



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Brasil

França, Andréa

O cinema, seu duplo e o tribunal em cena

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, núm. 36, agosto, 2008, pp. 91-97

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550192012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# O cinema, seu duplo e o tribunal em cena\*

## RESUMO

Este artigo discute o problema da natureza dupla da imagem do cinema e da natureza unívoca do tribunal, particularmente em dois filmes brasileiros recentes, *Juízo*, o maior exige do menor, de Maria Augusta Ramos e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho. Analisam no tema do duplo e do tribunal - da justiça e do cinema - questões relativas ao lugar do espectador diante das imagens midiáticas contemporâneas, aos sistemas de representação, aos modos singulares de produzir a verdade, que serão analisadas aqui, bem como o possível diálogo desses documentários com as obras de Kieslowski, Kiarostami e Makhmalbaf.

## PALAVRAS-CHAVE

cinema documentário  
representação  
duplo

## ABSTRACT

*This essay confronts the double nature of the movie image and the univocal image of the court of justice, particularly in two recent Brazilian movies: Juízo, maior exige do menor, de Maria Augusta Ramos, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho. This approach allows us to think about the place of the spectator who faces to the contemporary mediatic images and to address questions such as the systems of representations, ways of producing the truth, as well the relationships between these movies and the work of Kieslowski, Kiarostami e Makhmalbaf.*

## KEY WORDS

documentary cinema  
representation  
double

## Introdução

A proposta deste artigo é pensar nas relações que se estabelecem entre a natureza dupla da imagem cinematográfica e a natureza unívoca do tribunal a partir de filmes, documentários sobretudo, em que essa articulação é visível. Entre a duplicidade inerente à imagem - atual/virtual, percepção/memória, objetivo/subjetivo, artifício/real - e a lógica unitária do julgamento - onde as singularidades devem ser reconduzidas à ordem da equivalência e da identidade - somos atraídos por questões que dizem respeito aos limites da representação, por aquilo que marca o limite de toda representação.

*Jogo de cena* e *Juízo* chamam a atenção, primeiramente, porque são documentários que montam um dispositivo de inscrição da cena dentro da cena e atribuem ao espetáculo (seja do teatro, do cinema, da justiça) uma função social que o legitima. Se na representação existe ao mesmo tempo uma cena para uma sala, um ator para um espectador, personagens para sujeitos singulares, uma imagem para uma coisa, esta topografia da cena pode supor um “lugar calculado” de onde se observam as coisas, um diálogo “entre a geometria e o teatro”, um corte, como afirma Barthes ao examinar a cena clássica, mas pode supor também uma espécie de “espetáculo giratório” que coloque às avessas os mundos fechados da cena e da sala (Barthes, 1984, p. 81). Interessa, em ambos os casos, que esta topografia da cena constrói sempre uma relação e, nestes filmes, ela se atualiza ao tornar sensíveis as relações de poder em jogo - do cinema, do teatro e da justiça.

Para montar a cena dentro da cena, isto é, o lugar da representação dentro dos filmes, ambos os documentários explicitam o dispositivo utilizado logo no início: em *Jogo de cena*, há o anúncio convidando mulheres acima de dezoito anos, moradoras do Rio de Janeiro, que tenham histórias para contar e interesse em participar de um teste para um filme, a telefonarem para os números tais até o dia dezessete de abril, etc. Em *Juízo*, trata-se de registrar os 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 função de uma impossibilidade real, Maria Ramos inventa um procedimento estético - contrata atores - para exibir o teatro ou a cena da justiça, tencionando a lógica do Tribunal que, ao contrário, busca a verdade (=unidade) que estaria por trás dos duplos, das máscaras, das sombras. Já Eduardo Coutinho, em função de uma necessidade real - mostrar mais uma vez que o cinema documentário exalta todos os desejos, os autentica, os

## Andréa França

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RIO/RJ/BR  
afranca@visualnet.com.br

faz sonhar verdadeiramente – monta um dispositivo, isto é, constrói a cena onde 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. Em ambos, trata-se, em última instância, de colocar em cena o mundo da representação – o teatro da justiça e do cinema –, da delegação, da definição dos limites de si pela passagem pelo corpo do outro.

Para mostrar o que faz funcionar os sistemas de representação e fazer a “leitura” dos mesmos, esses filmes criam procedimentos – uma engrenagem *jurídico-teatral* – que implicam em plantar uma câmera fixa diante de uma *cena* que irá necessariamente se animar; em restringir o campo visual e auditivo do espectador à *cena* (Coutinho) ou alternar o espaço da *cena* com situações dramáticas diretamente ligadas a ela (Ramos); em inventar um limite temporal para a filmagem que diz respeito à *cena* (Coutinho) ou submeter o tempo da filmagem à *cena* dos processos do fórum da justiça de modo a que possamos acompanhar seu desenvolvimento e desfechos (Ramos). Em comum, há um pensamento do espaço cênico, do modo como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator e/ou personagem desempenham um papel que desempenha outros papéis.<sup>1</sup> Há ainda, nestes procedimentos onde a câmera permanece fixa, a dupla exigência de não ser pego de surpresa por algum acaso da cena e de satisfazer o desejo de uma estética minimalista e discreta.

Tais estratégias – técnicas, espaciais, temporais, visuais, sensitivas – determinam e são determinadas pelo próprio efeito que se quer produzir. *Jogo de cena* monta um tribunal do teatro/cinema onde ator e personagem funcionam como espelhos um do outro, reflexos indiscerníveis que não só chacoalham as evidências do sensível como mostram que toda *mise-en-scène* é um fato social, “talvez o fato social principal” (Comolli, 2004: 211). Em *Juízo*, é a cena do tribunal da justiça que, filmada em contra-plano por atores de comunidades carentes em substituição aos réus, direciona para uma experiência outra em que os primeiros passam a ser menos atores do que dublês ou repetições *ad infinitum* da precariedade dos meios no Brasil, da escassez de possibilidades, de um passado que pode se repetir, portanto presente e futuro, todos misturados em um espelhamento social indiscernível.

### As duas faces da imagem e a face do tribunal

Duplicar a palavra, o texto, duplicar o corpo, o gesto. Os duplos, os ecos, os reflexos são fluxos portadores de potências expressivas e interrogativas que podem elevar a singularidade de um gesto, de uma palavra, de um silêncio, à enésima potência. Esses dois documentários, cada um a sua maneira, fazem do duplo uma potência própria da linguagem e do pensamento, sendo que para

cada um deles corresponde um *Tribunal* e um *Teatro*, uma concepção de teatro. Seria preciso estender esse mesmo cenário de forças a outros cineastas contemporâneos, particularmente Kieslowski, Kiarostami, Makhmalbaf, que também fazem do tema do duplo algo ligado a uma prova, um julgamento, colocando a lei da justiça e do cinema em questão.

Na trilogia do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski, a cena do tribunal da justiça se repete de forma diferente nos três filmes, sendo exatamente nela que os personagens (desconhecidos um do outro) se cruzam, que a eventualidade do acaso se mostra. O projeto dos filmes – *A liberdade é Azul*, *A igualdade é branca*, *A fraternidade é vermelha* – surge dentro do bicentenário da Revolução Francesa e no quadro de uma Europa que deseja romper com as fronteiras nacionais. Como pensar os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade contemporaneamente, pergunta o cineasta. Os filmes criam duplos para cada um desses valores, duplos que introduzem nuances, deslizamentos, impasses constantes na imagem “pronta” que se tem deles. É a cena jurídica que, na figura do tribunal, irá julgar a “identidade vacilante e mal-determinada” desses valores, tão desejados e ao mesmo tempo tão vazios.

Em *Close up* (1990), Abbas Kiarostami filma o processo por estelionato de Ali Sabzian que aceita explicar, para a câmera do cineasta durante o julgamento, por que vinha representando o papel do cineasta Makhmalbaf não só para a família que o acolheu como para todos aqueles que o confundiam com o diretor (“somos muito parecidos”), isto é, por que roubou, provisoriamente, tal identidade. Em *Salve o Cinema* (1995), Mohsen Makhmalbaf, para saudar o centenário do cinema, decide colocar um anúncio no jornal informando data e local onde se realizará uma seleção de atores para seu próximo filme. Em função do anúncio, uma multidão se aglomera ansiosamente no local enquanto o cineasta monta uma espécie de tribunal – com assistentes, câmeras, continuístas – onde ele passa a julgar de forma categórica e autoritária o desempenho (bom ou ruim) dos candidatos a ator – já atores no filme –, obrigados a reproduzir cenas de ação, melodrama, comédia, típicas do cinema *hollywoodiano*.

Tal duplicidade da imagem cinematográfica, explorada diferentemente em Kieslowski (liberdade/ prisão, igualdade/ singularidade), em Kiarostami (real/ artifício), em Makhmalbaf (ator/ personagem), extrai-se daquilo que fixa, pelo sentido, as idéias, os conceitos e que associa os efeitos às causas. O que existe, nessas obras, é uma circulação constante entre contrários, como se o lugar do espectador nesses filmes oscilasse constantemente entre a crença e a dúvida diante daquilo que a imagem mostra. Identidades, personagens, papéis, lugares, tudo que deveria servir de reparo e de índice se desdobra, se divide, num deslizamento incessante e pouco confortável. O tema do duplo insiste em cada fotograma, nos objetos, nas coisas, nas situações; se “todo o

objeto é duplo, sem que suas duas metades se assemelhem, sendo uma a imagem virtual e, a outra, a imagem atual” (Deleuze, 1988, p. 337), há de fato uma simultaneidade entre uma dimensão “real”, palpável, concreta das coisas e uma dimensão “virtual” como processo, artifício. Nos filmes deste três cineastas (Kieslowski, Kiarostami, Makhmalbaf), constrói-se uma outra lógica do olhar para o espectador da produção audiovisual contemporânea, uma lógica onde as formas de relação com o outro se caracterizam não tanto pelo poder de ver e julgar sem contrapartida (tão comum nas imagens televisivas) e mais por uma certa renúncia a este propósito, pois tais imagens o deslocam deste lugar confortável e habitual para um outro que o obriga a uma elaboração mais potente e crítica das imagens cotidianas.

Da simples satisfação dos prazeres *voyeuristas* e do desejo de ver e saber mais, o espectador destas obras é forçosamente alçado a outra instância, misto de dúvida e crença diante da imagem, que lhe confronta com questões tais como: do que se trata, quem é quem, qual é a história, segundo quais relações de força? Questões estas que, quando são ativadas sobretudo pelas estratégias de linguagem do cinema documentário, exibem de forma cruel o mundo em que vivemos, feito de relações de sujeitamento, relações de força, construções de poder. *Santiago*, de João Moreira Salles (2007) e *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci (2007), assim como *Jogo de Cena* e *Juízo*, exibem esse aspecto de duplicidade do mundo, do cinema e das relações entre os dois.

Se a mobilidade e a duplicidade da imagem ou do sentido só podem ser entendidas excetuando-se todos os pares de determinações categoriais (verdadeiro/falso, real/simulacro, causa/efeito, antes/depois), fazendo um recuo dessas figuras do “bom-senso”, é porque no tema do duplo existem linhas que atualizam a diferença e que, ao fazer da repetição algo novo, rompem tanto com a semelhança como processo quanto com a identidade como princípio (Orlandi, 2000). Não estamos portanto no domínio da equivalência ou da igualdade, mas de uma repetição que avança mascarada ou que comporta deslocamentos, variantes, nuances que são capazes de nos levar muito longe do ponto de partida.

Se a imagem - do cinema, da fotografia, da pintura - é certamente algo de material, concreto, ela é também um objeto indeterminado como problema e como processo, no sentido indicado por Agnès Varda em *Uliisses* (1982), quando diz, a propósito da fotografia tirada por ela há vinte e oito anos atrás, que “uma imagem, a gente vê nela o que bem quiser”. Ao empreender, através do curta-metragem, um processo de investigação a respeito do que restou da memória daquela foto específica, a cineasta faz da imagem um campo problemático em que seus elementos - personagens, situações, circunstâncias - se relacionam de forma ambivalente, incerta. A imagem, diz o filme, não é transparente com relação àquilo que

mostra e mostrar não tem nada de passivo. Qualquer que seja a limpidez do objeto ou do momento representados, a ação de mostrar permanece obscura, opaca; trata-se de um ato, uma passagem, uma operação, o que implica desordem, contingência, virtualidades.

Há, nesse raciocínio, uma perspectiva da imagem não como representação de algo já dado, prévio, acabado (concepção de mimese), nem tampouco como algo da ordem da fantasia, do devaneio ou da criação subjetivas (concepção da criação), mas da ordem de uma inessencialidade da imagem, sua anterioridade em relação ao que está constituído e às próprias condições de possibilidade de constituição: “uma imagem, a gente vê nela o que bem quiser”. A imagem, que há pouco juntava os extremos, recua agora dos contrários. Ela não é *nem* uma coisa *nem* outra, apenas “impassível” e singularmente nem verdadeira nem falsa.

Em *Close up*, a imagem vai ao encontro do incidente para acolhê-lo; não de maneira imediata, mas por uma repetição, uma duplicação, portanto, uma segunda vez. Encena-se, pelo cinema, o que foi uma vez - Sabzian fazendo-se passar pelo famoso cineasta, a acolhida de Sabzian pela família, o jornalista que fez a matéria sobre o falsário - e que não é mais, e que não é também o que foi a primeira vez. Kiarostami percebe imediatamente que não se trata de canalhice, ao contrário, o amor de Sabzian pelo cinema e seu “teatro” diante da família - seu papel, seu duplo, sua máscara - fazem parte da própria natureza do cinema. Na trilogia de Kieslowski, há instâncias recorrentes - estrutura narrativa, lugares, a cena do tribunal, gestos e posturas - que possuem uma natureza bifurcante, de modo a descrever um todo (os ideais humanistas) sem verdade; retém-se da trilogia uma imagem que inquirir o espectador naquilo que possui de vazio, de inessencial, muito aquém da lógica normativa, causal e categórica do julgamento, do reconhecimento, da identificação. Em *Salve o cinema*, há o estúdio onde acontecem os testes com os candidatos a atores; Makhmalbaf os orienta, interpela e seleciona, diversificando os ângulos e valendo-se dos espelhos que cumprem uma função espacial e simbólica importante, isto é, de que na vida cotidiana as pessoas representam papéis sociais tanto quanto os atores de cinema e, ainda, de que todos no filme são duplos de si mesmos, inclusive o diretor.

Filmes que nos defrontam portanorata-swe de filmes que nos defrontam om a mesma quest com a mesma questão diante da imagem: no quê acreditar, em quem devemos acreditar? É necessário ainda acreditar? Em *Close up*, a família que prestou queixa do falsário duvida, mas ao mesmo tempo acredita na crença de Sabzian de que o cinema existe para falar da miséria e do sofrimento dos indivíduos; para o espectador do filme, fica o problema espinhoso e sem solução: como não crer na crença do outro (da família e de Sabzian)? Onde começa a ficção e onde termina o documentário? Quem é quem, quem encena e quem não encena? E o tribunal (religioso)

está lá, com a presença do juiz em cena, para que o cinema possa participar da discussão e do julgamento sobre aquilo que faz parte tanto da realidade como do cinema: o falso, o duplo, tão bem encarnados na figura de Sabzian. Em *Salve o cinema*, Makhmalbaf precisa construir uma “situação-cinema”, já que ela não está dada como em Kiarostami, uma situação que deve funcionar à maneira de um tribunal, mobilizando o desejo das pessoas para devolver a elas uma imagem verdadeira e “legítima” de si mesmas. “Todos têm um papel para representar. Se o cinema reflete a vida, então há nele lugar para todos”, diz o cineasta nos minutos finais. Há, nessas obras, o reconhecimento da parte do falso presente no mundo, no cinema e na relação entre os dois.

Ao montar a cena dentro da cena, isto é, o lugar da representação dentro do filme, esses cineastas mostram como as linhas de força das relações de poder são ativadas e portanto legíveis pois é “pelas representações que as sociedades se asseguram de suas relações com seus sujeitos”, pelas representações que provavelmente os sujeitos podem ter “uma visada crítica de seus assujeitamentos dentro das sociedades.” (Comolli, 2004:212). Ao montar a *cena do tribunal* dentro da cena, esses filmes suscitam questões relativas às práticas e procedimentos jurídicos, práticas que se transformaram sem cessar ao longo da história, como bem analisou Foucault, e cujo funcionamento determina não apenas formas de saber e poder, mas *formas de verdade, ou ainda, formas de pesquisa da verdade, as relações entre o homem e a verdade* (Foucault, 1974). A figura do tribunal, como prática específica do regulamento judiciário, esforça-se por conhecer e definir o verdadeiro e o falso em meio a determinadas condições, nas quais um conjunto de forças avaliativas, classificativas, assimilativas “desempenham” seus papéis.

Se o Teatro vive o problema dos duplos, das máscaras e experimenta incessantemente este vazio interior próprio da máscara, procurando supri-lo e preenchê-lo seja mediante a representação e mediação de conceitos, seja através de um movimento capaz de “comover o espírito para fora de toda representação” (Deleuze, 1988, p. 32), seria preciso pensá-lo neste embate, ou melhor, neste duplo jogo com a figura do Tribunal, cuja engrenagem se realiza na busca, em meio a coisas diferentes, da equivalência e da semelhança. Em *Close up*, é a segunda câmera em *close up* no tribunal que garante este movimento de retirar o espectador do lugar estável daquele que julga e sabe reconhecer na imagem o verdadeiro e o falso. Em *Salve o cinema*, ainda que esta defasagem entre o tribunal e o teatro se apresente de forma atenuada, pois o cineasta julga autoritariamente a performance dos candidatos, seleciona e exclui, ambos os filmes mostram que a parte do “real” que se revela à câmera é também a parte do “falso” que o constitui.

Tais obras nos retiram do lugar daquele que julga, que controla, que deseja saber e ver mais, lugar no qual estamos tão habituados a estar. Em *Juízo*, Maria Ramos

opta por atores de comunidades carentes do Rio de Janeiro, rostos anônimos e quaisquer, em situação - econômica, social e de filmagem - bastante próximas àquela dos réus (pobreza, escolas precárias, oportunidades escassas); opta uma direção que exigiu, na reconstituição dos processos do fórum, que os membros da própria equipe do filme desempenhassem papéis jurídicos - Maria Ramos como juíza, Alice Lanari, sua assistente, como promotora, etc. - sempre no extra campo. Ao dar voz e corpo a estes atores, o filme exhibe uma fronteira precária e obscura entre ator e personagem, como se Daniele Almeida, Guilherme de Carvalho, entre outros, fossem menos atores do que dublês, cópias infinitas da precariedade dos meios no Brasil, da escassez de possibilidades. Assim é que ator e personagem passam a representar indiferentemente o *corpo do réu* diante da Lei, esta que, quando está em cena, na figura da juíza, dá sermões e não pára de exigir juízo e responsabilidade do menor. Seria preciso portanto pensar qual a concepção de teatro que está em questão aqui, pois há um conceito de réu, subjacente ao texto do personagem, à sua fala e aos seus gestos, que deve ser preenchido e representado pelo corpo - o “um qualquer” - no tribunal.

Nas cenas filmadas no Instituto Padre Severino e no Degase, os elementos da violência social e da precariedade humana se exprimem através destes corpos-dublês que, por experiência anterior ou histórias de parentes e amigos (que vivem ou já viveram situações semelhantes) podem dramatizar brincadeiras com pedaços velhos de escova de dente, conversas banais, a espera terrível pela liberdade, pela hora das visitas, a relação com os funcionários da carceragem. Os duplos do réu, em *Juízo*, concernem à “realidade” da justiça enquanto instituição; são corpos que funcionam na qualidade de condutores, ou melhor, de vítimas de um poder que se expõe para uma câmera e que o registra tal como ele se mostra (portanto, naquilo que oculta). Em última instância, os atores autorizam o filme a se servir de seus corpos para fazer deles um corpo manipulado-manipulável, corpo submetido à rigidez das “regras do jogo” das duas instâncias de poder: o tribunal da justiça e o tribunal do cinema.

Neste jogo de duplicidades entre o Teatro e o Tribunal, a figura do ator marca uma outra forma de experiência estética e de partilha no filme documentário. Não se trata de um outro tipo de relação com a realidade, com o real, mas de um saber (do espectador) a respeito do artifício, dos jogos de ilusão postos em cena. Pode-se, a partir deste saber, analisar a relação do ator com seu papel, seu índice de presença dentro da cena, o trabalho que realiza sobre si mesmo, particularmente sobre suas emoções, “ler os índices fisicamente visíveis, conduzidos pelo ator, do seu personagem” (Pavis, 1996, p. 57); mas em *Juízo* é o corte entre o plano (do personagem) e o contra-plano (do ator) que monta este rebatimento em espelho do Teatro e do Tribunal; é o corte “invisível”, e



não tanto a presença do ator, que torna ativo o lugar do espectador, pois o ator de *Juízo* apenas repete uma situação anterior, segue o modelo (o texto, a fala dos réus) que lhe é pedido, duplamente constrangido pelo teatro da justiça e pelo teatro do cinema. Assim é que no processo do menor, Alexandre, que responde pelo homicídio do próprio pai (morto com várias facadas enquanto dormia), o que poderia ser um hiato perturbador entre o plano em que estão a juíza, o promotor, o defensor público e o contra-plano do ator, passa a ser a imagem de uma certa apatia e indiferença do ator/personagem com relação à Lei e ao cinema, uma apatia que veste o rosto de todos os menores infratores e que apenas reitera a ausência de perspectiva e de futuro estampada em cada face, terrivelmente comum ao ator e ao personagem.

Na maior parte dos documentários “o lugar do espectador se encontra vazio. Lugar ausente que, em certas cenas, torna-se terrivelmente ativo. O cinema acede então ao seu maior poder: fazer com que os homens se reflitam um nos outros.” (Comolli, 2002, p. 172). É o corte, interior à cena da justiça, que ao juntar dois corpos (do réu) cuja face é indistintamente a da apatia e do constrangimento triste, lembra ao espectador de *Juízo* que ele não está diante de um espetáculo da atualidade ou uma reportagem televisiva, em meio aos quais se pode discernir e julgar o que se vê; em *Juízo*, o espectador está implicado, englobado e julgado pela junção “transparente” de dois mundos (do ator do filme e do personagem) que, embora, estejam em lugares concretamente distintos são virtualmente próximos.

Em *Jogo de cena*, há uma cadeira sobre o palco do teatro onde o ator/personagem se senta para contar suas histórias de vida para o diretor Eduardo Coutinho, sentado à sua frente. O personagem senta de costas para as cadeiras vazias do teatro e de frente para duas platéias de cinema, a da equipe do filme e a da sala de projeção. Já no início, depois da primeira atriz/personagem subir as escadas escuras da coxia (cena que se repete ao longo do filme), descobrimos um palco de teatro transformado em estúdio de cinema: há o cineasta, a equipe, o tripé em um canto do palco, a câmera, as luzes, o monitor, os rebatedores, etc. Coutinho inventa um incrível equivalente do teatro (ou seria de um auditório de TV?) *de dentro do cinema*. Pois se trata de preencher o vazio interior dos duplos, da máscara, não através de um conceito a ser representado, como em *Juízo*, mas no espaço da cena dentro da cena: multiplicando o movimento dos corpos, das máscaras e compondo uma certa concepção do “teatro e seu duplo”, onde nada preexiste aos seus próprios disfarces, pois a duplicação não se oculta em outra coisa, ela é simplesmente.

Diante de Coutinho, vemos atrizes famosas representando personagens, atrizes desconhecidas representando personagens, personagens que contam histórias de vida, histórias que se repetem pela boca do outro, histórias de relação mãe e filho, de nascimento, morte, separa-

ção, casamento, dor, alegria, doença, solidão. Existem os duplos Andréa Beltrão/Gisela, Fernanda Torres/Aleta, Marília Pêra/Sarita. Existem as intervenções curtas de Coutinho, algumas vezes réplicas exatas de frases já ditas por ele durante conversa com outra personagem. Há portanto um deslizamento progressivo entre ator/personagem, um deslizamento que instila a dúvida aos poucos, nos colocando neste lugar entre a distância e a identificação e é neste lugar fronteiro – entre o teatro (da ordem do falso) e o tribunal (da ordem do verdadeiro, da confissão) – que o espelhamento se constitui enquanto concepção dinâmica, evolutiva, uma espécie de jogo teatral da vida e da morte. Não é à toa que um dos mitos gregos clássicos, Medéia, surge durante a primeira conversa, entre Coutinho e a atriz Georgette Fadel. Ela diz que vem representando, na peça *Gota d'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, o papel da personagem trágica e o diretor pede a ela que “desempenhe” este papel ali, repetindo o texto da cena em que comete o infanticídio.

## ***Close up e Jogo de cena* são filmes em que os diretores levam bastante a sério o contrato que os vincula e os une à cena, isto é, ao imaginário do ator.**

De fato, trata-se de um documentário inteiramente concebido para a cena da palavra e esta deve ser visualizada ao máximo, posta em movimento, em andamento pelo corpo, pois a sua verdade está neste respeito e interesse pelo imaginário do outro que, em Coutinho, traduz-se pela metamorfose do encontro entre câmera e personagem. Há dois momentos em que as atrizes Andréa Beltrão e Fernanda Torres contam histórias que, a princípio, poderiam ser delas, pois não há nada em cena a indicar que seus depoimentos seriam repetições de outras histórias. A primeira fala de sua infância, de uma empregada que teria tido e que gostava muito, Alcedina. A segunda fala de uma tia já falecida, que era mãe de santo, e que teria conseguido curar seu medo e sua melancolia. Há ainda uma outra atriz, Nilza que, no final do seu depoimento (uma história cheia de graça, humor, dentro de uma filosofia de “dar a volta por cima”), olha diretamente para a câmera e diz: “foi isso que ela disse”. Crença e dúvida misturam-se de tal modo que cabe ao espectador da cena (Coutinho) e da cena dentro da cena (espectador) o respeito, a aceitação do imaginário do outro. Kiarostami diz, a propósito de *Close up*, que não se adentra impunemente no imaginário das pessoas. E Coutinho poderia responder: é verdade, mas quando aconte-

ce, devemos enquadrar com recato, discreta e sobriamente, este espaço do simbólico que é o teatro da palavra, pois “o que o outro diz é sagrado” (Coutinho apud Lins, 2004, p. 107).

Neste jogo de cena em que atrizes/personagens devem representar – pela palavra – a história de seus duplos, falar de si, narrar vivências passadas, confessar as dificuldades que atravessaram para fazer o seu papel, analisar a qualidade de seus desempenhos – demanda feita pelo diretor de modo a mensurar o poder e o impacto de suas atuações sobre o espectador – surge um filme que, ao exibir esta relação triangular (entre um ator, seu papel, seu espectador), mostra que sua sustentação depende de um liame fundamental, isto é, do desejo de crer neste liame (= desejo de cinema).<sup>2</sup> Há neste documentário uma linguagem que fala antes das palavras (o silêncio, a gagueira, o lamento solto), gestos que se elaboram antes dos corpos organizados (o choro, o canto), máscaras antes das faces (Marília Pêra em cena), espectros e fantasmas antes dos personagens (“parece que eu to mentindo pra você”, “fiquei com vergonha de dizer pra você”, “é que aqui tem um ar de teste”, confessa Fernanda Torres para Coutinho). Há uma concepção de teatro onde, diferente de *Juízo*, a cena explora os duplos ator/personagem e demanda às atrizes que falem desta condição, do desconforto da atuação, da distância maior ou menor entre o ator e seu personagem, daquilo que une atriz/personagem indistintamente (a memória de um filho), trazendo ao filme uma dimensão reflexiva que nos permite *julgar tanto a constituição da crença como a da dúvida*, de dar uma pela outra, de relançá-las sem cessar. Em *Juízo*, o teatro funciona à maneira do tribunal cujo movimento tende a reduzir o ambivalente à unidade (o dublê é a alternância que ilustra o conceito); em *Jogo de cena*, é o tribunal que funciona ao modo do teatro, buscando uma dinâmica oposta, isto é, multiplicando os ecos, os duplos para avaliar não se a representação – do texto, da fala ou do gesto – está conforme o modelo e sim a potência expressiva e incômoda da repetição. Coutinho examina o que pode a singularidade de um gesto ou uma fala que, repetidos, atualizam variantes e produzem novas bifurcações.

Podemos pensar na jovem Aleta que, quando entra no palco para fazer a entrevista, senta na cadeira e comenta surpresa: “Nossa, quanta gente! Muita gente.” Coutinho: “Ninguém tinha dito essa frase ainda...” Na cena seguinte, vemos Fernanda Torres sentando na mesma cadeira e repetindo: “Nossa, quanta gente!”. Coutinho: “Você fez igualzinho a ela!”. “Ué, mas não era pra repetir, não é isso?”, pergunta a atriz. “É, pode ser...”, responde Coutinho. Como se a repetição, atualizada desse lugar do encontro, fosse uma imensa tabela de múltiplas entradas, cabendo ao filme fazer o movimento de liberação do “objeto”, do “vivido”, dos “conceitos”, da “representação” (Orlandi, p. 54).

Em *Jogo de cena*, a figura do tribunal – cujo funciona-

mento tem a ver com as formas de verdade – (Foucault, 1974) está em cena, na pele de Coutinho, para avaliar, tecer considerações, formar um juízo crítico a respeito do surgimento da “impressão de realidade” e da sua suspensão. Se o espectador analisa o filme, o filme também o analisa, à medida que desperta para sua responsabilidade na produção não só das cenas do filme mas, sobretudo, da mínima credibilidade que elas exigem para funcionar. Na relação triangular tal como *Jogo de cena* define, os lugares do ator, do seu papel, e do espectador não são congelados, fixados, mas móveis, flutuantes. Existe portanto jogo e risco dos dois lados da relação: como um duplo de Coutinho, o espectador é juiz da representação que tal personagem dá de si mesmo e, do lado do espectador, há também o risco de ser tomado no jogo do outro, de ser julgado pelo personagem. “O senhor não viu, *Procurando Nemo*?”, pergunta Sarita. “Não viu? Ah, tem preconceito, né... filme americano...”. Coutinho: “Não, não vi, mas por acaso...”. Esta cena é repetição de uma outra, anterior, em que esse mesmo diálogo acontece, só que entre Marília Pêra e Coutinho. Aqui, a atriz inclui um comentário irônico: “O sr. não gosta de coisas americanas, né?... É meio comunista...”. Que a famosa atriz possa ter esse diálogo irônico com o diretor não causa, a princípio, surpresa. O que surpreende é que tal diálogo, entendemos depois, seja uma réplica da conversa entre Coutinho e Sarita, onde a personagem faz essa declaração engraçada; Coutinho insere habilmente esse diálogo depois da fala de Marília Pêra, trazendo o espectador para o jogo de cena, ao mesmo tempo julgado – pelo que pressupõe e imagina, e juiz – das performances que se repetem.

Há um duplo rebatimento poderoso entre a intensidade/afeto imenso das cenas – fala-se da dor de perder um filho, da morte de um pai ou de uma mãe, de não perdoar alguém que se ama – e a vacuidade deste teatro da palavra, da missão de encenar, representar, atuar. Dentro deste cenário de forças em que está em questão o tema do duplo, sempre como algo ligado a uma prova, um julgamento, *Salve o Cinema* e *Juízo* – o maior exige do menor estariam próximos um do outro ao valorizarem no cinema sua capacidade de discutir problemas sociais, culturais, políticos (seja através do teatro do cinema, seja do teatro da justiça) e, ainda, ao afirmarem o poder do cinema documentário, sua capacidade de testemunhar, arbitrar para finalmente devolver uma imagem legítima, única, porque verdadeira, de cada indivíduo.

*Close up* e *Jogo de cena*, ao contrário, são filmes em que os diretores levam bastante a sério o contrato que os vincula e os une à cena, isto é, ao imaginário do ator/personagem, seja através da reconstituição de episódios passados, seja através do teatro da palavra. Em ambos, mas também na trilogia de Kieslowski, fala-se de sofrimento e paixão (o desejo de ser outro, a dor de perder um ente querido), sentimentos que permitem aos indivíduos se refletirem uns nos outros, que fazem aparecer e confir-

mar essa parte humana supostamente comum a todos, personagens e espectadores de um filme.

Em *Close up*, há o tribunal religioso que pretende condenar o ator de cinema por ter afinal produzido a crença que ele *era* de fato o personagem, por ele ter “roubado” a identidade de seu cineasta preferido; há também o tribunal do cinema (a câmera em “close up”) que, ao invés de condená-lo, o transforma finalmente em um ser da palavra/imagem (ele relembra diante da câmera situações, conta episódios, etc), devolvendo a Sabzian o *papel de sua vida*, papel cujo texto fala da tragédia de um homem e diante do qual é impossível ficar indiferente. Em *Jogo de cena*, é a própria constituição da crença do espectador de cinema que está em cena. A repetição, a força do duplo, eleva a singularidade da palavra, do gesto, de uma lágrima, à enésima potência e conduz o espectador para uma outra lógica do olhar, lógica onde o que está em jogo não é o modelo do controle, informação e vigilância, tão comum na produção audiovisual cotidiana, mas “situações-cinema” em que a imagem ativa simultaneamente a dúvida e a crença, chacoalhando o lugar estável do espectador de imagens hoje.

Ao colocarem em cena as figuras do teatro e do tribunal, como duplos um do outro, estes filmes permitem que personagem e espectador se reflitam cara a cara, fazendo ecoar de certa maneira a crença de Serge Daney no humanismo profundo do cinema. Um humanismo que implica em retirar o espectador, habituado às imagens midiáticas televisivas, do lugar daquele que julga, que deseja saber e ver mais, do conforto de poder julgar aquilo que vê sem o menor esforço e sem contrapartida ■ FAMECOS

## NOTAS

\* Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XVII Encontro da Comissão, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

1. Remeto ao oportuno livro *O olhar e a cena*, de Ismail Xavier, que explora sob vários ângulos as relações históricas entre teatro e cinema, delimitando suas questões a um tipo específico de cena, isto é, a *cena ilusionista* que “se oferece ao olhar como uma ‘fatia de vida”, p. 15.
2. São muitas as aproximações que poderíamos fazer com o filme *Close up*. Aqui, as perguntas de Kiarostami para o réu, sobre a qualidade de seu “desempenho” como ator, estão diretamente ligadas ao impacto, imenso, que sua excelente atuação obteve, pois afinal toda a família acreditou, por mais de uma semana, em seu personagem, o diretor Makhmalbaf, bastante famoso e popular no Irã. Para uma maior e mais profunda discussão desse filme, ver “A tirania do mundano”, em *Cinemas n.10*.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. “Diderot, Brecht, Eisenstein”. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: edições 70, 1984.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Imagen, Política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Cadernos da PUC/RJ, 1974.
- FRANÇA, Andrea, LISSOVSKY, Mauricio. “A tirania do mundano”. In: *Cinemas revista de cinema e outras questões audiovisuais n.º 10*, Rio de Janeiro, abril, 1998.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ORLANDI, Luiz. “Linhas de ação da diferença”. In: *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: editora 34, 2000.
- PAVIS, Patrice. *L'Analyse des spectacles*. Paris: Éditions Nathan, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.