

ENCENAÇÃO DA REALIDADE: FIM OU APOGEU DA FICÇÃO?¹

Vera Lúcia Follain de Figueiredo ²

Resumo: *A partir das duas últimas décadas do século XX, ganha proeminência a vertente de pensamento que minimiza o caráter referencial do discurso histórico, diluindo as fronteiras entre história, mito e ficção. Afirma-se, então, a idéia de que todos vivemos na ficção e no narrativo, não havendo razão para o antropólogo, por exemplo, atribuir ao outro, objeto de sua investigação, um tempo mítico essencialmente diferente do seu. Por outro lado, acentua-se também, desde o final do século passado, a inquietação com a “ficcionalização de tudo”, com a perda da distância entre o real e o ficcional, propiciada pelo avanço das tecnologias da comunicação. O texto parte desta tensão, que pontua as teorias contemporâneas, para pensar os novos regimes da ficção na atualidade, tomando como objeto de análise filmes de Eduardo Coutinho e Maria Augusta Ramos.*

Palavras-Chave: 1. ficção 2. real 3. narrativa.

Nas primeiras décadas do século XX, em meio a uma Europa convulsionada pelos acontecimentos que desencadearam as duas guerras mundiais, agitada pela aceleração do ritmo da vida urbana e pelas inovações técnicas, as vanguardas recorreram à montagem de elementos disjuntivos para produzir efeitos perturbadores e chocantes, valorizando o espaço em contraposição à categoria do tempo. Priorizavam a dimensão da simultaneidade em detrimento da temporalidade narrativa convencional que, imprimindo às obras o caráter de um todo integrado, lhes parecia comprometida demais com o sistema de valores burgueses. Em consonância com este novo espírito, certas peças da música de Schoenberg, por exemplo, se reduziam a aforismos musicais de poucos segundos de duração, minimizando-se a idéia de transcurso em favor da noção sincrônica de presença. Na literatura, nas artes plásticas e no cinema, realizou-se uma cruzada contra o efeito hipnótico da figuração e da estética referencial e mimética, bem como contra “o álibi da objetividade”, que encobriria a adesão a um humanismo abstrato a serviço da racionalidade voltada para fins pragmáticos. Para as vanguardas, a obra de arte conteria o real, não o representaria, idéia que abria caminho para uma outra concepção de realismo, ligada à abolição da distância entre arte e práxis vital,

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias” do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

² Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Email:verafollain@openlink.com.br

concebendo-se a obra de arte como objeto integrado na esfera de produção industrial, seja pela absorção das novas técnicas, seja pelo uso dos novos materiais ou pelo reaproveitamento do objeto fabricado em série – o que significava rejeitar o comportamento contemplativo associado à fruição da arte autônoma e também o simplesmente consumista estimulado pela cultura de massa.

Cabe lembrar que, em 1921, Jean Epstein, em “Bonjour Cinéma”, opunha-se à idéia de um cinema narrativo, considerando que a fábula, no sentido aristotélico, a lógica das ações ordenadas, contradiz a vida, que, segundo ele, não conheceria histórias, só situações abertas em todas as direções. O cinema, como a arte da verdade, se submeteria a outra lógica, a da máquina que não quer construir histórias, mas registrar uma infinidade de movimentos. A arte das imagens ao invés de valorizar a trama, valorizaria o efeito sensível do espetáculo, revogando a velha ordem mimética. Assim, a técnica de montagem que apontava para o hiato entre o signo e o referente e evidenciava descontinuidades tornou-se o princípio básico da arte vanguardista. Nesse sentido, Roland Barthes observa que o teatro de Brecht, trabalhando com quadros sucessivos, colocaria toda carga significativa sobre cada cena e não sobre o conjunto, sendo que a mesma coisa valeria para Eisenstein – seus filmes seriam uma contigüidade de episódios, cada um deles absolutamente significativo:

A força primária de Eisenstein reside nisto: cada imagem não é maçante, não se é obrigado a esperar pela seguinte para compreender e se encantar; nenhuma dialética (o tempo da paciência necessário para certos prazeres), mas um júbilo contínuo, feito da adição de instantes perfeitos (Barthes: 1984, p.83).

O modo de percepção instantâneo foi também o que buscou Walter Benjamin no projeto das *Passagens*, ao evitar a argumentação linear, optando pelo descontínuo e o fragmentário, justapondo idéias, observações e citações³. Diz Benjamin: “Método deste projeto: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (2006, p.502). E ainda: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (p.500).

Nos anos 50, o *nouveau roman* deu continuidade ao movimento de dissolução do romanesco iniciado pelas vanguardas, rejeitando o personagem clássico e a temporalidade cronológica e causal, substituída, agora, por um tempo suspenso. Alain Robbe-Grillet (1969) define, então, o *nouveau roman* como uma escola do olhar, que propõe o romance objetivo.

³ Ver a esse respeito CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac& Naify, 2001.

Trata-se de um novo realismo, que privilegia a descrição para valorizar as superfícies dos gestos e dos objetos, desviando-se da dimensão da profundidade. Paralelamente, o realismo clássico se afirmava no cinema neo-realista europeu do pós-guerra, por um outro viés, diverso daquele dos filmes hollywoodianos. O neo-realismo italiano, que exerceu grande influência sobre o Cinema Novo brasileiro, recorreu a temas relacionados aos problemas sociais, a filmagens fora de estúdio e a atores não profissionais: buscando a economia dos meios técnicos, acabou por apagar as marcas da enunciação, o que, de certa forma, o aproximou do formato do realismo convencional. Na literatura latino-americana, as profundas contradições sociais e a modernização incompleta deram origem tanto ao neo-realismo de 30, com sua ênfase nas questões sociais e econômicas, quanto, posteriormente, ao chamado “realismo de outra realidade”, que procurava escapar da lógica da narrativa clássica para ver com olhos livres nossa realidade multitemporal.

Por outro lado, com os avanços técnicos, a estética fragmentária, a que as vanguardas recorreram para provocar o espectador, foi se tornando familiar ao grande público. À fragmentação que preside as páginas dos jornais, com suas histórias contíguas que só têm em comum a simultaneidade no tempo, se seguiram, na esfera da cultura midiática, muitas outras formas de justaposição de imagens e textos, com as quais se passou a conviver diariamente. Domesticadas pela publicidade e pelo vídeo musical, expandidas pela diversas técnicas de mixagem e sampleamento, a colagem e a montagem tornaram-se, em seus diversos modos de realização, cada vez mais um recurso comum na cultura audiovisual contemporânea, perdendo seu impacto subversivo.

A partir das últimas décadas do século XX, como já foi fartamente assinalado, as transformações tecnológicas no campo da comunicação e dos transportes, os novos circuitos globalizados de produção e circulação de produtos, gerando a compressão do espaço-tempo, favoreceram uma espécie de sincronização do passado e do presente. Quanto mais se acentua a instantaneidade da comunicação, dando a impressão de encolhimento do planeta, quanto mais o mercado onipresente lança *remakes*, promove reciclagens e reconstituições, mais o passado é presentificado e espacializado, como observou Andréas Huyssen (2000, p.30). Entretanto, diferentemente do que ocorrera no início do século passado, tais mudanças na maneira de vivenciar a temporalidade motivaram, nas esferas artística e teórica, a revalorização da narrativa como instância de organização da experiência: no lugar das macronarrativas legitimadoras dos grandes projetos coletivos, com as quais as vanguardas, a

seu modo, dialogavam, afirmaram-se as pequenas narrativas, que privilegiam as pessoas comuns e a vida privada.

No âmbito da História, por exemplo, à rejeição da história factual, acentuada na década de 70, que levou Paul Ricoeur a falar da “eclipse da narrativa histórica” (1997), seguiu-se o movimento de “retorno da narrativa”⁴, que se contrapôs à priorização da análise das estruturas. Ganha destaque, então, a tendência para a micro-história: esta caracteriza-se menos por aderir ao movimento de desviar o olhar dos grandes feitos dos grandes homens para o resto da humanidade – movimento que a própria literatura realista do século XIX já havia, de certa forma, desencadeado – do que por operar uma redução da escala de observação, elegendo como método a análise microscópica.

As pequenas histórias, voltadas para o passado, se expandem não só na historiografia, mas em diversos campos, sendo vistas como instrumento de autodefesa diante da experiência cotidiana de fragmentação e de dispersão, e como estratégia de resistência através da qual grupos colocados à margem pela “grande história” afirmam sua memória e identidade. Na extensão dessa linha de pensamento, as micronarrativas passam a ser consideradas também como um recurso utilizado pelo indivíduo, em sua solidão existencial, para se conectar com o outro e para reatar os fios partidos das narrativas identitárias, assumindo-se como centro de definição do sentido de sua própria vida. As narrativas locais de experiências vividas se oporiam tanto à temporalidade associada ao progresso pela modernidade quanto ao esvaziamento do tempo operado pelo cibercapitalismo e pela globalização.

Nesse sentido, não é desprezível o fato de o século XX ser considerado o século, por excelência, da expansão da antropologia. Como afirmou Marc Augé, a palavra antropologia entra hoje em todas as searas e, aqui ou ali se fazem alusões à necessidade de uma “perspectiva” ou de uma “orientação” antropológica, e até de um “diálogo” com a antropologia: “O cuidado com a micro-observação, com o qualitativo, com o testemunho direto, com o vivido de um lado, e com a permanência e as dimensões inconscientes do outro, são sucessivamente evocados para definir essa necessidade (Augé, 1997, p.9)”.

⁴ A expressão tem origem no texto “The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History”, de Lawrence Stone, publicado em 1979. Ver a este respeito o artigo “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”, de Peter Burke. IN: BURKE, Peter (ORG.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p.329.

A história, tradicionalmente caracterizada por trabalhar com o distanciamento no tempo, tende a aproximar-se cada vez mais da antropologia, tradicionalmente caracterizada por trabalhar com o distanciamento no espaço. A perda de nitidez das fronteiras entre história e antropologia, decorrente de uma visão da história que valoriza as dimensões mais estáveis das sociedades, os comportamentos menos voluntários e que considera que não é mais o passado que explica o presente, mas este que comanda uma ou várias leituras do passado, é sintomática da mudança ocorrida na maneira de se pensar a relação entre passado e presente. Por outro lado, a própria dimensão espacial da antropologia, definida como o estudo do presente das sociedades longínquas, se altera quando seu campo se expande para “o outro” próximo. Diz Marc Augé: “a geografia não basta para definir o próximo e o distante” (1999, p.41). Frase que aponta para a criação, a cada momento, de novos parâmetros de inclusão e exclusão, para a fabricação contínua de alteridades, segundo critérios variados e que remete também para as tensões suscitadas pela imigração nos países hegemônicos.

Nesse quadro, a afirmação de Eric Hobsbawm de que a função do historiador é destruir mitos, recorrendo aos meios disponíveis para a verificação dos fatos (por exemplo, o fato de que fornos nazistas tenham existido pode ser estabelecido por evidências de ordem material) entra em choque com o pensamento em voga na contemporaneidade, que minimiza o caráter referencial do discurso histórico, aproximando-o da literatura. Para Hobsbawm, “se a história é uma arte imaginativa, é uma arte que não inventa, mas organiza *objets trouvés*” (1998, p. 287) e tal característica não seria afetada pela tendência atual de mudança de escala na abordagem do objeto. Contrapondo-se à visão de Hobsbawm, as teorias que buscam destacar a dimensão narrativa da existência tendem a diluir a distinção entre história, mito e ficção, pois dão ênfase ao potencial da narrativa como mediação simbólica. Em meio à aceleração das mudanças que cria a impressão de que se vive num presente contínuo, a narrativa se configuraria como único expediente para a recuperação de um tempo que se distende, sem necessariamente estar comprometida com os mitos do futuro criados pela modernidade. Isto é, a narrativa poderia nos reconciliar com as aporias da nossa temporalidade.

Daí a importância conferida, por Paul Ricoeur, à intriga, como dispositivo que faz a mediação entre tempo e narrativa. Segundo o filósofo, o tempo se tornaria humano e psíquico pela sua estruturação narrativa e toda a experiência humana estaria mediada pelos sistemas simbólicos, dentre eles a narrativa: se a maior parte de nossa informação foi por ouvir dizer, a

arte de contar é uma mediação simbólica. A vida viria a ser, desse modo, um tecido de histórias contadas, através das quais encontramos a identidade narrativa que nos constitui à luz dos relatos que nos propõe nossa cultura. Para Ricoeur, através da intriga, o sujeito dá forma ao informe, imprimindo o selo da ordem ao caos. Conseqüentemente, toda narrativa desmentiria os acidentes que narra: a concordância prevaleceria sobre a discordância. Contar o que aconteceu já seria explicar por que aconteceu e explicar mais seria narrar melhor.

Indo mais longe na asseveração de que a narrativa confere forma temporal, diacrônica e dramática à própria realidade, Marc Augé, em *Las formas del olvido*, discorda de Ricoeur no ponto em que este considera a mimesis I – as mediações simbólicas que permitem que a ação humana seja pensável – como prévia à mimesis II, isto é, à esfera da plasmação da intriga, das configurações narrativas que recriam o mundo em relatos históricos ou ficcionais. Para o antropólogo, as duas mimesis se entrelaçam, porque a vida pode ser vivida como uma ficção – não a ficção “como oposta à verdade do relato supostamente verdadeiro dos historiadores, mas como narração, como enredo, que obedece a um certo número de regras formais”. Em seguida, indaga:

A vida real que vivemos e da qual somos testemunhas cada dia, etnólogos ou não, psicólogos ou não, hermeneutas ou não, não se apresenta acaso como um intrincado tecido de histórias, intrigas, acontecimentos que afetam a vida privada ou a esfera pública, que narramos uns aos outros com maior ou menor talento e convicção? (1998b, p.39).

A partir daí, Augé afirma que, diante da ficção do outro que é objeto de investigação, diante de seus relatos e crenças, cabe ao antropólogo tomar consciência de que todos vivemos na ficção e no narrativo e essa consciência o impediria de atribuir ao outro um tempo mítico essencialmente diferente do seu. Dissolve-se, desse modo, a hierarquia entre história e mito, em favor da idéia de encontro entre diferentes níveis de relatos. Sob este ângulo, as metanarrativas às quais Lyotard (1986) se referiu são vistas como mitos modernos do futuro que serviriam de eco aos primeiros grandes relatos – os mitos que tratam sobre origens da natureza, o nascimento da humanidade ou a fundação das cidades.

Por outro lado, a “ficcionalização de tudo”, também gera intranqüilidade. Nesse sentido, o próprio Augé, num outro texto, cujo título – *Guerra dos Sonhos* – já resume a preocupação que norteia o trabalho, chama a atenção para a necessidade de se preservar a distância entre a ficção e o real, assim como entre quem conta e quem ouve, como condição do livre-pensar em relação ao imaginário coletivo. O antropólogo, nesta obra, reflete sobre a

mudança significativa operada no regime de ficção, pela aceleração da evolução das tecnologias da imagem - desde os anos dourados do cinema, mas, principalmente, com o surgimento da televisão. Ressalta, então, que, hoje, “o estatuto da ficção e o lugar do autor são, com efeito, alterados: a ficção envolve tudo e o autor desaparece. O mundo é penetrado por uma ficção sem autor” (p.109). E acrescenta:

A questão seria antes saber se o desenvolvimento das tecnologias não liberou, essencialmente por causa dos que a usam para fins econômicos e políticos, uma forma transviada de imaginário (‘ficcionalização’) e, com ela, uma energia nociva cujo controle eles não têm mais, e de cuja existência, a bem dizer, eles não se conscientizaram totalmente. Seria uma catástrofe se constatássemos tarde demais que o real tornou-se ficção, e que, portanto, não existe mais ficção (só é fictício aquilo que se distingue do real), e muito menos autor (p.112).

Como se vê, para Augé, existe uma dimensão narrativa e ficcional da experiência humana que cabe ao antropólogo reconhecer para que possa aproximar-se do outro: tanto quanto o outro, o antropólogo também organizaria sua experiência através de narrativas. Mas existe, por outro lado, a ameaça do “tudo ficcional”, ampliada pela televisão:

Seria preciso mencionar, em terceiro lugar, todos os casos de ficcionalização do real, dos quais a televisão é um instrumento essencial, e que correspondem a uma verdadeira revolução, a partir do momento em que não é mais a ficção que imita o real, mas o real que reproduz a ficção. Essa “ficcionalização” liga-se, antes de mais nada, à extrema abundância de imagens e à abstração do olhar que a precede” (p.114).

Os impasses teóricos que se podem depreender dos textos de Marc Augé ilustram bem as contradições que pontuam, hoje, a reflexão sobre a narrativa, pois, se esta é valorizada como forma de se imprimir sentido à vida, de trabalhar a temporalidade, há, na direção oposta, a preocupação com a narrativização do mundo operada pela mídia, que torna próximo o distante, mas também torna distante o que está próximo, com as inúmeras mediações que se interpõem entre os fatos e as notícias e com o seu jogo interno de remissões de um espetáculo para outro. A ênfase que o antropólogo concede à questão do reconhecimento do autor da narrativa, que, no caso da mídia audiovisual, estaria ausente da consciência do telespectador, liga-se à necessidade de interromper o círculo da imagem que remete para outra imagem e assim sucessivamente, apontando-se, à semelhança do que fez Jean Baudrillard, o perigo de se passar a viver num mundo de simulacros. Para Augé, o autor com seus caracteres singulares, reconhecido como tal, que não se confunde com a assinatura da obra tal como foi

instituído pela modernidade, seria uma instância que permitiria identificar o regime da ficção, isto é, a distância entre ela e o real⁵.

Levando-se em conta tais questões, compreende-se melhor também a relação entre certas formas assumidas pelo realismo, na atualidade, e o predomínio da primeira pessoa nas narrativas literárias e cinematográficas. Aquele que narra passa a ser valorizado como lugar de ancoragem contra a vertigem do “tudo ficcional”, sem que seu relato precise respeitar o pacto de uma referencialidade biográfica. Como não se trata do retorno à idéia de transparência entre o narrado e a realidade, abre-se espaço, então, para a autoficção, que mantém o elo com o real em função de seu atrelamento à voz que narra, de sua auto-referencialidade, em contraste, por exemplo, com o anonimato das redes comunicacionais ou com a virtualidade da imagem. Em meio à guerra de relatos, toma-se partido daquele que parte do indivíduo comum, não porque seja mais fiel aos fatos, mas porque tem a marca pessoal, constituindo um esforço voltado para a construção da memória, da identidade e do sentido. Ou seja, segundo Augé, deve-se tomar partido “de todos os sonhadores, enfim, hábeis o bastante para cultivar suas próprias fantasias a fim de transformar em derrisão íntima o *prêt-à-porter* imaginário dos ilusionistas do ‘tudo ficcional’” (1998a, p.127).

Reconhece-se, aí, a matriz de determinados filmes documentais, baseados em entrevistas, como, por exemplo, *Edifício Máster* (2002), de Eduardo Coutinho. *Edifício Máster* se alimenta da força das histórias de vida criadas pelos entrevistados, das versões que cada um deles constrói sobre si mesmo, sem dar ênfase a uma realidade objetiva que legitimasse essas versões. Ressalta-se o “sentido de verdade” que cada um empresta ao seu depoimento. Por isso o diretor afirma que o mais importante não é o conteúdo das falas, é a disposição para narrar a história em que eles acreditam. O encontro entre o diretor e o entrevistado se dá no discurso, sem que se escondam as mediações que se interpõem entre um e outro. Assim, o que distingue este tipo de obra é a priorização do imaginário como uma dimensão fundante da verdade de cada um. Diz Coutinho:

Não é 'a verdade' ou 'a mentira' que interessam, o imaginário é o que me interessa, quando a pessoa fala que incorpora um santo e incorpora, se conta bem contado, se

⁵ Para caracterizar o que chama de “imperialismo do quarto poder”, Paul Virilio também se refere à eclipse do autor. O crítico reporta-se à invenção da imprensa, afirmando: Quando a imprensa fala de sua objetividade, ela facilmente pode nos levar a crer em sua veracidade, se compararmos um jornal a um livro, a atual superioridade do primeiro sobre o segundo consiste exatamente em não possuir autor, tanto que o leitor pode atribuir a autoria a si mesmo como uma verdade que ele será o único a reconhecer, atribuí-la a si mesmo como verdade porque crê em seus próprio olhos (2005, p.80).

sabe contar, me interessa. Vira verdade. Se a gente não conhece o imaginário do povo como vai querer mudar alguma coisa? Eu cito Deleuze, quero 'pegar o outro em flagrante delito de fabulação'.⁶

Por outro lado, o “tudo ficcional”, na ficção contemporânea, tem sido, por vezes, levado até as últimas conseqüências, ficcionalizando-se a própria instância da autoria, como faz Rubem Fonseca em alguns textos – lembremos os personagens que duplicam o autor e dos falsários que se apropriam dos textos alheios, tão presentes em sua ficção –, ou negando-se qualquer estabilidade, qualquer identidade fixa, ao sujeito da enunciação, como acontece na ficção de Bernardo Carvalho – para dar exemplos da literatura brasileira. Nesses casos, a multiplicação de imagens sem lastro é intensificada pelas construções em abismo. Renega-se, com tal procedimento, a angústia platônica com a duplicação do real – que, aliás, permeia o pensamento de muitos teóricos contemporâneos – resistindo-se à tentação do realismo, sempre guiado, de uma forma ou de outra, pelo ideal de uma representação verídica, seja através da aderência entre o enunciado e os fatos, seja através da confiabilidade do ato da enunciação.

A confiabilidade do ato da enunciação, base do documentário de entrevista, será abalada pelo próprio Eduardo Coutinho, em seu último filme – *Jogo de Cena* (2007) – no qual já não importa a identidade daquele que narra, isto é, se quem narra é alguém que rememora uma história vivida ou um ator que a interpreta. A autoria dos relatos deixa de ser um esteio para o espectador: não se sabe ao certo a quem atribuir as vidas narradas. Neste filme, mais importante do que a exposição da vida-relato e que o propósito de trazer à tona o imaginário do indivíduo comum, é o deslizamento do documentário para o campo da ficção. A dimensão da ficção é evocada pelo cenário escolhido para as filmagens – um teatro vazio –, pelo título do filme – *Jogo de cena* –, mas também pelas atrizes que representam relatos alheios, diluindo os limites entre depoimento e interpretação. Coloca-se em pauta a relação entre diferentes tipos de imaginário, bem como a redução da distância entre espectador e ator – o indivíduo comum está, agora, colocado no palco, de costas para uma platéia vazia (não é à toa que o filme se inicia com o anúncio de jornal que procura mulheres para falar de si).

Por esse viés, suscita-se a pergunta: se todos estão no palco, inclusive o diretor, o jogo de cena se expandiu a ponto de abarcar os bastidores e de incorporar o próprio público? Não havendo nada mais que se oponha à ficção, esta também se esvaziou? No entanto, os

⁶ Em debate realizado em 2001, no auditório do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, na cidade de Campinas. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinhoav.htm>.

espectadores do filme reconstituem a platéia, assim como o trabalho de montagem realizado pelo diretor reconstitui os bastidores. Pode-se dizer, então, que, no filme de Coutinho, a dimensão ficcional se recupera nos interstícios da construção em abismo, através dos quais nos percebemos como espectadores que assistem a um documentário que encena o esvaziamento do lugar do público, doravante colocado sobre a mira do olho-câmera, chamado a representar a si mesmo. Seria este o papel da ficção hoje? Isto é, viabilizar a encenação de sua própria diluição num mundo que abole distâncias entre passado e presente, entre o real e o ficcional, entre espectador e ator?

Se a presunção de veracidade, no documentário de entrevista, está ligada ao lugar da enunciação, ao envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, à falta de distanciamento, e não à pretensão de representar sem distorções o real, *Jogo de Cena* abala esta presunção ao desatrelar experiência e voz, deixando o espectador entregue à dúvida quanto ao que seria relato de memória e o que seria representação da história alheia. Como se vê, a idéia de uma ancoragem na presença daquele que testemunha, daquele que rememora a experiência vivida, contra a vertigem das mediações, pode não resistir a outra vertigem – a provocada pela voz que assume o discurso do outro como se fosse seu, ou que deixa emergir os outros que também a constituem, abalando os lugares fixos, operando descentramentos próprios do discurso ficcional. *Jogo de Cena* traz à tona, na esfera da criação, questões éticas e estéticas que vêm sendo discutidas no campo teórico. Uma dessas questões tem sido recorrente, constituindo-se num dos eixos norteadores do pensamento na modernidade – a questão da distância correta entre o eu e o outro, que, na esfera da arte, abarca a distância entre palco e platéia e sua relação com a recepção crítica. O filme de Eduardo Coutinho dobra-se reflexivamente sobre o problema da abolição do corte entre ator e público e suas conseqüências para a representação.

Por motivo diverso, o desatrelamento entre voz e experiência também ocorre num outro documentário brasileiro recente, o filme *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, abrindo caminho para que a dimensão ficcional, presente em todo documentário, se evidencie, mas desta vez não como resultante de uma proposta reflexiva sobre a relação entre documentário e ficção, que norteasse a obra. O jogo de cena em *Juízo*, ao se explicitar, ganha outras dimensões. No filme, a diretora opta pelo estilo expositivo, buscando registrar objetivamente o ritual de julgamento de menores infratores. O espectador é, então, introduzido na sala de audiência da 2ª Vara da Criança e do Adolescente, da Justiça do Rio de

Janeiro, pela câmera instalada no ambiente: os membros do poder judiciário sabem que estão sendo filmados, mas não olham para a câmera, o mesmo ocorrendo com os adolescentes que fazem seus depoimentos. São apresentadas também algumas cenas dos adolescentes em casa e no cárcere. Como a instância maior da enunciação e o aparato de construção da narrativa fílmica não são postos em evidência⁷, o espectador tende a esquecer as mediações que se interpõem entre ele e as cenas apresentadas, criando-se a ilusão de puro registro, de transparência entre narrativa e matéria factual – assim, o filme é visto mais como reprodução do real do que como um discurso sobre o real.

Daí que a informação fornecida pela diretora, na imprensa, de que, para preservar a imagem dos menores infratores, estes foram substituídos por jovens recrutados, de idade aproximada e com condições socioeconômicas semelhantes às dos personagens reais, cause estranheza. Como é proibido, por lei, filmar os rostos de menores infratores, Maria Augusta filmou dez audiências sempre com duas câmeras. Uma delas permanentemente centrada na juíza e na promotoria. Na montagem, substituiu as cenas em que apareciam os menores por outras com atores não profissionais, que reproduziram os textos dos jovens levados a juízo. Temos, então, um filme em que o campo é documental e o contracampo, ficcional. Como resultado deste procedimento é bastante convincente e o filme adota um estilo objetivo, de registro do real, ao se revelar o processo da montagem, provoca-se uma quebra no regime de credibilidade estabelecido pelo documentário, o que não acontece em *Jogo de Cena*.

Se, em ambos os filmes, há uma desconexão entre a voz que narra e a experiência de vida narrada, isto é, se a narração se separa do corpo de quem teria vivido a experiência e a história desliza dos autores para os atores, em *Juízo*, há também uma desconexão entre a opção estética da diretora, entre sua maneira de filmar, e a utilização do artifício ficcional. Por outro lado, nos dois filmes destaca-se a dimensão teatral da vida cotidiana: no filme de Coutinho, o jogo de cena abarca a performance narrativa dos entrevistados – somos todos atores, como observou o diretor – e, no de Maria Augusta Ramos, abarca o ritual jurídico, o desempenho de juízes, promotores e defensores, assim como a atuação dos depoentes, nas

⁷Para uma análise detalhada de procedimentos estéticos, utilizados por Maria Augusta Ramos, que entram em contradição com a proposta da diretora de realizar documentários reflexivos, ver o artigo de Felipe Muanis sobre o filme *Justiça*, em “Documentários e ficções: Discurso e ideologia em *Justiça* e *Ônibus 174*.” In: *Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 02, julho de 2007. Disponível em www.doc.ubi.pt.

audiências. Para além do fato de os relatos estarem inseridos no contexto de uma narrativa audiovisual maior, ordenada pelo diretor, a presunção de autenticidade dos relatos da própria vida, como efeito da presença, da emanção da voz do sujeito, é minada, nos dois filmes, pela fissura existente entre pessoa e personagem – fissura que chama a atenção do espectador para a dimensão ficcional das narrativas.

Para Benjamin e Brecht, a abolição da distância entre palco e platéia tinha efeitos democratizadores, mas, por outro lado, era necessário estabelecer – através de procedimentos de montagem que levariam o público a refletir e tomar posição – uma outra espécie de distância, que impedisse as emoções fáceis do teatro burguês. Na contemporaneidade, embora a suspensão de fronteiras não chegue a promover a democratização dos meios de produção dos bens culturais, recursos disponibilizados pelas tecnologias da comunicação têm afetado as compartimentalizações: a interatividade e a imersão, por exemplo, em certa medida, dissolvem a linha divisória entre palco e platéia, podendo ser lidas como antídoto à passividade do espectador. No entanto, vistas por um outro ângulo, geram a angústia do “tudo ficcional”, expressa, por exemplo, por Jean Baudrillard, quando afirma: “Por tudo, mistura-se o que era separado; por tudo, a distância é abolida: entre os sexos, entre os pólos opostos, entre palco e platéia, entre os protagonistas da ação, entre o sujeito e o objeto, entre o real e seu duplo. Pela abolição da distância, do *“pathos da distância”* tudo se torna irrefutável” (1999, p. 146). Diante deste quadro, *Jogo de Cena* parece destacar um tipo de distância que é irredutível e da qual a ficção tira partido para promover a errância no tempo e no espaço. Isto é, se todos são atores, os papéis, entretanto, não são fixos e cada um se aproxima mais ou menos do personagem que lhe cabe representar em determinado momento. Por aí, a dimensão do ficcional ganha força, dando-se ênfase ao espaço a percorrer não só entre o eu e o outro, mas, principalmente, entre o eu e os outros que o habitam, ou seja, para o paradoxo presença/ausência que constitui a representação.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
_____. **A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção**. Campinas, SP: Papyrus, 1998 a.
_____. **Las formas del olvido**. Barcelona: Gedisa, 1998 b.
_____. **O sentido dos outros: a atualidade da antropologia**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.
BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 1999.
BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

- BURKE, Peter. (Org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992
- HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MUANIS, Felipe. Documentários e ficções: Discurso e ideologia em *Justiça e Ônibus 174*. In: **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, nº 02, julho de 2007. Disponível em www.doc.ubi.pt .
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Documentos, 1969.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.