento e um filme que foram construídos em outros parâmetros.

Salles já lidou com alguns personagens na palheta da encenação direta, criando belos tipos documentários (Lula/2004, Nelson Freire/2002, Rodrigo Pimentel/1999, os boleiros de *Futebol*/1998). O interessante é notar que, no *Santiago* de 2005, o esforço narrativo está em, através

da voz lírica e um trabalho de edição primoroso (capitaneado por Eduardo Scorel), fazer emergir detrás da matéria prima tomada em 1992, uma personagem que tinha potencial para ser apumada em outra direção. Surge então um Santiago denso, nos falando do mundo fascinante de duques, duquesas e nobres cortesãos que, na história da humanidade, ele teve o cuidado de descrever em milhares de folhas guardadas num armário. Personagens que pareciam ter o poder de interagir ao vivo com as figuras da casa em que serviu. Santiago, no novo filme, luta para fazer sua fala sobreviver, através da direção que antes abafava sua personalidade. Através da culpa, e da recordação, a nova edição consegue deslocar o movimento original de limitar a ação de Santiago no intervalo restrito de personagem pré-imaginada. Em seu lugar, numa posição que constrói pela edição o recuo do sujeito-da-câmera, abre-se um espaço máximo para a expressão da fala de Santiago, conduzida com sensibilidade pela locução em primeira pessoa. A forma típica de direção da encenação-construída mostra, em 2005, seus limites como proposta fora de época. Nesse caso, o clamor pelo que se perdeu, e o remorso pela direção canhestra, nos dão a clara medida da interação entre valores éticos e modo de encenação.

Em *Jogo de Cena* (2007), Eduardo Coutinho confronta diretamente a questão da *encenação*. O filme evidencia a presença do tema no documentário contemporâneo brasileiro. A idéia original do diretor era tomar depoimentos de mulheres anônimas, sobre suas histórias de vida, contrapondo-os aos mesmos depoimentos encenados por atrizes. Pessoas comuns dariam depoimentos e atrizes os encenariam, dentro do estilo que caracteriza os últimos filmes de Coutinho: imagens frontais, em primeiro plano, com falas contínuas que realçam a personalidade através da composição da expressão na face. A idéia inicial de contraposição e mistura entre as duas formas de encenar (pessoas comuns encenando em documentários e atores profissionais encenando no modo que encenam em filmes de ficção) evolui para variáveis mais complexas. Passa a envolver treze mulheres que atuam no filme em formas distintas de encenação face à câmera. Dentro dos parâmetros de encenação que analisamos neste ensaio podemos delimitar: a) sete pessoas comuns (que vou chamar de personagens) expressando seus afetos em depoimentos frontais⁹, dentro da forma da *encenação-direta* do tipo *encena-afecção*; b) três atrizes-estrelas (Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão), rostos famosos na televisão, no cinema e no teatro brasileiro, interpretando três depoimentos destes sete personagens, no modo *encenação construído* de atores profissionais, também em depoimentos frontais; c) três atrizes pouco conhecidas (o público

⁹ Como referência deste estilo podemos nos lembrar da forma que Errol Morris consagrou em *Vernon, Florida*, com suas variáveis em filmes como *The Thin Blue Line (A Tênuê Linha da Morte)*.

brasileiro não chega as distingui-las como atrizes) interpretando, no modo *construído*, dois depoimentos de personagens que aparecem com corpo e fala no filme. Além disso, há uma personagem (portanto uma oitava personagem) que tem sua fala interpretada por uma das três atrizes desconhecidas, mas não vemos seu corpo.

Jogo de Cena nos remete, indiretamente, a quatro modalidades de encenação, embora interaja com duas delas, quais sejam: a) encenar a vida de outrem, personagem real, ao qual tem-se acesso vendo seu corpo e ouvindo sua fala em um vídeo previamente gravado; b) encenar a si mesmo, falando de um acontecimento sofrido por seu próprio corpo no passado. A terceira modalidade de encenação, encenar uma personagem fictícia, passa ao largo da experiência das atrizes do filme, apesar de permanecer constantemente como referência no horizonte. Há uma quarta modalidade de encenação da qual Coutinho sempre fugiu, mas que exerce sua influência no filme: a representação, no modo da *encenação-afecção*, de personalidade conhecida socialmente e presente na mídia audiovisual. Nesse caso, o cineasta explora o rosto conhecido da personalidade em primeiro-plano, trabalhando, de modo inédito, o afeto fisionômico em situação cotidiana. Coutinho nega essa modalidade, preferindo trabalhar com rostos anônimos. Especificamente, em *Jogo de Cena*, explora a expressão de atrizes estrelas, mas numa modalidade diferencial. O trabalho com a imagem do rosto 'personalidade estrela' (seja política ou artística) é uma tendência muito em voga no documentário contemporâneo (como paradigma podemos citar Errol Morris em *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara/2003*). Foi explorada inicialmente por diretores que, nos anos 60, filmaram sob a influência da estilística do novo cinema direto (*Don't Look Back/1967* - Pennebacker; ou, no Brasil, *Bethânia Bem de Pertto, a propósito de um show/1966* - Bressane e Escorel). Em *Meet Marlon Brando* (Maysles, 1965) ou *Jane* (Drew, 1962), temos a câmera do cinema direto trabalhando com a encenação-direta de atores (Marlon Brando e Jane Fonda), num estilo por inteiro distinto daquele em que atuam Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão em *Jogo de Cena*. No filme de Coutinho o desafio é para os atores construírem tipos a partir de personagens reais, no modo da encenação-construída. Em *Meet Marlon Brando* ou *Jane*, a graça está em ver estrelas encenando para câmera, no modo direto.

Em *Jogo de Cena* os depoimentos das atrizes e dos personagens são sempre frontais, com a câmera fixa e a platéia de um teatro ao fundo. Com exceção dos rostos conhecidos das três atrizes-estrelas, o estatuto de quem fala não é distinguível em um primeiro momento. A narrativa não aponta explicitamente quem é quem (não há letreiros, nem 'voz over' no filme para

identificação), apesar de dar algumas dicas na própria montagem: dois depoimentos similares são falados por pessoas distintas ou discursos retomam fatos já mencionados por outro corpo-personagem. Também são utilizadas frases que caracterizam o estatuto de atriz de quem fala. Neste último caso, uma das atrizes desconhecidas, Débora Almeida, termina a bela interpretação da personagem Maria Nilsa Gonçalves dos Santos com a frase "foi isso o que ela disse", o que revela o tipo de encenação até então oculto. Não é mais a migrante negra de Minas Gerais que narra suas desventuras na grande metrópole paulistana, mas uma atriz, ligada ao movimento negro carioca, com carreira ainda de pouca expressão, que a está interpretando. Outras sobreposições são cometidas pela narrativa, algumas não esclarecidas ou esclarecidas tardiamente, como no caso de Lana Guelero (figurante ocasional de telenovelas) interpretando o relato de vida de Claudiléia Cerqueira de Lemos, personagem que nos conta como enfrentou a perda do filho. Ao ouvirmos o primeiro relato tendemos a acreditar que Lana Guelero fala de sua própria vida e a narrativa nada faz para nos esclarecer. Quando, ao final do filme (trata-se do último depoimento), encontramos novamente a mesma história (embora montada de modo distinto), progressivamente nos damos conta do logro, do estatuto 'construído' da primeira interpretação e do estatuto 'direto' da fala real de Claudiléia, que agora ouvimos. Retrospectivamente, transforma-se a relação espectral ante as expressões de Lana Guelero. Para o espectador não está claro qual das duas é a 'verdadeira' mãe que perdeu o filho e qual é a atriz. A composição narrativa oscila em um tom de 'falso documentário', mas não é a implementação deste efeito que a norteia. Trata-se, antes, de um autor (Coutinho), no limite do estilo que criou, explorando de modo maneirista os paradoxos de sua obra.

Nos depoimentos das sete personagens que falam efetivamente para a câmera no filme estamos próximos do estilo desenvolvido na maturidade por Eduardo Coutinho, principalmente a partir de *Santo Forte* (1999). Estilo marcado pela busca de personalidades anônimas no universo popular, lapidadas em seguida pela edição. Depois de diversos longas nesta linha (*Babilônia 2000/2000*, *Edifício Master/2002*; *Peões/2004*, *O Fim e o Princípio/2005*), o diretor parece ter sentido o esgotamento da forma e *Jogo de Cena* (2007) é o momento em que volta-se sobre sua obra e seu estilo. É um filme que penetra fundo no universo feminino ao recolher oito intensos depoimentos de vida e fazer com que outras seis mulheres se debrucem sobre eles na forma de uma 'encenação'. O resultado do contato vida/encenação é intenso. *Jogo de Cena* é, antes de tudo, um filme carregado de emoção, com lágrimas constantes compondo expressões de forte carga afetiva. As atrizes sentem o universo forte no qual estão montadas e interagem ativamente com ele.

Para as atrizes estrelas, o jogo de interpretação se desloca. A espessura do trabalho de construção da personagem cresce, toma forma própria e assusta. Os filmes de Coutinho são centrados em dois fatores para obter o resultado que apresentam: a lapidação, na edição, do material bruto e o dispositivo montado para colheita dos depoimentos. Em seus últimos longas, o diretor repete um tipo de preparação de cena para colher os depoimentos. *Jogo de Cena* é o resultado indireto desse trabalho. Como se compõe essa preparação? O ponto diferencial está em que Coutinho não tem contato prévio com as personagens, antes das tomadas do filme propriamente. Todos os contatos que preparam a filmagem dos depoimentos são feitos por assistentes de direção e pela equipe. Os assistentes filmam as futuras personagens em testes mostrados a Coutinho que seleciona então os escolhidos. As personagens só travam contato visual com o diretor no dia da filmagem.

No caso de *Jogo de Cena*, para a seleção das personagens, foi colocado anúncio em jornal com os dizeres: "se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. Ligue a partir de 17 de abril (10 às 18hs) para". O primeiro plano do filme mostra em close este anúncio deixando claro, para o espectador, o dispositivo utilizado para a seleção das personagens. Todos os contatos diretos para escolher as personagens do filme foram feitos por auxiliares, sob a supervisão distante de Coutinho. As três atrizes não profissionais ensaiaram sua encenação com assistentes. As atrizes estrelas receberam vídeos com os depoimentos das personagens na íntegra, ou já montados, para ensaiarem em casa. Com as estrelas nenhum tipo de direção de atores foi exercido por Coutinho e elas trabalharam livremente (e solitariamente) na criação de seu personagem. Receberam apenas a sugestão de que não deveriam 'imitar' ou 'julgar' para compor os tipos. Além do anúncio em jornal, também foram escolhidas personagens e atores amadores em contatos pessoais, ou por mero acaso. Outro ponto central para se compreender a construção da cena é o fato de que as tomadas foram concentradas em dois momentos distintos. A gravação com as personagens (mulheres comuns) ocorreu em junho de 2006 no Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, e as gravações com os atores interpretando os depoimentos ocorreram três meses depois, em setembro, no mesmo local. O esquema de gravar primeiro com as personagens e depois com atores permitiu a composição da encenação-construída dos atores, dando-lhes acesso às imagens-câmera do corpo, voz e expressão das personagens. A composição da encenação a partir da imagem falante de corpos (e não da escrita da personagem) é uma das singulares que envolvem as interpretações do filme.

Nos modos de encenação de *Jogo de Cena*, o fato de trabalharem diretamente com a imagem do corpo, fala e face da personagem que representam parece ter desarmado as atrizes profissionais. A reação ao dispositivo montado para detonar a encenação ficcional foi diversa. Marília Pêra, prima-dona da cena brasileira, mantém-se ativa e opta por uma interpretação minimalista como forma de sair ilesa do desafio. Seu personagem (Sarita Brumer) transborda intensidade por todos os poros, o que certamente dificulta a composição. Pêra atua com o freio de mão puxado, expressões contidas, mas mantém a essência do tipo que está representando pela composição de traços e expressões chaves. A distância fria mostra profissionalismo e o resultado, se não deslumbra, também não compromete. Andréa Beltrão prefere grudar na expressão da personagem e tenta seguir o avanço fisionômico de seu tipo (Gisele Alves Moura) como se estivesse trotando a seu lado, como se fosse possível tocar flauta em cima de uma serpente. Gisele é uma personagem bem mais contida que Sarita, mas com um olhar de corte intenso que beira o esquizofrênico. Beltrão fica longe de conseguir reproduzir a intensidade contida da personagem, próxima ao delírio frio. A decalagem mostra um trabalho de interpretação aplicado, mas superficial. Fernanda Torres, atriz que busca naturalmente a intensidade, não poderia deixar o desafio passar em branco. Compra o embate com o corpo da personagem, quer enfrentá-lo diretamente e acaba dando-se mal. Sua personagem (Aleta Gomes Vieira) também é do tipo contido, narrando uma história de gravidez precoce que a impediu de aproveitar a vida como desejava. Aleta tem um olhar marcante que parece perfurar a câmera, mas as expressões, em si mesmas, pouco se alternam durante seu depoimento. Fernanda sente o desafio que é criar uma personagem a partir de corpo e voz reais e parte para um enfrentamento meio às cegas. A luta parece ser desigual e, no meio do caminho, ela se dá conta que não está indo a lugar nenhum. Com efeito, como repetir, através de si, o corpo e a expressão natural de outrem, ainda que modalizados pela presença da câmera na forma da *encenação-direta*. A atriz sente que está em território desconhecido e que seu esforço (ele claramente existe) está sendo em vão. Em determinado momento entrega os pontos, volta-se para Coutinho e começa a falar da própria dificuldade que está tendo para encenar na modalidade proposta. Adiante, Fernanda ainda tenta retomar a encenação da vida de Aleta, mas os resultados são sempre achatados e pouco elaborados, distantes do denso trabalho de atriz que possui. Em determinado momento, seguindo sugestão do diretor, não explicitada para o espectador, passa a narrar um episódio de sua vida pessoal, aparentemente misturando algo que ouviu e viveu (Andréa Beltrão, em um breve trecho, também interpreta a si mesma e a sua vida no filme). O tom muda e

reencontramos a Fernanda que conhecemos. Sente-se que tirou um peso do ombro. Volta a ter firmeza de atriz. Fica bem à vontade, com total domínio de si e da encenação que conduz. Passa a girar expressões faciais na velocidade costumeira, seguindo a experiência de vida (própria) que interpreta.

As atrizes amadoras, em *Jogo de Cena*, aparentemente têm mais facilidade em enfrentar o desafio da *encenação-construída* de personagens reais. Contaram com certo auxílio da produção do filme para trabalhar o material (depoimentos gravados), fornecido para a composição dos tipos. Entram com tal intensidade na pele das personagens que é difícil para o espectador distingui-las. Não possuem a figura fisionômica já cristalizada das estrelas que imediatamente provocam um padrão de recepção, na forma mais próxima da encenação-construída ficcional. Com as atrizes amadoras, mesmo retrospectivamente (pois em um primeiro momento, a narrativa faz com que acreditemos ver uma personagem atuando diretamente), nota-se que estão à vontade para interpretar uma personagem real. Não possuem a experiência, nem o talento das estrelas, mas, estranhamente, neste tipo de proposta, saem-se nitidamente melhor no trabalho de interpretação. Caminham facilmente para o núcleo da expressão da personalidade da personagem real, numa rota direta onde as estrelas, oscilando, não conseguem vislumbrar a passagem. Das quatro atrizes amadoras que encenam personagens, Mary Sheila (que abre o filme) é a que está menos à vontade. Encena a vida de Jackie Brown, sua colega do grupo teatral 'Nós do Morro', que surge mais tarde no filme dando seu depoimento. Parece estar muito próxima da personagem e a proximidade a impede de ficar à vontade para criar. A interpretação está dura. A ação de expressar-se pede compreensão ao espectador para a missão que ambas encarnam, a qual deve-se solidariedade. Débora Almeida entra firme na personagem de Maria Nilza Gonçalves dos Santos. Age naturalmente de modo que temos a impressão que sempre viveu naquela pele. Mas é atriz e sua atuação, na proximidade, é magnífica. Podemos dizer o mesmo para Lana Guelero com a diferença que a distância é um pouco maior. Sua interpretação possui a frieza necessária para incorporar o drama da morte de um filho, na medida contida em que é narrada pela personagem Claudiléa Cerqueira de Lemos. Lana é atriz amadora, atua como figurante em novelas, mas cresce no papel e nos fornece a atuação impecável de uma personagem densa. Se sua personagem estivesse composta em uma peça de teatro e seu trabalho fosse um trabalho de atriz, traria para si consagração arrebatadora em termos de atuação.

As oito personagens do filme são compostas a partir das personalidades de mulheres anônimas, populares e de classe média. Todas possuem tipos de personalidade forte, dentro do estilo

que Eduardo Coutinho descobriu e fixou nos anos 2000 e através do qual já nos apresentou outras personagens memoráveis. Gisele Alves Moura e Aleta Gomes Vieira (ambas personagens interpretadas a posteriori pelas atrizes estrelas Andréa Beltrão e Fernanda Torres) fazem o tipo contido, com olhar forte e interiorizado. Coutinho deve ter estabelecido alguma relação entre o tipo semelhante que possuem e o campo para a atuação das atrizes profissionais. Sarita Houli Brumer e Maria de Fátima Barbosa exalam personalidade mais espaçosa, fazendo valer sua expansividade nas entrevistas. Sarita, inclusive, pede para retornar, completa o depoimento com uma canção e recebe a honra de encerrar o filme cantando uma canção infantil com a voz de Marília Pêra (que a interpreta) ao fundo, em off. Sarita e Maria de Fátima possuem tipos marcantes e sabem fazer valer sua história de vida pessoal, através da expressão da personalidade por gestos e fisionomia. Claudiléa Cerqueira de Lemos é voltada para si, contida, possui um tipo mais depressivo, com olhar calmo e receptivo. Nos momentos agudos de seu depoimento, falando da perda do filho e da dívida de Deus consigo, sabe mostrar-se afirmativa e segura. De Maria Nilza Gonçalves dos Santos não vemos o corpo e nem fala. Ela aparece nos extras do DVD, mas não compõe a narrativa fílmica propriamente. Sua história de vida é narrada pelo filme na interpretação primorosa de Débora Almeida. A atriz sente-se completamente à vontade com o papel e consegue incorporar o tom moleque da personagem, no relato impagável da 'trepadinha de galo' com um cobrador de ônibus, no dia em que chega São Paulo, e que acaba gerando involuntariamente seu filho. Nessas personagens está a carne do filme propriamente, o material humano que as atrizes potencializam em direções diversas e, sobre o qual, filme e espectadores se debruçam. *Jogo de Cena* é, antes de tudo, um filme de mulheres. Um filme que traz a representação dos traços da personalidade forte da mulher brasileira, flexionados pela questão estilística que forma o 'jogo de cena'. Através do catalisador 'personagem', nos são relatados pequenos dramas cotidianos e grandes encruzilhadas de vida, que tocam fundo a alma feminina. Certamente, as personagens foram selecionadas (oitenta e três depoimentos foram gravados inicialmente, a partir do anúncio de jornal) e o filme não se propõe a fornecer um quadro estatístico da situação da mulher no Brasil. No entanto, a forma de exposição que constrói compõe mosaico significativo.

Jogo de Cena é um filme de depoimentos e personagens que aponta para um momento de crise do próprio estilo que encarna. O delinear dos tipos, no formato caro à Coutinho, é modulado por uma espécie de maneirismo, momento em que procedimentos cristalizados se voltam sobre si e apontam para seu esgotamento. Não basta mais ao documentário descobrir personagens,

tipos humanos, em cidadãos comuns e imortalizá-los. Coutinho vai além, sente necessidade de tencionar suas estratégias e o dispositivo montado. Adentra um outro lado da moeda que atrai de sobremaneira a consciência contemporânea. As personagens-personalidades que o documentário apresenta ao espectador, como descobertos meio ao acaso, estão na beirada de serem construções livres do próprio diretor. O olho do rodadoiro da personalidade, que parece surgir do nada, é, em *Jogo de Cena*, canalizado pelo dispositivo que prepara a tomada. Mecanismo que dá substância à fala que a entrevista extrai, para depois ser lustrada pela montagem na edição. *Jogo de Cena* satisfaz a boa consciência contemporânea ao dizer que há trabalho e construção na espontaneidade das personagens que, nos últimos dez anos, vêm pipocando pelos filmes de Coutinho. Esse é o núcleo onde a ética atual do documentário é construída e Coutinho vai bater ponto no quesito, mostrando sua sintonia com a demanda. No estilo que Coutinho desenvolveu, o momento reflexivo ocorre quando a *encenação-direta* é desconstruída e sobreposta, numa mistura, a diversas modalidades de *encenação-construída*. A *encenação-direta*, no modo que predomina em suas obras a partir de *Santo Forte*, agora é integrada a formas extremas da *encenação-construída*, já para além do campo documentário. O trabalho com a *encenação-construída* de atrizes-estrelas, coisa rara na história do documentário, é feito aqui por um diretor que possui larga carreira autoral no campo. Se talvez não seja o único a enfrentar o desafio de trabalhar com estrelas em documentários, Coutinho certamente é uma exceção neste quesito. Diretores de documentário não sabem, nem se interessam, em trabalhar com estrelas, ainda que documentários tenham, historicamente, amplamente lidado com atores amadores ou pessoas comuns encenando personagens que não são si próprios.

Neste ensaio propusemos um método analítico para a narrativa documentária, centrado na relação entre o sujeito que sustenta a câmera na tomada e o mundo que a ele se oferece, abrindo-se pelo seu corpo (sujeito-da-câmera) ao espectador. Denominamos de *encenação* essa relação entre o mundo (com suas pessoas agindo) e o sujeito-da-câmera. A *mise-en-scène* designa o modo pelo qual a *encenação* é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõe a cena em que se insere e sua futura disposição narrativa (em planos). Neste sentido, olhando para história do documentário (narrativa com imagens e sons, formadas predominante através de tomadas), podemos notar duas variantes estruturais na ação das pessoas na tomada. Denominamos estas variantes de *encenação-construída*, quando a ação para a câmera é planejada ou orientada anteriormente pelo sujeito-da-câmera; e de *encenação-direta*, quando a ação para a câmera está solta no mundo, ocorrendo sem uma flexibilização direta pelo sujeito-da-câmera.

Esta última pode ainda se distinguir em *ação*, quando movimento, ou em *afecção* quando *expressão* do sujeito que se oferece para a câmera na tomada. Tentamos aqui distinguir modalidades pelas quais o sujeito-da-câmera pode orientar ou flexibilizar a ação na tomada, em particular na obra dos documentaristas João Salles e Eduardo Coutinho.

BIBLIOGRAFIA

- Aitken, Ian. *Realist Film Theory and Cinema - the nineteenth-century lukácsian and intuitionist realist traditions*. Manchester, Manchester University Press, 2006.
- Aumont, Jacques. *Le Cinéma et la Mise-en-scène*. Paris, Armand Colin, 2006.
- Bordwell, David. *Figuras Traçadas na Luz*. Campinas, Papirus, 2005.
- Lins, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris, Gallimard, 1945.
- Mourlet, Michel. *Sur un Art Ignoré - la mise-en-scène comme langage*. Paris, Ramsay, 2008.
- Nichols, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, Papirus, 2005.
- Ramos, Fernão Pessoa. *A Imagem-Câmera*. Campinas, Papirus, 2012.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye - a phenomenology of film experience*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Stanislavski, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011