

Cinema documentário e espectador em cena

Documentary film and spectatorship in scene

Andréa França | afranca@visualnet.com.br

Pesquisadora do CNPq. Professora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação no Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Autora, entre outros, de *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (Faperj, 7 Letras).

Resumo

Discute-se o campo do cinema documentário naquilo que o singulariza, isto é, a partir do lugar do espectador como aquele que se define em função de sua capacidade de julgar, de se desatrelar do campo geral da imersão para ser posto em situação. Para trabalhar essa questão, serão discutidos filmes que convidam o espectador a julgar não só suas próprias imagens, mas as imagens cotidianas do mundo.

Palavras-Chave: Cinema documentário; Espectador; Representação.

Abstract

From the point of view of the spectator, what singularizes the documentary cinema? This essay argues that documentary's audience defines itself in relation to its capacity to judge. Documentary movies usually demands the public to untie themselves from the immersive condition in order to be put in situ. To address this question, we discuss films that invite the spectator not only judge its scenes, but the daily images of the world.

Keywords: *Documentary movie; Spectator; Representation.*

Introdução

Quando atentamos para as inúmeras expressões que pretenderam dar conta das diferentes modalidades, metodologias e procedimentos do cinema documentário ao longo de sua história - “cinema-olho”, “cinema do vivido”, “cinema-verdade”, “cinema-direto”, etc. -, o que se depreende é o modo como se forjou histórica e socialmente o lugar do espectador neste cinema, a forma requerida de se colocar diante de um filme documentário, a crença progressivamente encorajada como um critério diferenciador em meio às imagens do cinema de ficção, de animação, das imagens-espetáculo do mundo. Ao mesmo tempo, junto com o desejo da crença (na inscrição verdadeira), se forjou também a certeza da máquina posta em jogo na operação cinematográfica, máquina que ativaria a consciência do espectador de sua responsabilidade na produção da mínima credibilidade que toda representação exige para funcionar. Na consolidação paulatina do campo documental, o lugar do espectador foi engendrado em meio às exigências do conhecimento, da verdade, de modo a pressupor uma relação de certo modo “objetiva” e preexistente entre o homem e o mundo, relação esta que convocaria do sujeito-espectador um juízo a respeito da representação que lhe é oferecida.

É nesta tensão entre a crença e a sua dimensão reflexiva (a consciência crítica) que teóricos, críticos e cineastas vão afirmar que o espectador que vê um documentário não é o mesmo quando vê um filme de ficção. Trata-se de se instalar em um outro lugar. Existem exigências, expectativas de adequação da imagem ao mundo, da imagem ao personagem, da relação entre diretor e personagem, isto é, um juízo a respeito do diretor e da sua obra que marcam essa diferença radicalmente (NICHOLS, 1997). Como se o campo do documentário viesse articulado com o surgimento de um modelo específico de comportamento diante da imagem cinematográfica, modelo este que tem uma estrutura histórica e que se vincula a determinadas redes sociais, culturais, estéticas e econômicas.

Neste artigo, discuto como o cinema documentário, nas suas diferentes modalidades e procedimentos, tem demandado que o espectador se defina e se constitua em termos de sua capacidade de julgar, ou seja, de se desatrelar do campo geral da absorção, de modo a ser posto *em situação*, incluído e convocado. Se não resta dúvida que as múltiplas modalidades da prática documental têm relação estreita com a própria cultura histórica do “documento”, dobrando-se aos hábitos culturais de seu tempo e de seu contexto, sendo cada uma tributária de um “tempo documental” que lhe é específico, o que ainda é sensível no campo deste cinema é que a relação entre o realizador e o mundo representado (omitida ou não) é por natureza transformável e transformadora, de modo que o espectador é de saída convocado a ocupar o lugar daquele que avalia a representação que lhe é oferecida. O cinema é aqui a cena onde o poder – de ver, saber, julgar - se expõe à crítica, à medida que se é juiz da representação que tal personagem, tal instituição, tal poder dão de si mesmos.

É com o objetivo de trabalhar essa questão – da convocação ao julgamento - que os filmes *Juízo - o maior exige do menor* (Maria Augusta Ramos,

2007), *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007) serão discutidos; filmes que estabelecem e formulam, diferentemente, o problema do julgamento como assunto central, de tal forma que somos convidados a julgar não só suas próprias imagens, mas também as imagens cotidianas e coextensivas ao mundo. Como veremos, é ao fazer do tema da *repetição* sua força e sua graça que estes filmes dão a ver, de modo crítico, o lugar do espectador enquanto juiz, seja da representação do mundo, seja do(s) personagem que se apresenta, seja da metodologia e dos procedimentos adotados.

O espectador convocado

Serge Daney, ao escrever sobre o documentário *Chung Kuo* (1974), de Michelangelo Antonioni sobre a China, afirma que o filme se dirige a dois tipos de público. Para o público chinês, o cineasta italiano denigre e insulta a imagem de seu país porque fragmenta e multiplica em demasia planos e ângulos de filmagem, porque as imagens “oficiais” estão despedaçadas, cortadas, fragmentadas; para o público francês (Paris, anos 70), ao contrário, trata-se de uma imagem humana, próxima e não majestosa da China, bem distante dos cartões-postais. Vê portanto paradoxos tais como no jornal *Renmin Ribao* que se lê: “Mas Antonioni mostra o povo chinês como uma multidão ignorante, idiota, longe do mundo, com o rosto triste e ansioso, sem energia, sem higiene, adorando beber e comer, em resumo, uma massa cansada”. E no *Libération*, onde se lê, por autoria de Philippe Sollers, “um texto sobre a calma, o despreendimento, a ausência de histeria da massa chinesa” (DANEY, 2007:85).

Embora o filme dirija-se a dois públicos distintos, o que importa não é constatar diferenças de comportamentos no espectador francês e no espectador chinês, mas explicitar um movimento comum a diferentes platéias apesar da distância (geográfica, de formação, de renda, de valores), isto é, um movimento de convocação ao julgamento que, se o crítico francês não chega a colocar de modo evidente, percebe claramente ao afirmar que tratava-se de um debate engraçado, “do aqui e do lá”; em Paris, quando estréia o filme de Antonioni, a pergunta era: “o que esconde uma imagem? Qual é seu fora de campo?” Questões que certamente diziam respeito ao contexto desconstrutivista do momento, década de 1970, onde a crítica do ilusionismo cumpriu um papel fundamental de desmistificação do dogma da veracidade da imagem, de modo a marcar a descontinuidade entre o filme e o mundo.¹ Já na China, segundo Daney, a pergunta era outra: “o que revela uma imagem? O que há no campo?” Questões que buscavam o banimento do acaso “em nome de uma normalização da ‘boa imagem’, como uma reprise do já visto” (Idem, p.86). Susan Sontag, num ensaio da mesma década onde analisa a recepção negativa do filme de Antonioni na China, afirma que, para os chineses, existem modos adequados de fotografar e filmar, pois não se pode fragmentar impunemente o espaço; trata-se de uma cultura habitada por “noções sobre a ordem moral do espaço”, de modo que a imagem estaria vinculada aos conceitos de continuidade, integridade, totalidade, e não aos detalhes que aludiriam ao todo como no Ocidente (SONTAG, 1981: 162).

O espectador estabelece então diferenças entre modos de existências que já estariam dados de antemão, critérios preexistentes de juízo (na China, a distância entre a imagem dada e a imagem esperada e, na França, a distância entre “orientais” e “ocidentais”), e isso não só porque há a suposição comum de que o papel do “objeto China” já seja previamente conhecido, mas também porque o próprio documentário de Antonioni certamente contribui, com seus procedimentos de linguagem, para este movimento de idéias preconcebidas. Interessa que o artigo de Daney sinaliza para a não existência de um estado de natureza no documento, na imagem cinematográfica, pois concerne sempre a alguma coisa da ordem do já construído, embora exista uma expectativa, por trás da noção de documento, de testemunho e veracidade – “uma concepção judiciária do documento” (DURAND, 2007:11) - que operaria através de seu caráter bruto, dando a ver irrefutavelmente uma certa verdade do mundo. É esta expectativa de testemunho da imagem que Daney assinala ao perceber a reação das diferentes platéias ao filme de Antonioni, expectativa relacionada aos modos de subjetivação das platéias, modos que são avaliadores dos procedimentos da representação.

É claro que os cinemas modernos dos anos 60 inauguram toda uma problematização a respeito das imagens do mundo, da possibilidade de falar do outro, quando inventam metodologias que se baseiam numa relação de proximidade, de captura “em direto”, questionando a posição privilegiada do diretor como produtor exclusivo de sentido e o lugar estável do espectador de documentário. O momento do cinema direto e da cultura da “situação” transforma a prática do documentário numa imersão corporal no real, num ato de observação apurada e minuciosa, ato de encontro e de transformação em potencial. Neste sentido, o que se julga quando as interferências do acaso, as indeterminações das ações e reações das pessoas envolvidas e o não controle do documentarista, ao menos durante a filmagem, estão em cena? Que tipo de juízo a respeito da autenticidade da representação é solicitado do espectador?

Em *A verdade e as Formas jurídicas*, Michel Foucault analisa os diferentes regimes históricos do julgamento para dizer que as práticas judiciárias, isto é, a maneira pela qual se arbitram os danos e as responsabilidades entre os homens são uma das formas pelas quais definem-se tipos de subjetividade, formas de saber e, como conseqüência, relações entre o homem e a verdade. Sua idéia é indicar como, no decorrer do séc. XIX, as práticas judiciárias se tornam um novo objeto dentro da modernização da subjetividade, em que “formas de análise bem curiosas”, as ciências de exame, dariam origem à Sociologia, à Psicologia, à Psicanálise, etc. Antes disso, as formas de justiça tinham uma importância local em termo de educação, práticas pedagógicas e corretivas, de investigação da verdade que, em última instância, não tinham por finalidade a inclusão, o controle e a normalização.² Ao destrinchar tais mecanismos e procedimentos judiciários, Foucault enfatiza o caráter de artefato das formas de poder-saber produzidas por práticas específicas, em um lugar e momento específicos e que, embora variáveis, se encontram firmemente enraizadas nas relações de produção e constituição de conhecimento que compõem os campos de força nos quais a verdade se torna possível e operante.

Não resta dúvida que o alcance de se pensar o lugar do espectador do cinema como aquele que se constitui em termos de sua capacidade de julgar é evidentemente outro, mas o pensamento de Foucault nos ajuda a precisar essa questão que ocupa um lugar importante na crítica do cinema documentário, sobretudo contemporâneo. É como se os cinemas modernos dos anos 60, ao inaugurarem toda uma problematização a respeito das imagens do mundo e do outro se instalassem em uma outra lógica de julgamento, lógica onde o que se avalia parte menos de suposições a respeito do mundo do que das condições de proximidade, negociação, tensão e mesmo conflito entre os sujeitos participantes, personagens que são reais e que quando começam a fabular - ato que só se realiza a partir do vivido, como enfatiza Deleuze - se afirmam ainda mais como reais e não como fictícias (1990:182).

A cena final de *Crônica de um verão* (1961), em que os realizadores Jean Rouch e Edgar Morin conversam acerca do processo de feitura do filme, das mágoas das opiniões dos personagens/espectadores sobre o documentário, é bastante fecunda para se pensar essa questão. A preocupação com o tema da (in)felicidade e do estilo de vida se dilui no corpo a corpo com as reações nem sempre simpáticas dos espectadores, dando lugar a um questionamento da autenticidade da representação do outro e de si mesmo. Caminhando pelo Museu do Homem, lugar de trabalho de Rouch, os documentaristas/personagens avaliam e contestam as impressões das personagens/espectadores diante do filme. Esperavam um outro tipo de receptividade, uma avaliação mais amistosa, provavelmente uma empatia no que se refere aos “momentos de cinema-verdade” construídos diante da câmera, mas isso definitivamente não aconteceu. “Ou bem se censura nossos personagens por não serem suficientemente verdadeiros ou bem se lhes censura por serem verdadeiros demais”, conclui Edgar Morin de modo perspicaz na sua auto-crítica final com Rouch (NINEY, 2002:163). É que, independente do espectador/personagem achar que o personagem encena demais ou é muito verdadeiro, este filme convoca o espectador a habitar um outro lugar em que ele é aquele que também sabe que as representações oscilam, são frágeis, assim como os referentes.

Diante do fato consumado, exige-se juízo

Há nos filmes *Juízo – o maior exige do menor*, de Maria Augusta Ramos, *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho e *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, uma dimensão “reflexiva” que quer deixar claro para quem os experimenta, seja personagem seja espectador, o seu caráter de artefato, artifício, pois faz parte do jogo exibir as estratégias utilizadas. Assim é que os três colocam em cena e ativam o mundo da representação, tornando sensíveis e visíveis as relações de poder – do teatro, da justiça, do cinema – e o próprio ato de mostrar que, a depender destes filmes, não tem nada de passivo, de inerte ou neutro.

Em *Juízo*, exhibe-se a cena do tribunal através dos processos de menores infratores no fórum da justiça do Rio de Janeiro; já nos créditos iniciais, somos informados que a lei brasileira não permite fotografar ou filmar o rosto destes menores, de modo que o filme contratou atores em substituição aos acusados

para fazer os contra-planos das cenas. Em *Serras da Desordem*, exhibe-se a cena do tribunal através da reconstituição da trajetória errante de um índio de etnia guajá, chamado Carapiru, sobrevivente de um massacre de fazendeiros que aniquilou toda sua aldeia em 1978, no estado do Maranhão; o filme faz do corpo do indígena, vivido pelo próprio Carapiru, um “lugar de testemunho” ligado à cena do assassinato (história) e à sua representação (memória), garantindo assim que a cena jurídica possa ser estabelecida (SELIGMANN-SILVA, 2005). Em *Jogo de cena*, a lógica do tribunal é garantida a partir do momento que Coutinho convida três atrizes famosas, em meio a várias outras personagens/atrizes desconhecidas, para fazerem parte do jogo; atrizes que precisam ser famosas o suficiente para que o espectador possa duvidar da *mise-en-scène* das outras personagens, pois elas também podem ser (ou não) atrizes; o filme então introduz a dúvida no “jurado” ao mesmo tempo que o convoca ao julgamento.

Há uma lógica comum aos três que passa pela *mise-en-scène* da repetição – como duplo ou restituição – e que destaca o fato teatral, a teatralidade dos poderes que jogam com as evidências do sensível. Quando o ator de *Juízo* duplica o gesto e a fala do réu, quando o indígena sobrevivente de *Serras da Desordem* repete no presente os movimentos e as ações vividos no passado, quando as atrizes de *Jogo de cena* reencenam as falas, os sofrimentos e as lembranças das personagens, o teatro se torna visível e o cinema torna ativo quem olha quem, quem mostra o quê, o que é mostrado e o que é escondido; o cinema revela, pela *mise-en-scène* da repetição, que o espetáculo do teatro, da justiça, do cinema, não diz respeito à idéia de estar olhando para imagens simplesmente, mas sim com a construção de condições técnicas, tecnológicas, espaciais, visuais, culturais, históricas que individualizam momentaneamente os indivíduos. Como dirá Jonathan Crary, na esteira de Foucault e Guy Debord, o espetáculo não é um poder de ótica, mas uma arquitetura (2000:75).

Para mostrar portanto o que faz funcionar os sistemas de representação e fazer a “leitura” dos mesmos, esses filmes criam procedimentos que implicam não só em explorar a idéia da repetição, da duplicação, mas em instalar o espectador em um lugar que procede por avaliação, classificação e reparação. O espectador faz o movimento de avaliar a boa ou má representação dos sujeitos envolvidos, de querer classificar quem é “o ator”, “o personagem”, “o réu”, o que é “passado” ou o que é “presente”, de punir a dimensão terrorífica do passado, presente no conflito e nas tentativas de compromisso entre a memória do mal e a purificação/perdão, entre a cena do crime e o castigo. É através do depoimento dos menores infratores (*Juízo*), da restituição de um possível para um real que se repete (*Serras da Desordem*) e da confissão dos segredos e da intimidade (*Jogo de cena*) que o espectador destes filmes é convidado a ser juiz da representação que tal personagem, tal instituição, tal poder dão de si mesmos.

Mas não se trata definitivamente da mesma lógica de julgamento e tampouco da mesma lógica da repetição. No documentário de Maria Augusta Ramos, há um processo de generalização da figura do réu, uma preocupação maior com as “circunstâncias” sociais e econômicas que teriam levado o menor

a cometer tal delito do que com a necessidade de singularizar e individualizar o criminoso. Assim como em *Justiça*, seu filme anterior também realizado nos fóruns de justiça da cidade do Rio de Janeiro, *Juízo – o maior exige do menor* investe em procedimentos (técnicos, estéticos) que possam fornecer ao público um ponto de vista, consensual, para uma realidade orgânica e cruel. É que o espectador em *Juízo* deve estar apto a decodificar o social de acordo com o empirismo da observação, nos moldes das “estéticas do realismo”, no qual a narrativa ou a imagem nos diz “que ela traduz a equiparação entre a representação do mundo e a realidade social” (JAGUARIBE, 2007). Trata-se portanto de operar com um mecanismo realista onde importa menos a singularidade do réu e mais as circunstâncias, menos o acontecimento e mais o fato. *Juízo* se aproxima bastante da produção audiovisual cotidiana, que nos dá sempre o fato consumado e acabado, aquilo que foi, o fato diante do qual somos impotentes nos restando apenas a indiferença, o *voyeurismo* ou a indignação.

A idéia de trabalhar com atores que poderiam ser réus - Maria Ramos opta por atores de comunidades carentes para fazer apenas os contra-planos, rostos anônimos em situação econômica, social e de filmagem bastante próxima àquela dos réus – cria uma fronteira ambígua e instigante entre ator e personagem, entre o ator e o réu. Os atores Alessandro Jardim, Daniele Almeida, Guilherme de Carvalho, entre outros, precisam repetir de modo exatamente igual os gestos, os movimentos e as falas dos verdadeiros réus, não cabendo inovação ou casualidade. Menos atores do que espelhos dos personagens, eles encarnam pela repetição a precariedade de tudo (da linguagem, da justiça, do corpo do réu) no Brasil, pois se encontram duplamente subjugados pelas instituições da justiça e do cinema. A repetição aqui é o retorno do idêntico como garantia da verdade.

Se a engrenagem da justiça enquanto instituição é produzir uma espécie de continuidade entre o tempo histórico - a cena do crime - e a narrativa judiciária - a cena do tribunal – nos lembra Christian Delage que se cria “uma contemporaneidade duplamente defasada em relação aos fatos julgados” quando a cena do tribunal é filmada: uma defasagem em relação aos processos, que se dão na distância do tempo já passado, e em relação à presença da televisão ou do cinema cujas narrativas devolvem ao presente aquilo que foi (2006:10). De fato, o filme de Maria Ramos também produz essa continuidade entre a cena do crime e a cena do tribunal ao reiterar a “identidade” do réu como conceito genérico e permanecer longe do crime como singularidade. Assim é que poderíamos ler nas imagens e nos diálogos de *Juízo* algo como: “vejam as circunstâncias que levam os menores ao banco dos réus, a infância difícil, a ausência da figura paterna”, etc.

Diante da inusitada dimensão lúdica das imagens de arquivo

No documentário de Andrea Tonacci, *Serras da Desordem*, podemos ler aquilo que já foi denominado por Marcel Mauss, Giorgio Agamben e outros, ambigüidade do sacro. Ao mostrar e reencenar a tragédia do indígena, Tonacci cria um rito de reintegração daquele que estava proscrito, o *homo sacer*, o índio

de etnia guajá Carapiru, que passa pela catarse de seu ser biologicamente poluído.³ Nesse ritual “de civilização” pelo qual passa o indígena pela segunda vez – o reencontro com a família de camponeses que o acolhe, com a vizinhança local, com o indigenista Sidney Possuelo e esposa –, a ambigüidade e o mal-estar são reinstaurados e reafirmados. Todos o tratam como um ser ingênuo, infantil, uma criança. E o indígena reencena para câmera seu ser banido (*sacer*), um corpo fora-da-lei dos homens, que precisa refazer sua dura e longa errância fugindo da catástrofe que é a imagem de sua aldeia incendiada. Durante dez anos, ele vagueia solitário pelo interior do Brasil, mas essa viagem não o qualifica para uma reintegração social, política, para a superação de seu banimento. Como dirá Agamben, “a novidade da biopolítica moderna é a de que, a rigor, o dado biológico passou a ser, como tal, imediatamente político, e vice-versa.” Ter nascido “índio” portanto é o que torna a vida de Carapiru passível de ser descartada, matável.

Ao reencenar situações, reconstituir encontros, teatralizar no corpo do próprio indígena um corpo sem fala, opaco, impenetrável, Tonacci faz de Carapiru lugar de testemunho, daquele que escreve a história e que ao mesmo tempo que a escreve, a destrói e a recria, dando início a um processo potencialmente sem fim de escritura e disseminação, se consideramos que o testemunho está ligado à cena do assassinato e à sua representação. Em *Serras da Desordem*, o indígena dá testemunho (com o corpo) e é testemunha daquilo que viu, ele é aquele que sabe por ter visto e vivido algo terrível, um sobrevivente. Mas o que se julga em *Serras da Desordem*? É o passado na sua espectralidade terrorífica, a história, o massacre da aldeia enquanto fato consumado? É a dimensão do presente, da memória, do acontecimento enquanto possibilidade sempre presente (sim, tudo é possível, mesmo o horror, nos ensinou Hanna Arendt)? É o próprio cinema quando reencena a memória histórica com o intuito de oferecer a ilusão do “passado perfeito” ou, ao contrário, quando põe a história em cena, fabrica novos circuitos de sentido, de modo a tornar a história diferentemente visível? O que se julga aqui? É o cinema na sua relação com o arquivo, o documento, a história?

Em um certo momento de *Serras da Desordem*, há uma longa seqüência de imagens de arquivo que reproduzem uma espécie de “narrativa clichê” da história do Brasil. Vemos a construção da transamazônica, o desmatamento na região, militares em Brasília durante o governo militar, o carnaval, trabalhadores em Serra Pelada, a Copa do Mundo, manifestações políticas, como se Tonacci pretendesse fazer uma espécie de montagem paralela entre o tempo em que o índio ficou errando solitário pelo país e os vários acontecimentos públicos e políticos que se passaram sem que Carapiru provavelmente tomasse conhecimento. Estas imagens são extraídas de documentários os mais diversos como *Jango*, de Silvio Tendler, *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, *Fé*, de Ricardo Dias, *Jornal do Sertão*, de Geraldo Sarno, entre outros.

É, porém, no interior desta seqüência, feita de episódios de reconhecimento geral, que brota uma outra série discursiva, um outro movimento, onde o filme instila a desconfiança no que até então se apresentava como uma narrativa

possível - ainda que estereotipada, caótica e caricata - da nação brasileira. Este movimento - de solapar a crença do espectador - é iniciado com a inserção de um trecho de *Iracema: uma transa amazônica* (1974, Jorge Bodanzky e Orlando Senna), onde o personagem Tião Brasil Grande, vivido pelo ator Paulo César Pereio, está com a índia Iracema, personagem vivida por Edna de Cássia, uma indígena encontrada pela equipe do filme durante as pesquisas para o filme. As imagens do ator confundem e lançam a dúvida no que até então parecia uma narrativa da ordem da verdade, do reconhecimento de todos. Ver Pereio com a índia desmonta as imagens e os sons precedentes, como se *Serras da Desordem* quisesse advertir o espectador das armadilhas que constituem o próprio campo do cinema documentário, da montagem enquanto metodologia de trabalho, da ficcionalização das imagens cotidianas do mundo.

Da representação documental que mistura imagens de poder, sobre o poder, passamos para uma representação mais mágica, projetiva, ficcional, onde a surpresa e a dúvida propõem uma outra experiência estética; de um discurso genérico da nação, cuja carga simbólica impregna a história do país e impõe uma concepção de identidade (o carnaval, o futebol, o governo militar), nos deparamos com uma imagem de outra natureza, uma imagem que tira o arquivo do uso petrificado e museificado para dar a ele um novo uso. Como se, com esta inserção, o filme reencontrasse um “uso profanador” da imagem documental no sentido de reintroduzir uma dimensão lúdica na relação com o arquivo e o documento (AGAMBEN, 2007).

Ao inserir as imagens do ator - reconhecido historicamente por interpretar no cinema brasileiro personagens cujos traços agregam a irreverência, o deboche, a ironia - somos convidados a interagir de uma outra maneira com a figura do testemunho, aceitando também sua dimensão paradoxal que agrega as evidências de que algo é verdade ao mesmo tempo que é da ordem do inacabamento, da criação, da exemplaridade possível e impossível. A *mise-en-scène* do corpo indígena, exigida por Tonacci, parece cumprir um papel de justiça histórica e de documento para a história.

Há ainda o problema da repetição que trabalha a imagem não para indicar o retorno do idêntico, como em *Juízo*, mas de uma repetição que restitui a possibilidade justamente daquilo que foi, que o torna de novo possível. Dado que a memória subjetiva, histórica, coletiva, não pode devolver-nos o passado tal qual foi (ainda bem, pois seria o inferno), a memória restitui ao passado a sua possibilidade que, no filme, se dá pelo ritual “de civilização” pelo qual passa o indígena *pela segunda vez* no contato com o homem branco. Compreendemos então que sim, tudo é possível, mesmo o horror (a infantilização do indígena) que Tonacci nos faz ver.

Diante do jogo de cena cotidiano do corpo social

Em *Jogo de cena*, Coutinho constrói uma cena em que o teatro e o tribunal possam funcionar como duplos um do outro, duplos que exibem de modo surpreendente o mundo das relações intersubjetivas, feito de negociação, imaginação, habilidades narrativas, autoconstrução de si. *Jogo de cena* monta um

tribunal do teatro/cinema onde ator e personagem funcionam como espelhos um do outro, reflexos que não só chacoalham e põem em xeque as evidências do sensível como mostram “que toda *mise-en-scène* é um fato social, talvez o fato social principal”, como sublinha Jean-Louis Comolli (FRANÇA, 2008). Ao longo do filme, vemos personagens que poderiam ser atores e atores que representam personagens. As três atrizes famosas – Andréa Beltrão, Marília Pêra, Fernanda Torres - estão ali justamente para que o público possa avaliar e duvidar dos outros personagens. Seriam atrizes também? Teriam elas vivido mesmo aqueles acontecimentos que narram? Porque se não podemos saber se aquela personagem viveu mesmo aquele acontecimento, não podemos condenar, classificar moralmente, punir, julgar. Diferente de *Juízo* e de *Serras da Desordem*, no filme de Coutinho a continuidade entre a cena do crime e a cena da representação é rompida, colocando em xeque a identidade do réu e tornando o espectador incapaz de julgar, embora seja convocado permanentemente a fazê-lo.

Se a produção televisiva e audiovisual nas suas formas dominantes instalam o espectador em um lugar que procede dentro da lógica do controle, da condenação e do *hiper-voyeurismo* diante das imagens do mundo e na relação com o outro, *Jogo de cena* desmonta radicalmente esta normatização ao mesmo tempo que opera a partir de um mecanismo comum ao espetáculo na sua cotidianidade: a exibição do corpo social como uma espécie de arena onde o que está em jogo, o que se disputa, é a *mise-en-scène* mais convincente, a confissão mais surpreendente, a autenticidade, a capacidade de produzir empatia, afeto, cumplicidade.

Diferente de *Juízo*, o que se vê em *Jogo de cena* é que a repetição de uma história, de um gesto, de uma dor, isto é, a busca pela literalidade da imagem (“mas não era pra repetir o que ela disse?”, pergunta Fernanda Torres) não é garantia da verdade e tampouco do retorno daquilo que foi, como em *Serras da Desordem*. A literalidade das coisas, dos gestos, das falas, nos filmes de Eduardo Coutinho, indica a recusa das sobre-significações e dos simbolismos, uma recusa que se mostra sobretudo no minimalismo de sua proposta estética e de sua economia narrativa (Lins, 2004). Em *Jogo de cena*, mais radicalmente ao meu ver do que em seus outros filmes, esta dramaturgia do literal, a busca por uma arte mínima, coloca o espectador numa relação de intensa teatralidade com a imagem, onde o palco, signo da arquitetura teatral por excelência, a presença do ator, expressa pela presença das famosas atrizes, e o enquadramento frontal, escolhido deliberadamente para indicar um espaço centrípeto no qual o ator e sua habilidade para “acender em cada espectador uma chama cúmplice” são o que importa (BAZIN, 1991:148), todos os três estão ali para produzir no espectador do filme a consciência aguda de sua própria presença e da *representação* enquanto fato social e político.

Ao analisar a receptividade do documentário de Antonioni na China e na França, o crítico Serge Daney alcança uma das questões cruciais da imagem documental ao afirmar que um filme não está inteiramente determinado pela causa que serve. “A imagem *resiste*. O mínimo de real que ela abriga não se

deixa reduzir assim. Há sempre um resto” (2007:85). Como se o próprio campo cinematográfico do documento fosse um terreno de conflitos e de agendas onde se defrontam diferentes hipóteses sobre o mundo e diferentes modalidades de experiência. É que a concepção judiciária do documento não impede a existência de uma prática múltipla do “documentário”, entre registro realista, reencenação, capacidade testemunhal, montagem como método de desconstrução, decomposição e remontagem das imagens para expor o que se quer examinar ou, ainda, demonstração sociológica.

Estes filmes, ao colocarem em cena e ativar o mundo da representação, não só tornam visíveis as relações de poder/saber que envolvem o ato de mostrar/filmar, como também devolvem à condição do espectador das imagens cotidianas um outro lugar, mais interrogante e menos ludibriado pela ilusão de ocupar o lugar daquele que sabe, classifica, julga e decide. Menos predisposto a se instalar no puro *voyeurismo* ou na completa indiferença, tão comum no sensacionalismo das notícias, no sentimentalismo das telenovelas, na espetacularização dos programas de variedades televisivos, o espectador nestes filmes se vê capturado por outras demandas que implicam ambigüidades, contradições, repetições e afetos paradoxais.

Notas

¹ Como revelam sobretudo os artigos de Jean-Luis Baudry, “Le Dispositif” e “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”, mas também o livro “Le significant imaginaire”, de Christian Metz, entre outros.

² Engrenagens modernas de poder que o autor chama de “rede de seqüestro”, p. 93.

³ Resumindo a complexa tese de Giorgio Agamben, o homo sacer ou homem sagrado seria aquele que, tendo cometido um crime hediondo [no nosso caso, ter nascido índio], não pode ser sacrificado segundo os ritos da punição e, no caso de ser morto, o seu executante não será punido. O homo sacer é, portanto, este ser paradoxal que cometeu um crime além de qualquer punição, indesejado pelos deuses e pelos homens, fora da jurisdição de ambos, insacrificável, mas que se tornou, por assim dizer, “matável”. Ver *Homo Sacer*.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2004.
- BAZIN, André. “Teatro e cinema”, em *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000
- DANEY, Serge. “A reencenação”, em *A Rampa*. São Paulo: editora CosacNaify, 2007.
- DELAGE, Christian. *La Vérité par l’image – De Nuremberg au procès Milosevic*. Paris: Éditions Denoel, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.
- DURAND, Régis e ARDENNE, Paul. *Images-mondes - De l’événement au documentaire*. Paris: éditions monografik, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Cadernos da PUC/RJ, 1974.
- FRANÇA, Andréa. “O cinema, seu duplo e o tribunal em cena”. *Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia*. Vol. 36. No.2, ano 2008.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real – estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
- NINEY, François. *L’Épreuve du Réel à L’Écran*, Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”, em]
- SONTAG, Susan. “O Mundo-Imagem”, em *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: editora Arbor, 1981.