

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
27 a 29 de maio de 2009
Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

“JOGO DE CENA”: DIÁLOGO ENTRE MEMÓRIA, FILMAGEM DA VERDADE E VERDADE DA FILMAGEM.

Sara Martin Rodrigues¹
Prof. Dr. Edson Silva de Farias²

Resumo: Essa pesquisa investiga a relação entre a memória e a narrativa cinematográfica documental antiilusionista, usando como objeto de análise o filme *Jogo de Cena* do cineasta Eduardo Coutinho que, conhecido por trabalhar com biografias de anônimos através do cinema auto-reflexivo, inovou transformando o discurso supostamente real de personagens anônimas em falas encenadas por atrizes reconhecidas pelo grande público. O resultado é um desconforto do espectador frente à noção de limites entre realidade e ficção, verdade e mentira. A partir disso, essa pesquisa defende a perspectiva de que todo discurso rememorativo revela-se de forma subjetiva, sendo passível de relativizações no que diz respeito à fidelidade aos fatos reais, seja ele uma forma de narrativa audiovisual ou parte natural das relações sociais.

Palavras-Chave: Documentário, Eduardo Coutinho, Memória, Verdade.

Introdução

A aceleração dos ritmos do cotidiano e uma suposta hegemonia do efêmero têm influenciado na tendência contemporânea da busca pela preservação das memórias com intenção de garantir uma continuidade em meio à fragmentação da sociedade. Pierre Nora diz que quanto menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores. Daí emerge essa obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo, onde o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais.

Durante esse processo de materialização da memória, sustentado pelos lugares de memória, o audiovisual alcançou seu espaço. A suposta possibilidade de representação do real mediada por dispositivos geradores de som e imagem deram

¹ Aluna do primeiro semestre do curso de Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). / Contato: sarinha.martin@gmail.com

² Professor adjunto do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (UNB) e membro associado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia. Exerce ainda a função de professor associado do Mestrado em Memória: Sociedade e Linguagem, além de pesquisador do Museu Pedagógico - unidades da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). / Contato: nilos@uol.com.br

credibilidade ao suporte, colocando-o em posição privilegiada no quesito proximidade da verdade. Mas quem, no cenário audiovisual, nasceu como o registro da vida e logo se tornou documento e testemunho da história, foi o cinema onde, assumindo a posição de retrato da realidade, o gênero documentário se afirmou. Desde seu surgimento o documentário trouxe a proposta de reproduzir a realidade. A idéia perpetuou-se, mas a prática não. Constatou-se que o documentário não era capaz de reproduzir a realidade, podendo no máximo, representá-la.

Ainda que hoje alguns estudiosos da área tentem derrubar a idéia de monopólio da verdade impregnada no conceito de documentário - mais precisamente na ideologia difundida entre seus espectadores - com o objetivo de gerar nestes uma postura crítica diante do que lhes é apresentado, sabe-se que desmistificar noções estabelecidas e disseminadas por um longo período requer um trabalho de persistência e paciência.

Os resultados têm se apresentado tanto a partir do crescimento de pesquisas na área como em modos diferenciados de se fazer documentário adotados por alguns cineastas, problematizando a questão do real versus ficcional na tradição do documentário. Nesse sentido pode-se destacar o trabalho de Eduardo Coutinho, figura significativa nesse processo, com uma das trajetórias mais importantes do cinema documentário no Brasil. Coutinho foi pioneiro na produção documental em que o diretor torna-se personagem do enredo. Defendendo a idéia de evidenciar que se trata de um discurso construído, ele optou na maioria de suas obras, por incluir no processo de filmagem a presença da equipe e revelar as condições de produção.

Os filmes de Coutinho mantêm uma base temática onde o que interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo. E fazer isso sem forçar o traço, sem caricaturar, intervindo o menos possível, é um desafio pelo qual o diretor tem se aventurado. A partir dessa característica, somada à preferência de Coutinho por temáticas como cotidiano e memória baseada em biografias de anônimos, e pelo tratamento peculiar dado a essas temáticas, seu cinema ganhou reconhecimento e visibilidade de tal maneira que se tornou comum o uso da expressão “estilo Eduardo Coutinho”.

Apesar desse estilo autoral que marca uma narrativa um tanto “sincera”, pouco se tem refletido acerca das relações que podem ser estabelecidas entre a memória e o discurso fílmico. Tendo em vista a participação do cinema na construção da memória social, é essencial entender os processos de construção de sentido que permeiam essas relações, bem como a ligação existente entre o cinema auto-reflexivo e o conhecimento

acerca do funcionamento do dispositivo de memória, ambos atuando sob influências de quadros sociais.

Então essa pesquisa prioriza uma problemática que está centrada na relação entre o documentário auto-reflexivo, na sua tentativa de descortinar o cinema e relativizar as contradições entre realidade e ficção e o funcionamento da memória a partir de lembranças, esquecimentos e fabulações, particularizando sua atenção sobre o filme “Jogo de Cena” do cineasta Eduardo Coutinho. A hipótese levantada é de que a presença do diretor no processo de entrevista e a própria idéia de gravação de um filme produzem sobre o comportamento, a memória e suas reflexões algumas transformações. Porém Coutinho busca fazer disso um caminho alternativo para se chegar à memória do presente, evidenciando as alterações que o filme pode imprimir em suas lembranças, em seu corpo, gestos, voz e na sua vida. Logo o espectador é obrigado a pensar sobre, a duvidar, a estabelecer relações, a participar ativamente da construção dos sentidos do filme, construindo suas verdades e suposições.

Para o discurso coutiniano, assim como para a teoria da memória social de Halbwachs, o alicerce da memória está na aliança firmada entre os indivíduos de um grupo. Acredita-se basicamente, no que se escolheu acreditar. Lembrando que essas escolhas apresentam-se submersas numa sociedade onde as tradições e convenções ocupam o papel de influenciá-las, determinando formas de pensamento e conduta. Sendo assim, nada pode garantir a legitimidade de uma memória enquanto retrato fiel ao passado, senão a disposição do outro em crer e perpetuá-la enquanto tradição.

Considerando-se o crescimento da indústria cinematográfica brasileira, e com ela o aumento da produção do gênero documentário, a relevância desse trabalho se dá no sentido de proporcionar uma reflexão acerca do tema da memória presente nas narrativas documentais, sinalizando caminhos para a construção de pensamentos críticos frente a questões como veracidade, manipulação, produção de sentido e a partir daí, o lugar em que o documentário pode se encontrar enquanto depósito de memórias sociais.

A Filmagem da Verdade

“Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real.” (DA-RIN, 2004, p. 221).

Numa dita sociedade da imagem da qual partilhamos, dispositivos como o filme, o vídeo e, agora, as imagens digitais testemunham os fatos diante da lente da câmera

com extraordinária semelhança ao modo de captação visual do olho humano. Essas imagens nítidas, precisas e altamente definidas, quando comparadas, enquanto representações do mundo, com a pintura e o desenho, parecem torná-los, nas palavras de Nichols (2005), uma “imitação pálida da realidade”.

A impressão de autenticidade e realidade começou a ganhar força e sustentabilidade a partir da imagem fílmica bruta e da aparência³ de movimento semelhantes aos que conhecemos no “mundo real”, compelindo-nos a acreditar que o que vemos é testemunho do nosso mundo.

“Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nos mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade” (NICHOLS, 2005, p.28).

Partindo desse pressuposto, assim como nos persuadem as propagandas publicitárias, também alguns documentários apóiam-se nessa idéia para nos induzir, através de uma linguagem audiovisual - bem próxima da que usamos na comunicação social cotidiana - como devemos proceder ou nos posicionar frente a um determinado aspecto do mundo que compartilhamos. Porém, a partir dos usos dessa suposta fidelidade, é por nossa conta e risco que acreditamos no que vemos e no que representa o que vemos.

“Como os meios digitais tornam tudo evidente demais, a fidelidade está tanto na mente do espectador quanto na relação entre a câmera e o que está diante dela [...] Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera” (NICHOLS, 2005, p.19).

Uma imagem não consegue dizer tudo o que quisermos saber sobre o que aconteceu, além do que tudo pode ser usado para dar a impressão de autenticidade ao que, na verdade, foi alterado, fabricado ou construído, seja por meios convencionais e digitais, seja pela arbitrariedade da direção, montagem e edição. A interpretação e o significado do que vemos vão depender de muitos outros fatores além da questão de a imagem ser uma representação fiel do que apareceu diante da câmera, se é que alguma coisa de fato apareceu.

Autoridade internacionalmente conhecida no campo do documentário e do filme etnográfico, Bill Nichols tem dado uma das mais importantes contribuições para o desenvolvimento de uma teoria do documentário. Admitindo não ter a pretensão de

³ O termo aparência remete à idéia da imagem estática dos fotogramas que compõem cada quadro do filme que, projetados rapidamente, produzem o efeito de movimento.

formar um conceito fechado para o termo documentário, e classificando-o como um “conceito vago”, o autor explica que essa dificuldade de conceituação reside numa outra: a de separá-lo do ficcional.

Existe hoje um falso dilema pós-moderno entre a imagem-documento como revelação automática da verdade ou a ficção como construção arbitrária e manipuladora. Apesar de, segundo Aumont e Marie (2003), a oposição entre documentário e ficção ser uma das grandes divisões que estrutura a instituição cinematográfica desde suas origens, Nichols afirma que tentar estabelecer distinções concretas entre esses dois tipos de filmes torna-se uma tarefa inútil, uma vez que, os dois gêneros fazem uso das mesmas práticas e convenções.

Para Nichols todo filme é um documentário. Mesmo as mais extravagantes ficções evidenciam a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Nesse sentido, estariam da mesma forma que o documentário, reproduzindo ou pelo menos se baseando numa realidade.

Se em toda ficção há um pouco de documentário, o oposto também se aplica quando podemos afirmar que há, em todo documentário, uma parcela de ficção. Dessa idéia, surge a discussão sobre o quanto de “realidade” há numa obra documental e até que ponto esse gênero pode ser considerado como o reflexo de uma realidade.

Francisco Elinaldo Teixeira acredita que as muitas denominações dadas ao gênero em questão, a exemplo de Documentário, Cinema Verdade, Cinema Direto, Cinema do Vivido, Cinema da Realidade, Cinema de não-ficção, expõem claramente

“um fato lingüístico revelador de um intenso jogo de estratégias operadas no âmbito de uma política de representação cinematográfica, que ora acirra a oposição dos termos de base real/fictício, ora transforma um em correlato do outro, ora os lança no campo de uma indiscernibilidade” (TEIXEIRA, 2004, p. 58).

Logo, concluímos que apesar de a tradição documental estar profundamente enraizada na capacidade de transmissão de uma impressão de autenticidade, uma mínima ficção jamais deixou de alimentar e realimentar o documentário ao longo da sua trajetória. Afirmando ser, a melhor definição para a relação entre documentário e realidade, a palavra “re-presentação”, Nichols introduz a idéia de que este gênero jamais pode ser visto como uma janela para a realidade. O quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a noção de representação é fundamental para se pensar documentário.

Em suas formulações teóricas o autor enfatiza a questão da significação como inerente ao processo representativo. Ao combinarem cenas e elementos, os documentários não apenas reproduzem o mundo, mas dão significado a ele. Corroborando com essa idéia, Da-Rin afirma que não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significativo, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser construída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob esse aspecto, o documentário é um *constructo* como outro qualquer.

Dessa maneira, entende-se que a representação no documentário se desenvolve na forma de um argumento sobre o mundo, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador, reconhecendo em que medida ele é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas.

A Verdade da Filmagem

“O espelho que um dia pretendeu refletir o ‘mundo real’ agora gira sobre seu próprio eixo para refletir os mecanismos usados na representação do mundo.” (DA-RIN, 2005, p. 186).

Sabendo que o documentário expressa um determinado ponto de vista a partir da representação do nosso referencial de realidade, é mister avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. A representação da realidade deve ser contestada com a realidade da representação. Esse processo de contestação, abordagem crítica e produção de sentido é um atributo cada vez mais necessário, em meio ao dilúvio de representações que caracteriza o mundo contemporâneo, chamado por alguns de sociedade da imagem.

“Pois essas imagens não são indiferenciadas, autônomas nem inocentes. São produtos sofisticados, células de retóricas que agem permanentemente sobre nós e nos constituem.” (DA-RIN, 2004, p. 224).

Assim, se por um lado o autor critica a tradição profundamente enraizada, de que o documentário é dotado de uma “essência realista”, não chega a assumir uma posição extremista quanto à relação do documentário com a “verdade” ou a realidade em si, explicando que:

“Isto não quer dizer que a verdade tenha se tornado intangível e nossos valores devam se atomizar em uma constelação de pura relatividade. A crença em algum tipo de verdade sobre o mundo social e histórico constitui o horizonte remanescente da tradição do documentário. Se um dia esta crença chegou a confundir-se com a impressão de que a verdade se imprime fotograficamente, isso não nos leva ao extremo de substituir um dogmatismo por outro.” (DA-RIN, 2004, p.223).

Na conclusão de sua pesquisa intitulada *Espelho Partido*, Da-Rin expressa de forma metafórica o que acredita ser uma boa ilustração para o presente assunto. De acordo com ele, se um dia Grierson afirmou a responsabilidade social do documentário usando a metáfora de um martelo para transformar a natureza, ao invés de um espelho para refleti-la, alguns documentaristas tem preferido usar o martelo contra o próprio espelho. Esses documentaristas a quem o autor atribuiu o pensamento do martelo contra o espelho, baseiam-se na falibilidade da idéia de “uma imagem automática do mundo” denunciando assim o embuste deste automatismo.

Acreditam, porém, que com os cacos do espelho, são capazes de construir interpretações fragmentárias do mundo que podem conter o “germe de estimulantes perspectivas de descentramento da totalidade e de relativização das representações dominantes”. Seguindo essa linha de pensamento emerge um cinema auto-reflexivo com o objetivo de evidenciar-se enquanto discurso construído, possibilitando sua utilização consciente como registro de memória.

Na década de 50, o chamado cinema-verdade francês criou as sequências de interação entre personagens e equipe dentro do filme. Já o improvisado de muitas situações, a precariedade de algumas tomadas, as imagens em movimento nas chegadas aos locais são tributárias dos cinemas novos que surgiram nos anos 60, das tecnologias mais leves e da experiência da televisão (LINS, 2004).

No cinema brasileiro, a tendência auto-reflexiva encontrou resistências. Só a partir dos anos 80, a nova produção documental do Brasil assinalou, em alguns de seus filmes, a preocupação em reposicionar o estatuto do documentário, isto é, em abordar o objeto documentado de forma inovadora. Dessa vertente cinematográfica, comprometida com o antiilusionismo no campo audiovisual, nasce o documentário de Eduardo Coutinho. Ao longo de sua trajetória cinematográfica e através de seus filmes, é possível observar o questionamento do documentarista em relação à pretensa objetividade assumida pelo documentário.

Buscando evidenciar as marcas de produção do filme, ao invés de escondê-las para garantir sua isenção, Coutinho faz questão de desvelar seus filmes, apresentando-os

como um ponto de vista, uma perspectiva, uma visão pessoal sobre dada questão. Em suas produções, esse objetivo é alcançado através da percepção, sempre evidente, do processo de construção dos filmes. O uso da metalinguagem se faz visível dentro da trama objetivando conscientizar o espectador da imparcialidade do que está sendo visto. De acordo com Bernardet (1985), o cinema reflexivo não pretende dar a impressão de algo real, mas apenas significar e assumir esta significação de mundo.

“Ele [Coutinho] sabe que a câmera provoca alterações, filma essas alterações, sem se importar com as ‘estruturas profundas da realidade’, que, se por acaso existissem, seriam certamente infilmáveis.” (LINS, 2004, p.51)

Seguindo a proposta da visita ao mundo alheio, descobrindo crenças, alegrias, medos, fantasias e sonhos nas histórias de vida do “outro”, o método coutiniano encontrou na biografia de anônimos, no dia-a-dia dos homens comuns, a beleza da alteridade. Com admirável maestria, o diretor consegue tornar interessante o banal, sem ter que apelar para os recursos ilusórios e alienantes, reiterando, através de seu reconhecimento por parte da crítica e do público, o discurso de que a magia do cinema não está condicionada ao ilusionismo audiovisual.

A Memória-Verdade em “Jogo de Cena”

Retomando as relações entre o documental e o ficcional, temos que ambos não são estruturas tão estanques como se costuma imaginar. Aliás, o cinema antiilusionista se utiliza desta problemática como meio e fim, misturando documentário e ficção para evidenciar aspectos importantes e vitais de cada um, além de revelar que um não se encontra tão distante do outro, como se convém pensar. Essa foi a proposta de Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena* (2007), seu décimo longa-metragem.

O filme começa com a narração do diretor contando sobre o processo de escolha das personagens do filme. Para tanto explica que foi colocado um anúncio no jornal da cidade do Rio de Janeiro procurando mulheres interessadas em contar suas histórias de vida. Até esse ponto - os depoimentos de anônimos - nada de novo no que se costuma estar presente na obra de Coutinho. A diferença se estabelece justamente quando assistimos ao primeiro depoimento. Uma atriz, conhecida pelo grande público narra sua suposta história. Os depoimentos se seguem, sendo intercaladas mulheres comuns e atrizes famosas. E a mistura entre ficção e realidade não extrapola seus limites quando o

conteúdo dos discursos são repetidos e fragmentados, deixando a narrativa estonteante e a mente do espectador bastante confusa quanto ao julgamento de verdade e mentira.

Para aproximar ainda mais as noções de realidade e ficção, assumindo também uma postura um tanto metafórica, do início ao fim o filme se passa dentro de um teatro, onde a cada quadro, aparecem uma personagem por vez, sentada numa mesma cadeira de frente para Coutinho e de costas para o local destinado a platéia do teatro. Assim, o cenário se anula, transformando-se no rosto, na fala, na voz, no sentimento a flor da pele, na verdade e na mentira. As cadeiras vazias em plano de fundo atuam na imagem como se nos alertasse acerca do nosso lugar diante do “espetáculo”.

As atrizes convidadas por Coutinho para participar do filme encenando os discursos contados pelas não-atrizes, repetindo, reiterando e até mesmo alterando essas narrativas ditas “reais”, também foram convidadas a incorporar partes de suas histórias de vida e pensamentos pessoais, colocando-nos ainda mais em cheque quanto ao que decidiremos acreditar.

Mesmo vendo e ouvindo, entre um discurso e outro, a conversa de Coutinho sobre a própria idéia de estar contando sua vida no caso das não-atrizes e encenando a vida do outro, no caso das atrizes, ainda assim nos sentimos incomodados quanto a nossa impossibilidade de certeza acerca dos fatos contados por alguém. As próprias atrizes descrevem a dificuldade que sentiram para encenar, não um personagem fictício, mas uma pessoa do mundo real, uma história que de fato ocorreu. Algumas, a exemplo de Fernanda Torres, se emocionam a ponto de encontrar dificuldades no processo da dramaturgia, evidenciando que também participa das convenções sociais centradas da idéia de real e fictício.

Um filme permeado por falas e emudecido pela política da representação. Uma reflexão acerca da aproximação entre o melodrama e o discurso construído na vida real. *Jogo de Cena* é sobre a memória que faz a fala, o passado que é igual ao presente, e é também uma homenagem ao próprio cinema como essa máquina de construção da revisão, de revivência, do teatro, propulsor de uma emoção que é, em última instância, o rever a emoção da vida. Reviver, refazer a vida é o que o drama procura e é o que as mulheres, atrizes da vida comum, procuram em seus discursos rememorativos de desabafo, justificativa e redenção.

Coutinho declara que para se mudar a realidade, para criticá-la, a primeira coisa que se deve fazer é aceitá-la como ela é, pelo simples fato de existir. Assim, de acordo com Consuelo Lins (2004, p.47), para o diretor,

“[...] é a ‘memória do presente’ que interessa, a alteração que suas lembranças imprimem no presente, em seu corpo, gestos, voz e na sua vida. Narrar, nesse sentido, já é uma prática, ativa, produtiva.”

Segundo Le Goff (1990), o dispositivo da memória seleciona a partir dos anseios individuais e coletivos do presente, os fatos que devem e podem ser lembrados e/ou esquecidos. Nesse sentido, o documentário tem a capacidade de selecionar, evidenciar e propagar diferentes versões do passado, cada uma com sua legitimidade, assim como acontece com a interação entre os grupos sociais fora da tela do cinema: deve haver uma política de confiança não só do indivíduo com suas lembranças, como também das lembranças contadas de um para o outro.

A tradição, onde estão apoiadas todas as práticas e certezas sociais dependem de uma confiança apriorística na memória social. As verdades e mentiras instituídas pelo pensamento social, que permeiam a ética, a linguagem, as normas, os valores, as fórmulas, dependem exclusivamente da memória coletiva para que sejam perpetuadas como tal. Todo arquivo em que possam se apoiar torna-se inútil se o consenso coletivo não decidir atribuir a eles relevância rememorativa.

Quando Maurice Halbwachs (2006) ao propor uma sociologia da memória coletiva a partir da afirmação de que a sociedade está presente na memória e vice-versa, ele está defendendo a idéia de que as recordações são sempre originárias do grupo e da situação social ao qual o sujeito faz parte no momento em que reproduz uma lembrança.

Deste modo, o autor se opõe à idéia de memória como pura reconstituição/recordação do passado e afirma o lugar da memória como construção do passado no presente. A partir da vivência em grupo as lembranças podem ser reconstruídas ou simuladas. Podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica.

Quando, diante de uma câmera, um personagem lembra e conta sua vida, essa memória não pode ser classificada apenas como individual. Trata-se do que o filósofo Paul Ricouer (1979) define como a constituição mútua, cruzada, de uma memória pessoal e de uma memória coletiva. Baseada no autor, Consuelo Lins (2004, p.33) pontua que:

“Para lembrar, mesmo que solitariamente, recorreremos à linguagem e, portanto, a uma mediação que já imprime à memória individual uma dimensão social. A língua utilizada não é individualizada, mas comum, compartilhada e com expressões próprias à história e ao contexto de um determinado grupo”.

Ao compreender a memória como reatualização do passado no presente, Halbwachs nos faz pensar nela como constituidora das identidades, uma vez que é na reconfiguração do passado que a memória constrói as identidades (grupais, individuais, religiosas, étnicas, etc.) ou os laços de identificação. O vínculo entre memória e identidade é tão profundo que o imaginário histórico-cultural se alimenta destas para se auto-sustentar e se reconhecer como expressão particular de um determinado povo. Assim, a identidade cultural e a memória reforçam-se mutuamente.

“A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa de um grupo em sua reconstrução de si.” (POLLAK, 1992, p. 204).

Como Halbwachs, Pollak insiste no aspecto de construção da memória como uma estratégia de agentes e agências sociais para ancorar identidades, pois há, segundo o autor, uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Ao dizer que a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia, Le Goff concorda com o pensamento de Pollak.

Com esta definição, Le Goff introduz-nos no universo das lembranças sociais, nas memórias que representam a formação e a preservação da cultura e da identidade de um povo. E se cultura e memória são faces de uma mesma moeda, a atitude cultural por excelência e com o que nos rodeia, desde os testemunhos construídos ou as expressões da natureza até os testemunhos vivos, são aspectos imprescindíveis para a construção dessa identidade.

Entretanto, não podemos pensar a construção da identidade como algo puramente individual ou coletivo, mas como uma permanente negociação entre indivíduo e sociedade. E, principalmente, não devemos segundo Hall (1999), tomar tal construção como algo estático ou pronto, mas entendê-la como um processo permanente de interação e fluxos. Deste modo, ao pensarmos nesse processo de construção, percebemos que ele não se revela numa só identidade social, mas na configuração de

múltiplas identidades, por vezes convergentes, em outras divergentes, mas sempre fluidas e movendo-se a partir de fronteiras interativas.

É, portanto, para uma mesma direção que caminham, lado a lado, numa constituição interdependente, a identidade e a memória coletiva, identidades e memórias pessoais. Sendo assim, o documentário de Eduardo Coutinho expressa traços identitários de um povo, registrando aspectos ao mesmo tempo singulares e plurais acerca da realidade brasileira.

Outro fator fundamental do paralelismo entre o estilo coutiniano e o processo de rememoração social se dá no âmbito da imaginação. Se para lembrar um fato, assim como para atribuir sentido ao fato que escutamos por meio do discurso rememorativo de outrem, recorreremos à imaginação enquanto ilustração, estamos passíveis de questionamento quanto à natureza da imagem. Pois podemos, intencionalmente ou não, incorporar fabulações e objetos estranhos ao que de fato ocorreu no pretérito narrado, alterando-o e fazendo da memória um lugar heterogêneo onde habitam em harmonia realidade e ficção.

Coutinho explora o campo da imaginação descartando a necessidade da imagem para compor as palavras. *Santo Forte* (1999), seu documentário que tem como conteúdo primordial a religião e a crença, marcou essa característica de maneira clara ao expor aspectos sobre igreja, culto, idolatria, romaria, candomblé e oferenda, sem usar de imagens para compor o assunto. Na visão do autor esse didatismo é inútil e torna a narrativa um tanto arbitrária e vazia.

“Até que ponto toda a cena de periferia tem que ter um rap? Ou uma imagem de favela deve ter um samba? [...] Até que ponto preciso utilizar a imagem de um culto religioso para provar que é verdadeiro?” (COUTINHO, IN: LINS, 2004, p. 118).

Acomodamo-nos a um desejo confortável do real exposto audiovisualmente dentro do discurso documental, mas o que resulta disso, segundo Coutinho, é uma proliferação de imagens e sons “onde nada vale nada”. Apesar da estética saturada de imagens na estrutura de narração de grande parte dos filmes documentários, essa não é a prática mais parecida com a forma de atuação da memória. Ao contar algo para alguém não precisamos, necessariamente, usar de subsídios audiovisuais, além do próprio ato de estar contando, para que o outro entenda o que estou dizendo.

Se vivermos numa mesma sociedade, onde os grupos sociais partilham de linguagens e códigos pré-estabelecidos, conseguimos nos comunicar, pelo menos até onde é possível conseguir, sem muito esforço, através do fato narrado pela fala. Este

tem o poder de suscitar no ouvinte uma gama de imagens referentes ao que está sendo dito. As expressões faciais, tons de voz, a fala como se fala, os ritmos da narração, a respiração, também ajudam no processo cognitivo e interpretativo da natureza imagética da lembrança.

“A esfera do visível não está toda ela disponível; há distâncias que devem ser mantidas, há limites, ausências, buracos, vazios necessários; há movimentos de câmera a não serem feitos, determinados cortes a serem evitados”. (LINS, 2004, p.118)

Logo, nem tudo deve ou pode ser representado, principalmente por imagens, ou por qualquer imagem, de qualquer maneira. Essa atitude caminha contra a corrente que nos cerca na atualidade, a nossa sociedade da imagem, em que a regra é da visibilidade máxima e do excesso de transparência, de informação, de impudor. (LINS, 2004).

Considerações Finais

Jogo de Cena levou-nos a questionar o postulado da imagem com suas variabilidades dramatúrgicas, fazendo-nos repensar o processo da memória enquanto uma construção do passado a partir de características do presente, uma reatualização do vivido. Assistimos assim a um cinema da memória, aprendendo a interpretá-lo a partir de nossas construções imaginárias e oníricas, subjetivamente relacionadas entre si. Assistimos ao filme compactuando com a proposta de dialogar com Coutinho e sua obra, com suas verdades, mentiras e fábulas, que já não sabemos ser parte de nós ou do universo fílmico.

Ao aceitar o convite no jornal para realizar um documentário, uma série de mulheres mostram-se interessadas em participar ao mesmo tempo de um filme e do jogo ao qual ele propunha. O jogo do contar, as façanhas do lembrar, o baile de máscaras do atuar, o enredo e o cenário onde orbita a memória.

Nichols já dizia que filmes como *Forrest Gump*, *O show de Truman* e *A bruxa de Blair*, mesmo situando-se no ficcional, constroem suas histórias em torno da premissa subjacente ao documentário de que experimentamos uma forma distinta de fascínio pela oportunidade de testemunhar a vida dos outros quando eles parecem pertencer ao mesmo mundo histórico a que pertencemos.

Por pertencermos a um mesmo mundo, nossas memórias encontram bases sólidas para se apoiar, para se tornar tanto individual quanto coletiva, tanto pessoal

quanto pública. As realidades sociais habitam e atuam sobre cada indivíduo fazendo de suas lembranças mais íntimas, parte de um todo.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O Que é Cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta, 1999.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azaugue Editorial, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

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

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. Projeto História, n 10, p. 7-28, dez. 1993.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas – SP: Unicamp, 1979.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.