

Vozes em Cena

Voices on the Scene

Palavras-chave: ficção; verdade; narrativa; cinema; Eduardo Coutinho.

Key-words: *fiction; truth; narrative; cinema; Eduardo Coutinho.*

Suely Aires

Mestre e doutora em Filosofia da Psicanálise (Unicamp); professora de teoria e clínica psicanalítica (UFRB); membro fundador do Centro de Pesquisa Outrarte – psicanálise entre arte e ciência; membro do Colégio de Psicanálise da Bahia; líder do Grupo de Pesquisa Psicanálise, Subjetividade e Cultura (CNPq).

RESUMO: Neste artigo proponho discutir o filme-documentário de Eduardo Coutinho *Jogo de Cena* (2007) a partir de dois eixos principais: a construção de identidades diante da câmera e a indistinção entre ficção e verdade. O filme-documentário de Coutinho se inicia com um convite publicado em jornal: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme-documentário, procure-nos”. As mulheres que responderam a esse anúncio lançam-se em um jogo de endereçamento à câmera e busca de reconhecimento intersubjetivo que produz certo efeito de ficcionalização da verdade. Essa estrutura é duplicada quando algumas das histórias são interpretadas por atrizes, sem que o espectador possa distinguir entre a história contada por aquela que viveu e a história narrada por uma atriz.

ABSTRACT: *In this article I propose to discuss the documentary film by Eduardo Coutinho Jogo de Cena (2007) based on two main axes: the construction of identities facing the camera and the indistinction between fiction and truth. Coutinho's documentary film starts with an invitation published in the newspaper: “If you are a woman over 18 years, lives in Rio de Janeiro, has a story to tell and want to participate in an audition for a film documentary, look for us “. The women who responded to the newspaper call search for intersubjective recognition e plays an addressing match that produces a certain effect of fictionalization of truth. This structure is doubled when some of the stories are interpreted by actresses, without the spectator can distinguish between the story told by one who lived that story and the story narrated by an actress.*

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

*(...) a memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo.
O que não quer dizer que não seja verdadeira.*

(Eduardo Coutinho, 2009)

O filme-documentário *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, inicia-se com a exibição de um convite impresso em jornal: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme-documentário, procure-nos”. No canto inferior esquerdo, em letra diferenciada, lê-se: “vagas limitadas”. Após essa cena, passada em silêncio, uma jovem apresenta-se diante da tela e começa a narrar sua história. O espectador não vê o entrevistador, Eduardo Coutinho; vê apenas um rosto e uma voz de mulher narrando uma história, sua história, com emoção comedida. Um após outro, os rostos/vozes vão se apresentando.

Jogo de Cena foi gravado em junho de 2006 no Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro. O cenário é composto apenas por duas cadeiras, frente a frente, e, no plano de fundo, as poltronas vazias do teatro. As mulheres que contam suas histórias estão quase de costas para a plateia, que não se encontra lá. Não há tema musical, bem como não há locução em *off* ou qualquer outro recurso de som exterior à voz das mulheres e de Eduardo Coutinho. A câmera não muda de lugar, é uma “monotonia visual absoluta” (COUTINHO, 2011a). Em breves cenas, se dá a ver deliberadamente a câmera e a equipe – geralmente nos momentos anteriores aos depoimentos, na chegada ao teatro. Trata-se, segundo Coutinho, de uma *opção estética* que revela a dimensão de *jogo de cena*, uma gravação que transforma as pessoas reais em personagens, em que cada sujeito encena para a câmera, também personagem do jogo. Nesse contexto, Coutinho define sua produção como cinema *anti-retórico* (COUTINHO, 2011a), uma questão de forma, de olhar particular, de voz.

Em resposta ao anúncio do jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias para a equipe de filmagem em um estúdio. Vinte e três histórias foram selecionadas e filmadas por Coutinho no teatro. Ele as escutou pela primeira vez neste momento de gravação. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas mulheres escolhidas, colocando em discussão o caráter da representação, pois “o jogo a ser jogado inclui pelo menos três camadas de representação: primeiro, personagens reais falam de sua própria vida; segundo, estas personagens se tornam modelos a desafiar atrizes; e, por fim, algumas atrizes jogam o jogo de falar de sua vida real” (COUTINHO, 2007). Na edição final, o que se coloca em cena para o espectador é a incerteza: *esta mulher está contando a própria vida ou a vida de outra?* Há um entrelaçamento entre ficção e realidade, entre vozes. Uma das mulheres, depois de contar de forma detalhada o que viveu, enunciando as frases em primeira pessoa, encerra o jogo. Olha diretamente para a câmera e fala: “Foi isso que ela disse”. Surpresa.

O espectador reconhece nas cenas apenas as atrizes da grande mídia. Sabe, portanto, de antemão que, nas cenas repre-

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

sentadas por estas atrizes, se trata de uma ficção, que cada uma destas atrizes se faz passar por outra mulher. Nestas representações, a surpresa se faz para o espectador por uma outra via: após dar voz a outras mulheres, estas atrizes falam desde sua posição particular; falam dos diferentes incômodos de, ao assistir aos depoimentos, buscar interpretar estas mulheres. Não se trata, para nenhuma delas, de imitar ou mimetizar o que foi visto e escutado, mas de *interpretar*, dar corpo e voz àquela história, diante da câmera, do olhar e da escuta de Eduardo Coutinho. “Tão engraçado... Parece que eu estou mentindo para você”, diz Fernanda Torres, uma das atrizes conhecidas do grande público. Em uma comparação entre vida e cena, Marília Pera afirma: “Quando o choro é verdadeiro, sempre a pessoa tenta esconder (...) o ator, principalmente o ator hoje, tenta mostrar a lágrima”. Pequenas nuances que buscam indicar o limite entre verdade e ficção e dizem da posição particular de cada uma das atrizes frente à tarefa de representar. É justamente a indiscernibilidade entre verdade e ficção, em uma dada estrutura narrativa, que nos servirá de guia para o presente trabalho.

Identidades construídas

Tendo como apoio o convite impresso em jornal e que dá início ao *jogo*, bem como a necessária relação de endereçamento que aí se constitui – de Eduardo Coutinho para cada uma das mulheres e destas, em suas respostas singulares, para a câmera – buscaremos discutir algumas construções teóricas que consideram a noção de identidade a partir de narrativas em primeira pessoa, sejam elas ficcionais ou autobiográficas. Julgamos que desse modo torna-se possível problematizar o jogo de vozes que se constitui na produção de Coutinho, em especial em *Jogo de Cena* (2007).

Paul Ricoeur (2010) apresenta a noção de identidade narrativa como ponto de cruzamento entre dois modos de *narrar a si mesmo*: a maneira histórica, vinculada a fatos e documentos; e a maneira ficcional, como exploração do imaginário. A hipótese de trabalho do filósofo consiste em supor que a apreensão que o homem tem de si é uma compreensão narrativa, ou seja, coloca-se no tempo. Nesse sentido, há uma equivalência entre o que se é e a história de vida, de tal modo que história e ficção cooperam para uma compreensão de si. Daí decorre a relevância das discussões em torno da *exigência de concordância* ou *admissão de discordância* na narrativa (RICOEUR, 2010) em relação à noção de identidade, bem como as reflexões sobre a decomposição da forma narrativa e sobre a crise da conclusão da narrativa – temas interessantes para situar a proposta estética de Coutinho e as cenas intermediárias, sustentadas por um vazio. De certo modo, para Ricoeur, a identidade se coloca em

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

perigo até a conclusão da narração, quando as exigências contrárias se organizam, dando consistência ao enredo.

Distinguindo identidade narrativa e identidade pessoal, Ricoeur considera: “uma vez que nossa vida não está terminada, não conhecemos o fim da história, e a narrativa que fazemos sobre nós mesmos tem relação com o que esperamos ainda da vida” (RICOEUR, 2010, p. 221). A exigência de concordância se mantém, mas numa relação de inversão temporal, que coloca no lugar do ponto final já dado, da última página do livro, a expectativa de um ponto final em porvir. É, ainda, uma relação temporal que se institui, situada no momento da enunciação. Nas palavras de Coutinho (2002), o momento se constitui diante da câmera: “O que existe é isso, uma pessoa que está ali naquele momento, não antes nem depois, que tem esse espaço de tempo para cumprir, no fundo para dar sentido à vida”. E, cabe destacar, Coutinho se propõe escutá-la pela primeira vez, fazendo desse momento, um momento único.

Paul de Man (1979), em uma perspectiva distinta em relação a Ricoeur e à noção de identidade narrativa, critica a possibilidade de se estabelecer equivalências significativas entre o eu de um relato, seu autor e a experiência vivida. Referindo-se especificamente à autobiografia, considera que esta estrutura narrativa acaba por produzir a ilusão de uma vida como referência e, por consequência, a ilusão de que existe um sujeito unificado no tempo. Para este autor, não há diferença significativa entre a autobiografia e a ficção em primeira pessoa – em ambas se produz a ilusão de uma identidade. Certo personagem se constitui quando o sujeito fala de si. Nesse sentido, a autobiografia como figura [*tropos*] de leitura ou de compreensão ocorre, em certo grau, em todos os textos, sejam eles ficcionais ou não, pois, tanto a autobiografia quanto a ficção em primeira pessoa apresentam uma estrutura dupla em que alguém, que diz eu, toma-se como objeto da narrativa.

Uma terceira perspectiva em relação à identidade narrativa é construída por Philippe Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico* (2008). Neste ensaio, o autor define a biografia como relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase em sua vida individual e, em particular, em sua história subjetiva. Nesse modo narrativo, há equivalência enunciativa entre o narrador, o personagem e o autor, cujo nome reenvia a uma pessoa real. O autor é, nas palavras de Lejeune, índice de uma *realidade extratextual indubitável* (LEJEUNE, 2008), responsável pela enunciação do texto escrito.

Ora, é justamente a concepção de pessoa real que traz problemas para as discussões sobre identidade narrativa, pois é plenamente possível que não haja pessoa *real* atrás do nome de autor, mas tão somente um personagem. O leitor teria feito, portanto, uma suposição enganada ou teria sido levado ao engano pelo texto. O pacto autobiográfico é, nesse contexto, um

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

tipo de contrato estabelecido entre o leitor e o autor, por meio do texto, que honra a relação de fé ou confiança entre as partes. No ato narrativo autobiográfico, autor e leitor, *como pessoas no mundo*, compartilham um dado modo de leitura do texto que tem assegurada a equivalência entre autor e narrador. Nesse sentido, o gênero autobiográfico é um gênero contratual, cujo pacto teria sido proposto pelo autor ao leitor no momento da publicação.

O texto de De Man declara-se, desde o seu título – *Autobiography as De-facement* (1979) – contrário ao pacto autobiográfico de Lejeune, principalmente no que diz respeito à figura do autor. Discute ainda a relação entre as substituições topológicas e os atos de fala, apontando-os como modos distintos de pensar a função e a estrutura da linguagem, em sua especularidade. Esta argumentação sustenta a proposição de que a autobiografia não se distingue formalmente de uma ficção em primeira pessoa, apenas ignora seu caráter ficcional. Já tendo conhecimento das críticas feitas por De Man e defendendo sua posição crítica, Lejeune considera: se a autobiografia é uma ficção que se ignora, nem por isso se afasta da verdade, pois “se a identidade é uma imagem, a autobiografia que corresponde a essa imagem está do lado da verdade” (LEJEUNE, 2008, p. 104). A verdade, nesse contexto, coloca-se como efeito de um modo de enunciação.

Diante da câmera: verdade e ficção

O jogo cênico de Eduardo Coutinho se estabelece por meio de uma certa repetição: a câmera mantém-se fixa e, diante dela, um rosto se põe a falar. O convite é feito por Coutinho e poucas interrupções acontecem, usualmente buscando situar aspectos subjetivos da fala. Este *sistema* já fora utilizado em *Edifício Master* (2002) e se repete em *As Canções* (2011). Em *Jogo de Cena* (2007) – produção intermediária aos dois filmes anteriormente referidos – se dá a ver a culminação do processo que se tornou a marca registrada deste diretor: uma câmera só, parada, e uma voz que fala (COUTINHO, 2008). A diferença dessa produção consiste justamente na superposição de narrativas, feitas por atrizes, personagens, pessoas reais, levando ao extremo a indistinção entre documentário e ficção.

Em entrevista concedida à Revista Moviola (2011a), Coutinho afirma que o documentário não é propriamente um gênero, mas *um modo de fazer cinema* que dialoga com a produção ficcional em função do caráter interpretativo forjado pela câmera. Os *documentários* de Eduardo Coutinho não podem, nem devem, ser considerados práticas jornalísticas, sustentadas em fatos, nem tampouco são produções ficcionais que buscam criar novas realidades. Sua proposta é fazer uso de um *sistema* que

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

permita encontrar “o normal no singular e o singular no normal” (COUTINHO, s/d). É este lugar de busca pelo que há de singular em cada narrativa que parece diferenciar o cinema de Eduardo Coutinho de outras produções *documentais*. Para o cineasta, ao manter-se “vazio ao máximo e atento ao mesmo tempo” (COUTINHO, 2002), por meio de uma conversa que se coloca para além do modelo da entrevista (COUTINHO, 2009), surge a possibilidade de que cada sujeito, diante da câmera, possa falar desde uma posição ainda não enunciada, não ensaiada previamente. Nesse sentido, Coutinho pretende que o momento de encontro se faça único, privilegiando a incerteza e a ignorância no contato com cada pessoa como *espaço privilegiado do acaso*.

O que eu aprendi é: ‘ninguém me diga nada antes da câmera estar ligada’. Pois não há coisa pior do que: “eu já disse”. Isso é mortal! Para mim, o cara tem que dizer aquilo pela primeira vez. Eu, até hoje, quando a pessoa começa a falar uma história interessante, eu falo: ‘não me conte!’. Porque se ele contar com a câmera desligada, não vale nada! E se eu mandar que ele repita, também não vale nada! (COUTINHO, 2008).

A busca pelo momento preciso de enunciação de algo singular reinsere a dimensão da verdade por um viés particular. Não há busca pela fidedignidade dos fatos narrados ou qualquer pesquisa de ordem objetiva sobre os acontecimentos, mas uma possibilidade de construção de sentido no próprio ato de enunciação. Referindo-se a *Edifício Master* (2002), especificamente ao personagem que canta *My way*, ao lado de Frank Sinatra, Coutinho supõe que “é impossível que o cara que conta isso esteja mentindo (...) E se for mentira não tem o menor problema, porque ele gostaria que tivesse sido assim e ele me conta tão bem e canta tão bem que isso me basta” (COUTINHO, 2002). Nessa declaração, aparentemente simples, o cineasta assume que as narrativas em primeira pessoa o interessam, independentemente de seu caráter verídico: sejam autobiográficas ou ficcionais, o que importa é o *pathos*.

Como vimos no tópico anterior, há diferentes pontos de vista sobre a construção de identidades narrativas, em especial em relação às narrativas autobiográficas, aproximando-as das narrativas ficcionais em primeira pessoa ou referindo-as a pessoas reais. Tais discussões têm como pano de fundo uma contenda sobre a noção de eu e sobre a verdade em estruturas narrativas escritas. Cabe, portanto, destacar que a proposta de Coutinho em *Jogo de Cena* (2007) sustenta-se em um convite para que cada mulher conte, diante da câmera, uma história. Não é indicado que tal história seja verídica e em primeira pessoa. Os elementos formais delimitados são: (1) ser mulher, “para ser o outro, não uma pessoa igual a mim” (COUTINHO, 2008),

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

(2) ter mais de 18 anos e (3) morar no Rio de Janeiro. Nesse modelo, delimita-se um certo lugar para o outro, atenta-se para questões legais e de simplificação das gravações para que a fala e a voz sobressaíam. E o que se ouve? “(...) em todas as narrativas há um aspecto ficcional, nas histórias que você conta há uma coisa ficcional. Não é que aquilo é falso, inventado, mas há uma coisa ficcional” (COUTINHO, 2008).

Na fala se constitui uma ficção de si mesmo por meio do desenrolar narrativo para um outro, em uma relação particular de endereçamento. O lugar vazio ocupado pela câmera e por Eduardo Coutinho constitui-se, a nosso ver, como um dispositivo por meio do qual o sujeito constrói algo, endereçado ao outro, em uma relação que atualiza o passado e que coloca em cena uma verdade subjetiva. Diante do convite de Coutinho, o sujeito oferta algo, mas não sabe ao certo o que se passará: “o fato talvez de ser uma coisa que eles não sabem o que é, permite que eles façam esse retrato extraordinário [de si mesmos]” (COUTINHO, 2002). Não há a exibição imediata, proposta pelos programas de televisão, assim como não há o direcionamento das cenas nos ensaios de filmes ficcionais.

Na cena construída pela *presença* atenta de Coutinho que sustenta certa *ausência* – de tema do documentário, de objeto da entrevista, de direcionamento, entre outros aspectos – institui-se a possibilidade de “um relato [*récit*] que seria tal que o próprio relato seja o lugar do encontro do que se trata no relato” (LACAN, 1959). Esse encontro se dá porque “uma pessoa está ali, naquele momento (...)” (COUTINHO, 2008) e fala, quase livremente. Desse modo, constitui-se um espaço que pode vir a produzir uma fala, um estilo narrativo, *de mise en scène* e *mise en récit*, que implica uma dada posição do sujeito em relação à verdade. De certa maneira, o que se coloca em jogo é a construção em torno de um ponto de impossível em que a fala não pode mais dar conta da verdade de uma afetação diante do outro. Não se sabe ao certo a quem pertencem essas falas e afetos. Mesmo as atrizes identificadas pelo espectador e que, portanto, *interpretam* um papel, colocam em cena seu desconforto diante dessas enunciações.

Em especial é interessante a colocação lado a lado das falas de Gisele Alves, uma das mulheres que respondeu ao convite impresso no jornal, e Andréa Beltrão, atriz conhecida do grande público. Após a narração da morte do filho [de Gisele], vemos a atriz chorar, emocionada, e a mãe *verdadeira*, respirar fundo, mexer-se na cadeira e seguir em frente. Na cena interpretada por Andréa Beltrão, Eduardo Coutinho pergunta: “O que você sentiu, quando você fez agora?” As respostas da atriz dizem de sua posição de enunciação particular, frente à tarefa de interpretar Gisele, sem imitá-la, e, ao mesmo tempo, diante da emoção de narrar a perda de um filho.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

(...) mas é porque eu não aguento. (...) Eu não sei o que eu senti não. Eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude. Sem agredir, sem criticar, sem imitar. (...) Esse texto, todas as vezes que eu fui decorar eu... [silêncio emocionado]. (...) Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu falei, gente eu não vou conseguir falar.

De diferentes maneiras, o incômodo entre pessoa e atriz, entre enunciação e interpretação da fala de uma outra mulher, se apresenta nos comentários das três atrizes, Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pera. Nesta duplicação das cenas, o jogo de superposição entre as narrativas se dá a ver ainda mais claramente, ao mesmo tempo em que a distinção entre verdade e ficção se obscurece.

Falar e ser escutado: endereçamento e reconhecimento

Quando perguntado sobre os mestres de cinema que o influenciaram, Coutinho tergiversa e indica os documentários que o impactaram: *Shoah* (1985) de Claude Lanzman, por causa da força da palavra em um tema saturado de imagens de arquivo, e *A Morte de Empédocles* (1987) de Jean-Marie Straub, pelo cuidado extremo no uso do som direto (COUTINHO, 2002). Coutinho destaca a voz e a palavra, encarnadas em cada cena, sem maiores recursos visuais, sem som em *off*, como elementos que o impressionam. Sua recusa pelo recurso ao som em *off* apoia-se na crítica a “uma voz sem corpo, sem boca, sem olhos” (COUTINHO, 2011b) que faz apagar a dimensão humana da filmagem, “a inscrição de um corpo na frente da câmera, ou uma voz atrás de minha câmera, ou da equipe” (COUTINHO, 2008). Decorre daí a opção estética pela presença da equipe, indicando que se trata de uma montagem em que há “invasão consentida” (COUTINHO, s/d) e, portanto, endereçamento e reconhecimento das falas.

Talvez por esse prisma possamos entender a frase provocativa de Coutinho: “Se precisar, filmo até cego, com uma pessoa ao meu lado falando o que está acontecendo. Só acho mais complicado filmar surdo” (COUTINHO, 2011b). É necessário escutar cada história e situá-la em relação às outras falas e personagens, dando ao filme o caráter discursivo que o constitui – uma história após a outra, após a outra... Claramente, o cinema, na versão de Coutinho, não se coloca como uma mestria da imagem, mas como uma sinfonia de vozes. Sua função em cena é permitir que cada voz apareça em sua banalidade e singularidade, podendo ser reconhecida como a voz de alguém particular – comum e único. Dando espaço para a escuta e para

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

o acaso, no momento privilegiado da conversa diante da câmera, Coutinho busca e reconhece a enunciação singular.

A única coisa que o homem sabe é que nasce, vive e morre. Finitude. (...). Esse é que é o problema de ser escutado. Ser reconhecido é ser reconhecido como alguém (...). O espantoso é que é tão irrisório, isso é que é maravilhoso, entende? Então essa coisa é que eu acho fascinante, você se colocar em disponibilidade é que faz com que o outro seja reconhecido. Como? Você ficar no vazio ao máximo - tudo o que eu estou falando são objetivos inalcançáveis, mas você tenta. Ficar vazio ao máximo e atento ao mesmo tempo, porque você, às vezes, tem que perguntar porque as coisas não estão claras, porque as coisas se desviam. E vazio e atento ao mesmo tempo é difícil. E segundo, porque o cara não será julgado é que ele será compreendido, isto é, o teu esforço inalcançável é se colocar no lugar do outro para entender de que lugar o outro está falando (COUTINHO, 2002).

Por meio da sustentação de um lugar vazio e do colocar-se no lugar do outro, Coutinho não se propõe dar voz aos *anônimos* – “parece uma coisa autoritária” (COUTINHO, 2002) –, mas tão somente ofertar uma interpretação própria dessas vozes, por meio da montagem das cenas, da *presença-ausente* de sua voz e escuta, que busca reconhecer o banal e o singular de cada história. Nesse contexto, a relação endereçamento e reconhecimento se estreita e se amplia para além da relação cineasta-personagem. O processo de composição de sentido não se encerra no produto, no filme-documentário, mas implica a inserção de cada espectador, na interseção entre o texto/filme e o leitor/espectador.

Como consequência, em *Jogo de Cena* (2007) não se dá a ver uma racionalidade linear, um fio lógico condutor das narrativas, um locutor invisível dono da voz e do sentido, mas uma composição polifônica que embaralha as fronteiras entre ficção e verdade, apresentando o sofrimento, a paixão, de cada uma das histórias narradas, sejam elas reais ou não. Diante de cada história, com sua presença, olhar e escuta, o espectador é incluído e excluído, ao mesmo tempo. É mais um, com sua história, a situar a sequência de histórias ouvidas e compartilhadas, do outro lado da câmera. De certo modo, como o próprio cineasta afirma, seus filmes são feitos *com* outros, no encontro contingente com a câmera.

Sinfonia de Vozes: o silêncio como ponto de suspensão

O jogo polifônico construído por Eduardo Coutinho encontra seu ponto final na cena vazia: cadeiras frente a frente

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

no palco de um teatro, cujas poltronas também se encontram vazias. Não há frase de encerramento, voz ou narrativa que situe o visto e ouvido. Não há tema musical. Há vazio, já ocupado anteriormente pelas histórias de cada mulher, a ser novamente ocupado por outros personagens. O fim de *Jogo de Cena* (2007) coloca-se como ponto de suspensão, interrupção das histórias, sem conclusão narrativa. Este é o momento em que a imagem ganha primeiro plano, ao mesmo tempo em que a voz se destaca, justamente por sua ausência. Se há efeito de verdade, como consequência de um dado modo enunciativo – que implica endereçamento e reconhecimento – este se mostra pelo vazio intercambiável entre vida e ficção: “Todos podem contar as histórias dos outros tão bem quanto a própria pessoa” (COUTINHO, 2008).

REFERÊNCIAS:

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

COUTINHO, Eduardo. (2002). *Revelações sobre a vida e ponto final*. Entrevista realizada por Daniel Wajnberg. Luciano Trigo, Marcelo Janot, Maria Silvia Camargo. www.criticos.com.br.

_____. (2007). Sinopse de divulgação de *Jogo de Cena*. www.eduardocoutinho.blogspot.com.

_____. (2008). Entrevista com Eduardo Coutinho. Cinema, Documentário e Educação. www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/entrevistas.

_____. (2009). Entrevista realizada por Fernando Frochtagarten. *A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho*. Revista de Psicologia USP, São Paulo, janeiro/março, 2009, 20(1), pp. 125-138

_____. (2011a). Entrevista realizada por Aristeu Araújo. *Moviola, revista de cinema e artes*. www.revistamoviola.com/2007/09/27/eduardo-coutinho/

_____. (2011b). Entrevista realizada por Lucas Salgado. www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia_51300.

_____. (s/d). Entrevista realizada por Cleber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Transcrição de Cléber Eduardo e revisão de Eduardo Valente. www.contracampo.com.br/45/entrevistacoutinho.htm

DE MAN, Paul. (1979). Autobiography as De-facement. *MLN*, vol. 94, no. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979), pp. 919-930.

LACAN, Jacques. (1959). Le Séminaire, livre 6: le désir et son interpretation (1958-1959). Aula de 1º. de julho de 1959. Seminário inédito.

LEJEUNE, Philippe. (2008). O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG.

RICOEUR, Paul. (2010). Escritos e Conferências I: em torno da psicanálise. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edições Loyola.

FILMES:

Shoah (1985). Direção: Claude Lanzman

A Morte de Empédocles (1987). Direção: Jean-Marie Straub; Danièle Huillet

Edifício Master (2002). Direção: Eduardo Coutinho

Jogo de Cena (2007). Direção: Eduardo Coutinho

As Canções (2011). Direção: Eduardo Coutinho

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017