



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PALMAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE
PPGComs/UFT

LUCAS ALCIDES JUSTINO

**O QUE PODE O DOCUMENTÁRIO?
MEMÓRIA, ACONTECIMENTO E FABULAÇÃO EM
*CATARSE: AS TRÊS PRIMEIRAS DÉCADAS DE TEATRO PALMENSE.***

**PALMAS (TO)
2022**

LUCAS ALCIDES JUSTINO

**O QUE PODE O DOCUMENTÁRIO?
MEMÓRIA, ACONTECIMENTO E FABULAÇÃO EM
*CATARSE: AS TRÊS PRIMEIRAS DÉCADAS DE TEATRO PALMENSE.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins – UFT, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Ferreira da Silva

**PALMAS (TO)
2022**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

J96q Justino, Lucas Alcides.
O que pode o documentário?: Memória, acontecimento e
fabulação em Catarse: as três primeiras décadas de teatro palmense .
/ Lucas Alcides Justino. – Palmas, TO, 2023.
100 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do
Tocantins – Câmpus Universitário de Palmas - Curso de Pós-
Graduação (Mestrado) em Comunicação e Sociedade, 2023.
Orientador: Renata Ferreira da Silva

1. Comunicação. 2. Documentário. 3. Fabulação. 4. Estética da
comunicação. I. Título

CDD 302.2

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de
qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde
que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime
estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica
da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

FOLHA DE APROVAÇÃO

LUCAS ALCIDES JUSTINO

“O que pode o documentário? Memória, acontecimento e fabulação em Catarse: As três primeiras décadas de teatro palmense”.

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Sociedade e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora

Data de aprovação: 16/12/2022

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Renata Ferreira da Silva
Universidade Federal do Tocantins/UFT
Orientadora

Profa. Dra. Giovana Scareli
Universidade Federal de São João del-Rei UFSJ
Segunda avaliadora

Profa. Dra. Amanda Mauricio Pereira Leite
Universidade Federal do Tocantins
Segunda avaliadora

Dedico este trabalho a todas as minhas professoras de artes, em especial à memória de Vanir Ficagna, por sua dedicação e amor ao ato de ensinar as artes.

AGRADECIMENTOS

Estas linhas simbolizam a minha gratidão pela presença daqueles que foram imprescindíveis à realização deste trabalho. Assim, agradeço:

Aos meus pais, **Francisco Justino** e **Sueli Vettore**, pelo suporte emocional e estrutural. Por sempre defenderem a importância dos estudos na minha vida;

À minha irmã, **Karina Toniasso**, pelas palavras de incentivo e apoio incondicional;

À minha orientadora, **Renata Ferreira da Silva**, por toda compreensão e afetividade durante todo o processo do mestrado, na pesquisa e na vida;

À professora e artista **Amanda Leite**, por me acolher em suas aulas e por suas contribuições a este trabalho;

À professora **Giovana Scareli**, por suas palavras e pesquisas: fontes de conhecimento, que adoçam nossos encontros na ciência e na troca de saber;

Às minhas amigas **Flaviana OX**, **Patrícia Pereira de Sá** e **Socorro Sarmiento**, pela presença de sempre;

Ao meu amigo **Pablo Pereira**, por acreditar nas minhas loucuras e me oportunizar a experiência com o cinema. Você faz parte deste trabalho;

A **Eva Pereira**, **Nival Correia** e **Elisangela Dantas**, por me apresentarem o cinema por outros ângulos;

A **Paulo Octavio de Moraes**, **Karina Yamamoto**, **Pedro Masulino**, **Renata Patrícia** e **Maria Antonia**, pela companhia;

A **Barbara Tavares**, **Patrícia de Sá** e **Ana Kamila Castaño**, por cuidarem do Grupo Um Ponto Dois de Teatro para que eu pudesse me dedicar ao mestrado;

Aos meus colegas de Mestrado, **Gabriel Deeaz**, **Camila Ribeiro** e **Wenis Cavalcante**, pelos diálogos; a **Rosana Moya**, secretária do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins, por todo suporte e torcida; bem como a todos os professores do PPGComS por compartilharem seus conhecimentos.

RESUMO

Este trabalho conjuga o teatro e o cinema no gênero documentário e trilha a presença da fabulação, entendendo-a como espaço para uma estética da comunicação. Tendo como aposta metodológica a desmontagem do documentário *CATARSE – As três primeiras décadas de teatro Palmense*, lançamos mão de conceitos de encenação, acontecimento, experiência, performance, memória, devir e fabulação para evidenciar que embora o documentário tenha se constituído como um sistema diferenciado em relação à cinematografia de ficção, não há nele características ficcionais. O aporte teórico para tal afirmação advém dos campos da comunicação, das artes, da filosofia e sociologia; também de obras de personalidades do teatro e cinema, como Eduardo Coutinho, Bertolt Brecht, Meyerhold, Vertov e Charles Chaplin.

Palavras-chave: Documentário; acontecimento; fabulação; desmontagem; cinema.

ABSTRACT

This paper aims at combining theater and cinema in the documentary genre, tracking the presence of fabulation, herein seen as a space for communication aesthetics. Adopting the methodological approach of dismantling the documentary CATARSE – The First Three Decades of Palmas Theater, we rely on concepts such as staging, occurrence, experience, performance, memory, forthcoming and fabulation as evidence that notwithstanding the fact that documentaries are known for having different features from those seen in fiction cinematography, it holds no fictional traits. Such is theoretically supported by the fields of communication, arts, philosophy and sociology, as well as by works of personalities of both theater and cinema, such as Eduardo Coutinho, Bertolt Brecht, Meyerhold, Vertov, and Charles Chaplin.

Keywords: Documentary; Occurrence; Fabulation; Dismantling; Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1– Projeção fílmica e atores em ação no palco. Peça dirigida por Erwin Piscator em 1926.	20
Figura 2 – Material de divulgação do espetáculo Horas Breves, Coletivo Agulha Cenas.....	288
Figura 3 – Fernanda Montenegro participa de leitura dramática da peça e faz relatos e comentários.....	296
Figura 4 – Débora Falabela e Luiza Tiso passam texto no camarim.....	297
Figura 5 – Eduardo Coutinho dialoga com atores do Grupo Galpão em leitura dramática.....	298
Figura 6 – Frame do filme Tio Vânia em Nova York (1994), de Louis Malle.	299
Figura 7 – Plano Geral em frame de Doze Homens e Uma Sentença	40
Figura 8 – Plano Médio em frame de Doze Homens e Uma Sentença	40
Figura 9 – Primeiro Plano em Frame de Doze Homens e Uma Sentença (1957).	40
Figura 10 – Débora Almeida em frame de Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho.	44
Figura 11 – Marília Pêra em Frame de Jogo de Cena.	294
Figura 12 – Minutagem do material bruto de Cícero Belém em Catarse.....	298
Figura 13 – Esqueleto das primeiras cenas do primeiro ato de Catarse.	299

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO OU ARGUMENTO?	11
1.1 Rupturas e reencontros: Teatro, cinema e comunicação.....	13
1.1.1 O teatro e o cinema.....	15
1.1.2 O cinema e o teatro.....	19
1.1.3 Experiência e estética da comunicação e a interseção entre teatro e cinema.....	24
2 DOCUMENTÁRIO, ACONTECIMENTO E FABULAÇÃO.....	33
2.1 Realidade e ficção.....	34
2.2 Caso Eduardo Coutinho: um enlace entre teatro e cinema.....	42
2.3 Fabulação e outros acontecimentos cinematográficos.....	47
3 PROCESSOS.....	53
3.1 Entre análise e recordações, a desmontagem.....	53
3.2 Memórias e outras potencialidades documentarísticas em Catarse.....	59
4 CHEGAMOS A ALGUMA CONCLUSÃO? CONSIDERAÇÕES!.....	92
REFERÊNCIAS	96
ANEXOS – CENAS EXTRAS PÓS CRÉDITOS.....	102
Catálogo Fílmico com obras nesta dissertação.....	103

1 INTRODUÇÃO OU ARGUMENTO

Se os movimentos das mãos de um ator no palco de teatro captam o nosso interesse, não olhamos mais a tonalidade da cena [...]. As coisas que não importam não podem ser subitamente tiradas do palco, perturbando os sentidos. O palco em nada pode ajudar. A arte do teatro tem aí limitações. Começa aqui a arte do cinema. (Ismail Xavier)

Este trabalho acompanha a jornada de um jovem dramaturgo e ator brasileiro, nascido no interior de São Paulo, mas naturalizado no Tocantins (onde inicia sua jornada com o cinema). Preocupado com a memória de personalidades importantes na cultura local, se propôs a documentar a história do teatro da capital tocantinense e encarar a produção e direção de seu primeiro documentário: *“Catarse – As três Primeiras décadas de Teatro Palmense”*¹ durante a pandemia da COVID-19. Com os teatros fechados por decreto municipal, o documentarista de primeira viagem reproduz no estúdio um palco italiano e convida profissionais pioneiros do teatro local para conversarem sobre sua trajetória. Com um palco simulado diante das câmeras, atores, atrizes e técnicos relatam suas experiências. Mas há um desafio: em meio à necessidade de cumprir os protocolos de segurança do Ministério da Saúde e colaborar para salvaguardar a história do teatro tocantinense, o também mestrando em Comunicação e Sociedade pela Universidade Federal do Tocantins se vê incapaz de contar “A história do teatro palmense”. Inicia-se ali o interesse por investigar as possibilidades narrativas de um documentário, assim como a consequente relação entre dois campos de atuação: teatro e cinema.

Movidos por indagações surgidas no processo de produção do documentário *“Catarse – As três primeiras décadas de teatro palmense”* (contemplado pela Lei Emergencial de Apoio à Cultura – Aldir Blanc), refletimos sobre a relação entre realidade, encenação e fabulação (DELEUZE; GUATTARI, 1999) no contexto do documentário. Para promover os estudos foi realizada a desmontagem da obra e, a partir das inquietações promovidas durante sua produção, refletimos: O que pode o documentário?

Ainda antes de chegar ao exercício da desmontagem, a pesquisa trilha um caminho fértil para encontros entre as linguagens teatral e cinematográfica, capazes

¹ Documentário *Catarse: As três primeiras décadas de Teatro Palmense* (2022), direção Pablo Pereira e Lucas Justino – Fábrica Produções e Um Ponto Dois de Teatro.

de direcionarem os devires possíveis entre a ficção e a não-ficção no gênero documentário. No primeiro capítulo, intitulado “Introdução ou argumento?”, realizamos revisão histórica sobre as duas artes, descrevendo a interrelação das duas como um espaço multilinguagem: um campo fértil para a estética da comunicação, no qual se vê que é a potência de cada uma delas que vem a possibilitar o fenômeno da experiência.

O segundo capítulo: “Documentário, Acontecimento e Fabulação”, defende o gênero cinematográfico documentário como espaço do devir entre ficção e não-ficção, já não somente como pura representação da realidade. Para tanto, obras cinematográficas são descritas, demonstrando a presença da utilização dos efeitos ilusórios e as sensações que nos podem proporcionar, além da conversação entre o teatro e o cinema em obras fílmicas. Um diálogo com o cineasta Eduardo Coutinho sobre a proximidade de suas obras com o teatro e a fabulação termina por apontá-lo como difusor desta fruição. É a partir dos conceitos de Deleuze e Guattari, e dialogando com o posicionamento de Blanchot (1907-2003), que esta sessão argumenta a narrativa (que nos interessa enquanto ação e objeto cinematográfico) como acontecimento e não apenas como representação, desenvolvendo este fenômeno como lugar *da e para* a fabulação.

O terceiro e último capítulo: “Processos”, apresenta e defende a desmontagem como possibilidade metodológica: território apropriado para esta pesquisa no campo da estética da comunicação, também por sua proximidade com as linguagens artísticas. Discorre sobre as etapas e escolhas da produção do documentário *Catarse – As três primeiras décadas de teatro palmense* e então a partir de todo conteúdo abordado entrelaça a experiência cinematográfica, apresenta e analisa os acontecimentos, discorrendo sobre uma visão dos fatos e da obra, para contribuir no diálogo sobre o que pode, de fato, o documentário.

Na sessão referente aos anexos da pesquisa, nominada como Cenas Extras pós créditos, apresentamos um catálogo fílmico das obras cinematográficas apresentadas durante toda a pesquisa. Neste catálogo estão informações como: ano de lançamento, direção, produtora, breve contextualização da obra e, em alguns casos, indicativos da proximidade do filme com esta pesquisa. É possível ver as plataformas onde estão disponíveis de forma gratuita ou por aluguel, sendo

disponibilizado inclusive *QR code* para acesso às obras nas plataformas onde se encontram.

O aporte teórico para este trabalho advém dos campos da comunicação, das artes, da filosofia e sociologia e das obras de personalidades do teatro e cinema, como Eduardo Coutinho, Bertolt Brecht, Meyerhold, Vertov e Charles Chaplin.

A atriz, pesquisadora e professora Renata Ferreira (2016) descreve que um devir bem aproveitado: “vai se transformando na expressão de uma ética que enfrenta a moral com a ideia de cultivo de si, de tornar-se o que se é, percebendo uma natureza antes de toda esta —má interpretação”. Assim é que desejamos que este trabalho seja apropriado para bons devires, capazes de nos desestagnar e provocar delírios, fabulações e acontecimentos memoráveis. É que até aqui esta pesquisa só nos proporcionou ótimas experiências. Aceita uma xícara de café?

1.1 Rupturas e reencontros: Teatro, Cinema e a Comunicação.

Ouvimos histórias antes mesmo de nascer. Crescemos e passamos a contá-las; reproduzimos causos, transformamos ações do dia a dia em drama e, pela força dos acontecimentos e da nossa memória, as reproduzimos não necessariamente de forma realista. Esta potência humana serve à comunicação para viabilizar o desejo de transfiguração da pessoa, levando-a a sair de si, e expandir-se pelo mundo (MOSTAÇO, 2012) com diferentes formas e intenções. Ou seja, é natural do ser humano viver alguma espécie de fabulação/ficção, entregando-se diariamente, ainda que inconscientemente, ao “universo fabulado”. É até mesmo por isso que em uma sociedade se “pressupõe o respeito pelos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis” (CANDIDO, 1994, p. 126) como um direito inalienável.

A arte enquanto manifestação humana é um espaço potente de novas experiências. Desde a Grécia antiga os rituais dionisíacos incluíam a representação de tragédias e comédias. A prática camponesa se consagrou e invadiu as arenas de Atenas, ganhando espaço e nome próprio: teatro, que por sua vez se proliferou, desenvolveu diferentes formatos, adereços e perspectivas, passando a prescindir do palco para a sua execução, e se configurando como conceito estético e político; ou seja: um veículo que permite a compreensão de inúmeras situações e realidades, que produz conhecimento e é meio de comunicação.

O teatro sobrevive e se adapta aos surgimentos das novas mídias, aglomera formatos de mercado e atende demandas de seus espectadores.

Podemos considerar o teatro um antecessor primordial do cinema; afinal, ele é um grande precursor do hábito de parar para assistir, ou se locomover para ver uma narrativa. Tanto que o termo teatro vem do grego *théatron*, que se traduzido literalmente significa lugar onde se olha, se vê; logo, a palavra teatro primeiramente esteve relacionada ao espaço arquitetônico e, posteriormente, se popularizou como nome mesmo do fazer artístico teatral.

Grandes arenas foram construídas a céu aberto na Grécia Antiga para comportar as mais de vinte mil pessoas que em média compareciam para assistir às encenações. O mesmo ocorre com o cinema que, após conquistar o interesse do público, passa a ganhar edifícios próprios para suas exhibições. Mas, em caminho inverso ao da origem da palavra teatro, foi o fazer artístico já chamado de cinema (*kinema* = imagem em movimento) que em português passou a denominar o espaço físico que receberia suas obras. Em inglês, o espaço onde se exibem os filmes (salas de cinema) são chamados de *movie theaters*. Literalmente traduzido como teatro de filmes, tal como a expressão *home theater* que pode ser traduzida como cinema em casa.

Após mais de dois milênios do surgimento do teatro ocidental, o público se reúne para assistir ao primeiro vídeo cinematográfico exibido: “*La Ciotat, Arrivée d'un train*”² (1895), dos irmãos Lumière. Com duração de 45 segundos, o filme projeta a chegada do trem à estação e o (des)embarque dos passageiros. As imagens capturadas por uma câmera posicionada em um único ponto de vista revelam primeiramente a parte dianteira do trem que avança em diagonal no sentido da lente da câmera, o que gera a impressão de uma invasão do veículo no espaço onde o público o assiste. Conta-se que a inovação da imagem em movimento e o realismo captado pelos irmãos Lumière estimulou a plateia presente a diferentes reações como pânico e entusiasmo, certamente provocadas “pela confusão entre imagem do acontecimento e realidade do acontecimento visto na tela” (XAVIER, 2012, p. 18). Esta provável reação do público deve estar diretamente ligada ao ineditismo dessa vivência para o período, mas essa confusão entre imagem do acontecimento e realidade nos

² A Chegada de um trem à estação [tradução minha].

interessa e permeia nosso diálogo ao longo desta pesquisa, que visa olhar para essas relações a fim de dialogar sobre o devir entre a ficção e a não ficção no gênero documentário.

1.1.1 O teatro e o cinema

Em sua origem, o cinema destacou-se por seus fins documentais, registrando através de uma câmera estática uma ação diante da lente. O registro cinematográfico ocorria em apenas um plano, com mesmo enquadramento, tipicamente assemelhando-se à visão do espectador ao frequentar os teatros, assim justificando o uso do termo "teatro filmado" para esse estilo de captura. Posteriormente à exibição da "chegada do trem" outras produções cinematográficas começaram a ser realizadas, e se "contentavam, em grande medida, a registrar um espetáculo teatral" (AUMONT, 2012, p. 91), tudo ainda sob a influência predominante do teatro popular e posteriormente das obras clássicas.

Georges Méliès (1861-1938), diretor de teatro, foi convidado pelos Irmãos Lumière para a primeira apresentação cinematográfica: "La Ciotat, Arrivée d'un train" (1895). Segundo Philippe Rège (2009), impressionado com o que viu, o diretor fez uma oferta para comprar o cinematógrafo, recusada pelos irmãos, pois para eles o mesmo deveria ser utilizado para fins científicos.

Pouco tempo depois, Méliès acaba comprando um dispositivo similar e, em 1896, já estaria fazendo projeções em seu teatro. No ano de 1902, Méliès apresenta um arquivo repleto de truques, tendo então atribuído o fantástico à realidade fílmica: "pessoas apareciam do nada, sumiam, cresciam assustadoramente aos nossos olhos, sempre em plano fixo [...]. Os filmes eram extenuadamente montados, mas ainda assim davam a impressão de um único plano" (GARDNIER, 2005, p. única).

É de Méliès uma das obras mais representativas do início do cinema: *A Trip to the moon*³ (1902), na qual temos a imagem de aproximação da imensa lua com face humana, que tem seu olho atingido pela nave de um cientista. A história foi baseada em dois romances populares da época e é considerada o primeiro filme de ficção científica a tratar de seres alienígenas na tela do cinema. Na obra é possível identificar

³ A viagem à Lua [tradução minha].

muitos elementos que personificam a teatralidade, como cenários, figurinos e gestos exagerados (típicos da comédia).

Até então, unir sons gravados e vídeos em um único arquivo no cinema não era possível. Esta limitação se estendeu até a proximidade do fim dos anos vinte, por não haver tecnologia que comportasse tal ação. Assim, a maioria dos filmes reproduzidos eram acompanhados por músicos ou grandes orquestras, que davam o tom às imagens exibidas. Na tela, apenas as falas essenciais eram projetadas. Os demais filmes mudos necessitavam de maior expressão corporal e facial para que a audiência compreendesse melhor a representação, o que fez com que as comédias fizessem mais sucesso do que os dramas. Assim, a atuação melodramática fez persistir e predominar a presença de atores do teatro nos filmes por um bom período (ADELMO; MANZANO, 2010).

Em 1908, cria-se na França a Sociedade do Filme de Arte, cuja ambição era “reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes” (AUMONT, 2012, p. 91), convidando importantes atores de teatro para adaptar romances e dramas como *A Dama das Camélias*, *Macbeth* e *O assassinato do duque de Guise*, este com direção de André Calmettes e música de Camille Saint-Saëns, e que se configurou como a primeira obra com trilha sonora composta especialmente para o filme, ainda que tocada ao vivo em cada exibição.

Com 18 minutos de duração, ela conta a história do rei Henrique III que, em 1588, ordena eliminar o duque de Guise, seu rival. No início da trama vemos a marquesa de Noirmoutier receber um recado que a aconselha a manter o duque de Guise em casa, pois o rei lhe prepara uma armadilha. O Duque entra em cena e zomba da advertência, toma das mãos da duquesa o bilhete e nele escreve uma frase. Na tela vemos projetadas as palavras tal qual escritas pelo duque: "Ele não ousaria!".

A obra segue com cenários e figurinos de características bem teatrais, enquanto no que tange à atuação vê-se o início de um trabalho de contenção dos movimentos do corpo, já como contraposição aos movimentos pantomímicos reproduzidos nos sets de filmagem, buscando uma naturalidade na atuação que a aproximasse do realismo. Em 1927, acompanhando os avanços tecnológicos e o movimento social do período, as vozes chegaram ao cinema, modificando a maneira de produzi-lo:

A reprodutibilidade técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1987, p. 16).

Grande parte do elenco das produções da época foi trocada por não possuir vozes consideradas agradáveis para o novo formato. Passou-se a investir na expansão de cenários, sets de gravação, adereços e principalmente desenho de movimento de cena, também movimentando a câmera (surgimento dos planos, ângulos, etc.). Com isso, o espaço antes delimitado pelo retângulo da câmera foi expandido, ganhando profundidade e continuidade: “o espaço fora da tela”. Tal fato marcou a “incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real” (XAVIER, 2012, p. 22). Neste fluxo de imagens, buscava-se a demarcação da linguagem cinematográfica e a “impressão de realidade” para identificação com as personagens e vínculo afetivo com o universo representado.

Com isso, reforçou-se ali a imagem depreciativa do “teatro filmado”. Este termo marca o período inicial do cinema, em que as ações eram gravadas com câmeras estáticas, com a adoção de um único ponto de vista: a câmera fixa, como no caso de *A chegada do trem à estação*, de *A viagem à Lua* e do *Assassinato do duque de Guise*, anteriormente citados. Este termo surge da contraposição do campo de visão de quem vai ao teatro e ao cinema, comparando de maneira limitada a visão do espectador de teatro que, ao sentar-se frente a um palco, terá um enquadramento único, restringindo a ideia da caixa preta teatral (soma das quatro paredes que compõem o palco, moldurada pelo teto, paredes laterais e o tablado). Para os cineastas da época, a consolidação do cinema como linguagem exigia a “ruptura com este ‘espaço teatral’ e a criação de um espaço verdadeiramente cinemático” (XAVIER, 2012, p. 21), o que estaria na dependência da ruptura com essa configuração rígida de um único plano: a câmera estática.

O entusiasta do cinema Dziga Vertov (1896-1954), pseudônimo de Denis Arkadieievitch Kaufman, jornalista e diretor revolucionário da década de vinte, surge na antiga União Soviética como uma figura emblemática, contrária à visão desse cinema como espetáculo teatral e passa a desenvolver, sobre uma nova ótica, as técnicas já utilizadas na sétima arte (MARCOLINO, 2014). Para o entusiasta, o cinema deveria

ser uma arte autônoma, que nega o teatro, a literatura e as demais artes. O cineasta soviético sofreu com a censura de críticos e produtores por seus projetos excessivamente experimentais para o período. Vertov elabora o manifesto “cine-olho”, de 1923, com destaque para o processo de montagem, e afirma que as manipulações são autorizadas. O “cinema olho” registra a vida no tempo real/improvisado, sem direção, com ação do terceiro olho em ação, que não o da câmera ou do humano (FRANCO, 2011, p. única); ou seja, busca-se fazer com que a emoção provinda da expressão corporal caracterize o cinema e não o teatro, pelo fato da não repetição. Uma captura do inédito, ainda que posteriormente editada. A inovação da associação de imagens fez de seus documentários uma visão entre olho, câmera, realidade e montagem, como se observa:

Protestamos contra a mistura das artes que muitos qualificam de síntese. A mistura de más cores, mesmo quando escolhidas idealmente nos elementos do espectro, nunca dará o branco, mas apenas sujidade. Chegaremos à síntese do zênite dos êxitos de cada arte e não antes. (KINOKS, 1922, p. 36).

Vertov mostrava-se contrário a filmagens de peças teatrais, e também rejeitava que atuações teatralizadas fossem consideradas cinematográficas. Disse o purista:

[...] são as imagens do cinema (mais depressa do que aquilo que vemos no teatro, onde tudo é supostamente “presente”, do corpo do ator ao cenário e ao espaço) as que conseguem ser imediatas negando, liminarmente, a própria noção de mimesis [...] uma categoria que se esforça por criar presença, o que, só por isso, prova que o não é. São as imagens cinemáticas que põem em causa a “verdade” perceptiva natural. (GONÇALVES, 2010, p. 73).

Esse conceito de “verdade” e perspectiva natural voltará a ser questionado por nós logo mais à frente, mas aqui nos cabe ressaltar esse desejo pela naturalização da “verdade” a ser projetada nas telonas. No ano de 1929, Vertov lança *Tcheloveks kinoapparatom* – no Brasil, *Um Homem com uma câmera* – seu filme mais revolucionário e experimental. A obra documenta a vida dos moradores de uma cidadela através do olho da câmera. Seu elenco é composto por máquinas e habitantes da cidade, registrados em diversas situações, com todos os seus movimentos registrados pela lente. Com imagens da União Soviética sob múltiplos ângulos e de forma silenciosa, a obra de Vertov buscou desvelar todos os segredos da linguagem cinematográfica. Esse filme representa o rompimento definitivo de Vertov e seu cinema com o teatro e a literatura. Vertov até hoje é considerado como

o precursor dos documentários por muitos estudiosos, que afirmam que o cinema direto⁴ foi influenciado pelo seu trabalho.

Para Ismail Xavier, a sétima arte seguiu em busca de definir sua linguagem com a “construção efetiva de um espaço-tempo próprio ao cinema” (2012, p. 37) ao reconfigurar o desenvolvimento da linguagem cinematográfica como a possibilidade de deslocamento de câmera e criação dos planos, buscando aproximar a ficção a uma estética do real. Por muito tempo até mesmo filmes declarados como de fantasia e contos de fadas buscavam o naturalismo: “era preciso se ouvir que o fantástico parece real na tela” (XAVIER, 2012, p. 42). Esse movimento atraía muitos curiosos pela “magia do cinema”, e podemos compará-lo ao sucesso atual dos *live-actions* das animações clássicas, que são reproduzidas com sucesso de público, visando trazer o fantástico para mais perto do “mundo real”. Um exemplo dessas produções foi *O Mágico de Oz* (1939), de Victor Fleming. A obra se destacou por inovar ao utilizar as cores como artifício para ajudar a narrativa. Isso só foi possível graças à *Technicolor*, uma companhia dedicada ao filme colorido, fundada em 1932, que foi prestadora de serviço aos estúdios de cinema de *Hollywood*, e fez com que *O Mágico de Oz* permanecesse conhecido até os dias de hoje como o primeiro filme a melhor usar as cores no cinema, realizando a transição entre o mundo real e o mundo fantástico com o surgimento de cor na tela.

Neste primeiro momento, vimos que o cinema procurou se reafirmar enquanto linguagem e caminhou para a ideia de realismo e naturalismo, buscando certo distanciamento da arte teatral; contudo, também a arte cinematográfica passa a contribuir diretamente para o cenário teatral ao inspirar novas montagens e adentrar literalmente os espetáculos, ora pelo modo de atuação, ora pela inserção de projeções nos cenários.

1.1.2 O cinema e o teatro

No início do século XX os artistas espelhavam o comportamento da sociedade que sinalizava uma renovação cultural, o que culminou na arte contemporânea em todas as esferas artísticas. Durante a década de 1920 houve historicamente um

⁴ Potencializando a ideia de documentário, no cinema direto, a ação deve se desenvolver diante do espectador da forma menos intermediada possível, com a realidade apreendida pelo realizador e transmitida ao espectador.

destaque para a função do diretor teatral e um *boom* de estudiosos no campo das artes cênicas, o que resultou em grandes números de produções sem um padrão exclusivo de encenação. Nesse período o teatro também procurou sua autonomia e, ao mesmo tempo em que o cinema buscava uma independência em relação a ele, ocorria quase que paralelamente um percurso de aproximação por parte dos diretores teatrais “com a utilização da estética cinematográfica dentro dos espaços cênicos, através de telas e espaços para projeção”, como descreveu Molina Jr. (2015, p. 57). A título de exemplo, é possível citar a peça *As aventuras do bravo soldado Schweik* (1926), de Erwin Piscator (1893-1966), diretor teatral alemão precursor do uso do cinema no teatro. Piscator foi soldado na Primeira Guerra Mundial e obteve acesso ao depósito de arquivos fílmicos, selecionando parte das imagens e as projetando durante as apresentações do espetáculo.

Figura 1– Projeção fílmica e atores em ação no palco. Peça dirigida por Erwin Piscator em 1926.



Fonte: pinterest.com

Durante aquele período o cinema russo não conseguia películas e aparelhos para projeção devido à reorganização econômica vivida pelo país, e o teatro de vanguarda ocupava o lugar do cinema, “como se o cinema por um instante fosse feito no teatro”, descreve Picon-Vallin (2012: 122). Assim como Piscator, o diretor teatral e líder do construtivismo russo, Vsevolod Meyerhold (1874-1940), afirmava a

necessidade de utilizar todos os meios técnicos disponíveis na experiência teatral. Segundo Benjamin (1987, p. 780), Meyerhold passa a inserir projeções fílmicas em seus espetáculos de modo que as ações encenadas pelo ator no palco alternavam-se com cenas pré-gravadas e projetadas na tela. Considerado o pai do pensamento biomecânico⁵ teatral, Meyerhold passou a substituir o palco italiano por espaços alternativos, aproximando o espectador dos atores e tornando-os parte integrante do espetáculo, o que diminui a expansão corporal externa para que a ação ocorra de “fora para dentro”.

No estilo de atuação de Meyerhold, o texto muitas vezes é deixado de lado para que os gestos revelem mais que as palavras ao trabalhar a composição de movimentos e marionetização do corpo, com os intérpretes identificando pontos de articulação dos membros corporais para potencializar a expressividade na atuação. Aos poucos, como na arte do cinema, a imagem composta pela cena passou a valer tal qual ou mais do que o diálogo verbal e, com isso, técnicas de montagem cinematográfica começaram a ser utilizadas em seus experimentos e espetáculos, tanto com projeções quanto como pensamento de ação.

Essas propostas tiveram grande influência não só para o teatro, mas também no cinema – por exemplo como nos filmes do cineasta Charlie Chaplin, onde o ator e diretor desenvolveu para sua persona uma forma de andar, de levantar a sobancelha, tudo muito mimeticamente pensado, quase como uma coreografia. Charles Chaplin (1889-1977) se tornou um marco e um modelo para a interpretação e o trabalho do ator passou a inspirar o cinema e o teatro de vanguarda russo.

Encenadores, atores e alunos de teatro passam a se dedicar à análise do corpo e da intenção presente em todo o trabalho do artista britânico. Ele se apresenta, em um contexto revolucionário, como uma alternativa ao teatro psicológico, ainda muito associado ao Teatro de Artes de Moscou e a Stanislavski, e ainda muito arraigada ao drama burguês.

Nesse contexto, Chaplin surge como uma figura exemplar, por ser o pioneiro na análise cinematográfica da tecnologia da linha de montagem, uma demonstração “gestual” da descontinuidade perceptiva: “Ele faz um recorte do movimento expressivo do corpo humano em uma sequência de fugazes tensionamentos dos nervos (inervações)”, um procedimento que “impõe a lei

⁵ Diz respeito ao sistema de treinamento de atores desenvolvido pelo encenador e teatrólogo russo Vsevolod Meyerhold, onde os atores entendem a estrutura dos gestos com base em princípios biomecânicos.

das imagens cinematográficas sobre a lei do sistema motor humano”. (HANSEM, 2004, p. 418).

Admirador de Charles Chaplin, o importante encenador teatral alemão, Bertold Brecht (1898-1956) apontou um caminho diferente do teatro clássico e tradicional (aristotélico) para um teatro que desperta no espectador uma visão crítica. No teatro denominado épico, certo distanciamento é provocado entre as personagens e o espectador, a fim de que este possa refletir sobre a lição social proposta pela narrativa. No teatro clássico, por sua vez, o público é conduzido pela ideia de realidade a partir da emoção. Assim, o teatro épico induz o distanciamento proposto por Brecht, levando o espectador para o julgamento da sociedade e, de maneira pedagógica, incitando quem assiste a também agir a partir da condição humana; logo, o espectador atua como observador crítico das injustiças cotidianas. Ele não sente o que se passa no palco no momento de representação, mas vivencia o *Verfremdungseffekt* (ou *efeito V*), que se pode traduzir por “efeito de distanciamento/estranhamento”.

Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica (*Verfremdung* remete a *Entfremdung*, alienação social [...]). O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte. (PAVIS, 2015, p. 106).

Para Brecht, as cenas deveriam partir do “princípio dialético-reflexivo” (RAMOS, 2006, p. 16). E nesta afirmação há dois pontos fundamentais para compreendermos a relação cinema-teatro na atuação brechtiana: o *Verfremdungseffekt* e o *Gestus Social*. O filme *Tempos Modernos* (1936), de Charlie Chaplin, exemplifica muito o pensamento da gestualidade e o *Gestus* em perspectiva brechtiana. As obras de Chaplin, de modo geral, foram inspiração para várias peças do dramaturgo alemão. A título de exemplo podemos citar o filme *City Lights* (Luzes da cidade – 1931), que inspirou a peça *Senhor Puntilla e seu criado Matti* (1940). Ambos contam a história de um rico que, estando bêbado, faz amizade e ajuda um pobretão.

Outros pontos de contato entre os dois são o filme *The kid* (O garoto – 1921) e a peça *O círculo de giz caucasiano* (1944), em que a relação entre Chaplin e o garoto que é abandonado no beco é bastante similar à do filho do imperador que é abandonado pela mãe e salvo pela criada na obra brechtiana.

No filme *O garoto*, uma mãe pobre e sem condições de cuidar de seu filho decide deixá-lo dentro do carro de uma família rica; porém, antes que a família encontre a criança o carro é roubado sem que os ladrões percebam a presença do bebê. Quando o notam, abandonam a criança em um beco e fogem.

Brecht registra em seu diário uma das suas primeiras experiências com o cinema de Charlie Chaplin:

O título é “Álcool e Amor” [Carlitos pintor – 1914], é o filme mais comovente que já vi no cinema, e é bem simples. Trata-se de um pintor que entra em uma taberna, bebe e “como vocês foram muito amáveis comigo” conta para essas pessoas a história de sua ruína, que é a história de uma moça que o troca por um ricoço gordo. Ele torna a vê-la, já bêbado e totalmente esfarrapado, e “o ideal foi conspurcado”, ela está gorda e tem filhos; então ele coloca o chapéu torto na cabeça e retrocede para a penumbra, cambaleando como se tivesse levado uma porrada na cabeça, totalmente enviesado, meu Deus, como que derrubado pelo vento, quase não pode andar. E o narrador vai ficando cada vez mais bêbado e sua necessidade de comunicação cada vez mais forte e ardente; ele pede “um pedaço de giz com o qual vocês esfregam a ponta dos tacos de bilhar” e desenha no chão o retrato de sua amada, mas só consegue fazer círculos. Ele sai dando voltas em torno do desenho, briga com todos, é expulso e continua pintando o asfalto, sempre círculos, então é puxado para dentro da taberna e lá dentro continua desenhando, depois expulsa todos os outros que enfiam as cabeças na janela, enquanto ele continua desenhando no chão, e o final é: de repente, com um grito terrível, quando ia desenhando um cacho primoroso na amada, ele cai sobre o retrato, bêbado... morto... (BRECHT, 1995, p. 124).

Há no filme uma contradição, uma história melancólica, porém repleta de *gags*. É a postura corporal da personagem de Chaplin que faz com que as pessoas riem. A maneira como ele reage às adversidades diverte o público, o que surpreende o dramaturgo supostamente pela crueldade de quem assiste, e pela maneira com que o filme é constituído já antecipando esse sentimento do público.

Esse procedimento demonstra não apenas um conhecimento dos espectadores, mas um entendimento do ser humano, e Brecht passa a buscar esse entendimento do espectador em suas obras: potencializando a ação do público, tirando-o do lugar de passividade para com a obra; seja psicologicamente, emocionalmente falando, ou pela forma com que isso reverbera também no corpo do espectador e dos atores em cena.

Como pudemos ver até aqui, é indiscutível que ambas as linguagens – teatro e cinema – caminham historicamente juntas, contribuindo mutuamente para a subsistência conjunta. E isso se dá não somente por uma questão de linguagem, mas por estarem atentas ao desejo do público consumidor em ultrapassar o quesito

atuação, atingindo todos os demais elementos comuns a ambas as linguagens em seus *modus operandi* – iluminação, cenário, etc.- e ainda que existam de forma independente uma da outra.

1.1.3 Experiência e estética da comunicação e a interseção entre teatro e cinema

Gilles Deleuze (1990) comunica sobre a proliferação infinita de imagens às quais somos expostos todos os dias e discorre sobre o termo sociedade do controle, pelo qual a imagem vista apenas como informação é tida como parte integrante de estratégias de vigilância e de controle na sociedade, sobretudo esteticamente. Iniciamos este capítulo sob uma perspectiva da origem do teatro e posteriormente sob o surgimento do cinema.

Ambas as artes se aproximam pelo campo da visão e do deslocamento, seja ele físico ou psíquico. Ao vermos uma peça de teatro, ou assistirmos um filme, algo se modifica em nós. Escolhemos assistir, nos organizamos para ver e durante todo o tempo destinado para estas ações optamos ou não por permanecer nelas. Atualmente tanto o teatro quanto o cinema competem com inúmeras possibilidades midiáticas e de entretenimento, mas não é de se espantar que mesmo com tantos aparatos disponíveis ao alcance de nossas mãos, muitas pessoas ainda decidam consumir ou integrar estas produções, não somente pelas imagens que ora reproduzem/criam, mas pela experiência que elas proporcionam.

O teatro e o cinema se consolidam, portanto, não como (somente) uma estética reprodutora de imagens, informativa e/ou moralista, mas de uma estética do presente (aqui e agora), que nos transpassa significativamente, e nos induz à experiência, sendo ela aqui o que nos importa (e não meramente como um objeto receptor passivo).

Relacionado à experiência, Denilson Lopes (2007, p. 26) argumenta sobre sua potência como solo sócio-histórico, como narrativa de identidades, sobre questões históricas, sociais e políticas, capaz de retirar o sujeito de si; ou seja, fazer com que ele não seja mais o mesmo. Olhando por esta mesma perspectiva e considerando a experiência como objeto de observação e conhecimento, concordamos com seu potencial para ser narrada e compartilhada de forma ativa, uma vez que quando nos interessamos por vivenciar nossas próprias experiências acabamos por compreender que é possível conhecer e aprender com a experiência do outro.

Se a experiência aqui se configura como um acontecimento, é importante não esquecermos dos campos onde neste trabalho elas se realizam: o teatro e o cinema: é sobre eles que estamos discorrendo.

Nesta pesquisa, a experiência nos interessa principalmente quando corporificada, enquanto fenômeno de comunicação, observando “o comportamento a partir das ações corporais, das relações entre corpo e ambiente, dos diferentes níveis de consciência, da intencionalidade expressa através do movimento e da maneira como os universos simbólicos são organizados na ação” (GREINER, 2012, p. 37), principalmente pela ideia de que a relação corpo biológico e corpo cultural torna-se um aspecto fundamental para mapearmos o corpo como um sistema e “não mais como um instrumento ou produto” (GREINER, 2012, p. 37), a ideia do corpo como mídia de comunicação, dentro de um sistema de comunicação constituinte nos campos do teatro e do cinema. No capítulo III, ao realizarmos a desmontagem do documentário *Catarse – As três primeiras décadas de teatro palmense*, nos colocamos a refletir sobre este corpo (do artista e do espectador/ator social) que experimenta e comunica diante da câmera.

Ocorre que o meio artístico já compreende que precisa buscar cada vez mais uma aproximação com este seu público focado na experiência, e para tanto vem produzindo conteúdos/produtos cada vez mais sensoriais, afetivos e multimidiáticos, com reflexos já percebidos nos palcos e nas telonas. Denilson Lopes, ao finalizar seu artigo *Por uma estética da comunicação*, nos fala sobre uma estética híbrida e nos lança uma pergunta: o que fazer?

Uma estética híbrida, intertextual, transemiótica, multimidiática, centrada em categorias e conceitos transversais. Uma estética centrada na experiência, palavra ardilosa, múltipla, que traz uma tensão constante entre a possibilidade de acúmulo e comunicação e/ou sua impossibilidade. Essa experiência está sempre além da arte, mas afirma o seu lugar como forma de conhecimento e de estar-no-mundo, indo além da sua mera consideração como mercadoria. Uma estética da comunicação, não dos meios de comunicação de massa. Mas quando nosso cotidiano se transformou em experiência multimidiática, o que fazer? (LOPES, 2007, p. 30).

Lopes (2007) nos apresenta uma série de formas pelas quais a expressão “estética da comunicação” vem sendo utilizada. Aqui a tratamos como um processo de estetização da vida cotidiana, pautado pela necessidade do resgate do afetivo e do corporal como possibilidade de comunicação. De forma histórica, é possível afirmar

que em certo ponto o teatro e o cinema sempre retrataram, ainda que de forma fantasiosa, algo razoavelmente próximo ao universo cotidiano. Isso possibilita experiência catártica ao público, que por vezes é levado a esquecer por minutos o que se passa fora da sessão de exibição. Contudo, ao aumentarmos a lente sobre as palavras de Lopes, trazendo seu significado especificamente para as duas áreas, trata-se não mais de meramente parecer o cotidiano, e sim de dar espaço a ele.

Ao mesmo tempo que nos questiona sobre o que fazer, as palavras de Lopes nos apontam possíveis respostas: o público busca conteúdo que aproxime a arte de quem a consome, uma arte com a qual ele se identifique e reconheça, ou que lhe transfigure e transcenda. Em todos os casos, buscamos uma arte pela qual sejamos capazes de nos vermos protagonistas – ou ao menos participantes. Aquela arte que aproxima a arte erudita distante a esta arte popular, mais familiar ao cotidiano do sujeito.

Nesta geração em que grande parte da população possui celular com internet e câmera de qualidade, cujo público contemporâneo é capaz de criar e elaborar seus conteúdos, bem como de escolher aquilo que quer ver (por proximidade de seus próprios interesses ou, exatamente ao contrário, pelo interesse pelo diverso) o que se busca é que, de alguma forma, qualquer proposta de comunicação possibilite experiências imersivas; assim, tais tendências justificam que pensamentos como o de Denilson Lopes venham chamando a atenção do mercado e do consumidor.

Assumidamente estamos em uma era de emergências, de cobrança por produtividade e resultados. Ao mesmo tempo somos atropelados por informações e conteúdos digitais, sempre saturados de coisas que não se conectam conosco. O público consumidor está cada vez mais exigente; afinal, cada segundo do nosso tempo tem se tornado mais precioso, e isto não se restringe à ideia de comércio e/ou espectadores, mas tem reflexos também no modo como gerenciamos o tempo no dia a dia, em nossas relações interpessoais.

De que forma produtos, serviços e minhas relações pessoais têm me aproximado de mim mesmo e daquilo que acredito e/ou vivo? Que tipo de experiência as mídias digitais têm me proporcionado? Para além do campo da informação, por qual meio a estética tem se comunicado (sobretudo), ou até se conectado a nós?

É neste sentido que podemos apontar para produções teatrais e cinematográficas cada vez mais correlacionadas, interligadas, com bastidores

revelados e o público capaz de determinar os rumos da dramaturgia; ou vislumbrando a possibilidade de buscar uma aproximação no enredo, uma participação no conteúdo ou em epifania diante dos olhos: a quebra da quarta parede⁶. Ou seja, a relação dialógica entre estes dois pontos em algum momento precisa surpreender, impactar, tornar participante. A experiência, aqui referenciada novamente, diz respeito a de algum modo 'sair diferente do que quando entrou' em contato com tal conteúdo. Aqui parece menos importante qualquer nível de veracidade, mas sim de afetividade. De que forma isto me afeta? Nos próximos dois capítulos olharemos com mais atenção o conceito de veracidade.

O Coletivo Agulha Cenas, de Palmas-TO, produziu um espetáculo intitulado Horas Breves. Antes de cada apresentação, normalmente já no hall de entrada das casas de espetáculo, breves questionários eram aplicados. Os espectadores respondiam perguntas como: Você acordou feliz hoje? Sentiu saudade de alguém hoje? Abraçou alguém hoje?

Durante o espetáculo de dança-teatro, projeções com horários e descritivos de acontecimentos da vida dos atores-bailarinos aparecem ao fundo do espaço coreográfico. Alguns espectadores são convidados a assistir ao espetáculo de cima do palco, sentados nas laterais e à vista da plateia. Para isso recebem instruções durante a apresentação, somando-se de alguma forma à obra do grupo.

⁶ A ideia de quarta parede surge no teatro naturalista ou ilusionista, ao propor que o espectador assiste a uma ação que se desenvolve imgeticamente independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida; onde o público assiste observando personagens que agem sem levá-lo em conta, "separados" por uma parede invisível (PAVIS, 2008, p. 315-316). A expressão "quebra da quarta parede" é utilizada também no cinema, para definir a ação das personagens que se dirigem diretamente aos espectadores, rompendo então com a "quarta parede" que os separam.

Figura 2 – Material de divulgação do espetáculo Horas Breves, Coletivo Agulha Cenas.



Foto: Flaviana OX. Coletado no Facebook do coletivo.

Ao final do espetáculo, na projeção ao fundo, surgem o horário atual e a localidade. Os artistas, após receberem as informações da equipe que coletou os dados no hall de entrada, relatam informações do público presente, quantificando suas respostas da enquete inicial, a título de exemplo: Hoje, neste teatro 129 pessoas se sentiram ansiosas durante este dia, 146 se sentem felizes e 149 não deram nenhum abraço no dia de hoje. O coletivo então oferece os braços para que quem quiser abraçá-los assim o faça.

Neste espetáculo o coletivo se propõe a oferecer uma experiência participativa, mesclando suas próprias histórias nas coreografias, canções e projeções, mas pinçando também dados e ações de seus espectadores para dentro do espetáculo. As projeções com nome das cidades e horários são atualizadas a cada apresentação, refletindo localidade e fuso horário de onde então se encontram, assim mesclando arte humana e tecnologia digital.

A estética do espetáculo é conduzida pelo momento em que ele se apresenta, e induz o espectador a indagar sua participação no domínio do seu próprio tempo, da sua própria história e através da “estética da conduta” (GALARD, 199, p. 15)

performativa, reflete sob uma questão ética: como intervir no mundo? (LOPES, 2007, p. 23). Tal indagação é intrínseca aos fazedores de arte e cultura e vem corroborando este pensamento no campo da comunicação, sendo possível notar a expansão e a interseção das artes em outras áreas, tais como nas ciências sociais, na história e na comunicação. Segundo o dramaturgo e estudioso do campo cultural Dan Baron:

Se a nossa capacidade de narrar e contar histórias surge de nossa necessidade de organizar e dar sentido de nossa experiência ao mundo, como nós narramos e contamos nossa história depende de quem nós somos, do lugar a que pertencemos e das histórias que ouvimos ou deixamos de ouvir. (BARON, 2004, p. 181).

Tal pensamento nos aproxima da “estética da comunicação” descrita por Lopes e, ainda neste sentido, é possível apontar o aumento significativo da produção, participação e conseqüente audiência de espetáculos cada vez mais tecnológicos, ou de filmes com participação de não-atores de destaque em outras áreas (e aqui não vai qualquer julgamento de mérito, já que isso fugiria do tema proposto). Basta observarmos o crescimento da produção de documentários, *reality shows* e *videocasts* nas últimas décadas, possivelmente por terem como elemento principal a natureza humana e suas experiências.

Uma estética presente, consciente, engajada e disposta ao embate, parece-nos uma estética do corpo, da vida, plural, intertextual, centrada na experiência e nas possibilidades de comunicação. Sobretudo, uma estética mais humana.

O teatro e o cinema sempre foram considerados artes coletivas (que englobam outras manifestações de arte no seu fazer) e, embora presentes nas mais diferentes esferas e classes sociais, categoricamente contando com oportunidades e condições distintas, ambos obtiveram maior alcance com a criação primeiramente da televisão e posteriormente da internet.

A difusão de conteúdos relacionados a estas artes integra uma série de outras imagens que “ditam” comportamentos cada vez mais performativos no cotidiano da sociedade. Para Schechner (2006), o ato de performar é intrínseco não só à arte; pois, para o autor, a vida cotidiana também envolve aprender determinadas porções de comportamentos culturais aos quais temos que nos ajustar, performando os papéis da vida, submetidos às relações e às circunstâncias sociais e pessoais. Schechner nos aponta pelo menos oito tipos distintos de performances alinhados às situações/locais, sendo: na vida cotidiana; nas artes; nos esportes e entretenimentos

em massa; nos negócios; nas tecnologias; no sexo; nos rituais sagrados e temporais; e, em ação.

O autor destaca que há ainda outras possibilidades e que elas não se isolam umas das outras, chegando a defender que acha improvável que na atualidade exista uma atividade humana que não seja performance para alguém, e que seu desempenho está sempre vinculado a algum plano ou cenário específico. Para Schechner a performance é sempre um comportamento restaurado: a recombinação de atos já vivenciados. Performo para que alguém me veja. Um comportamento memorado pela mente e pelo corpo, e que segundo o autor pode estar ligado a uma das sete funções por ele revisadas: 1) entreter, 2) construir algo belo, 3) formar ou modificar uma identidade, 4) construir ou modificar uma comunidade, 5) curar, 6) ensinar, persuadir e/ou convencer, 7) lidar com o sagrado e/ou profano.

Podemos afirmar que a teatralidade e o desempenho performático estão cada vez mais presentes em nosso meio como uma conjunção humana, cultural e frequentemente capitalista. Se já mimetizávamos por instinto e herança cultural desde os primórdios, hoje vivemos em uma sociedade performática. Estas performances comportamentais estão inseridas em todos os campos da vida e da comunicação. O âncora na bancada do telejornal performa para a câmera, rompendo a quarta parede para passar veracidade para seu telespectador. Um padre performa a santa ceia para o ato da comunhão, enquanto feirantes e camelôs performam para a clientela, disputando sua atenção. Um enamorado recém apaixonado conduzirá seus atos no cortejo da(o) amada(o). E estas performances nos levam a um outro estado comportamental, de acordo com nossos interesses.

Se pensarmos historicamente, o bobo da corte e/ou o artista transfigurado pela personagem teve e tem liberdade poética (exceto em situações ditatoriais) para comunicar e se fazer compreender. Assim, o bobo da corte podia zoar o rei e lhe dizer verdades sem que lhe mandassem cortar a cabeça. Outro exemplo seria um apaixonado que se declara à amada, metaforicamente comparando-a a flores com as quais de fato não se parece. Isso não significa que seu amor por ela não seja verdadeiro; pelo contrário, aqui o que há de falso funciona para de fato nos aproximar ainda mais de um sentimento verdadeiro.

Com isso dito, adiante nos aprofundaremos nas “ilusões” que nos permitimos viver no teatro, no cinema e na vida, como um passe livre para experiências inclusive

mais afetivas, preenchidas de acontecimento e fabulação. Para tanto recorreremos à visão holística dos apontamentos de Schechner sobre a performance, seus tipos e funções, além do ato do comportamento restaurado, que perpassa o ato da memória.

Nosso ponto de interesse é o módulo onde possivelmente ocorre o maior distanciamento teórico entre as linguagens de teatro e de cinema: o documentário, por sua natureza não-ficcional. A escolha deste gênero cinematográfico específico se deve ao fato de ser possível discorrer sobre os pontos de interseção entre acontecimento e fabulação, corroborando nosso pensamento de uma estética da comunicação, como Lopes defende:

Essa estética reafirma a centralidade da reprodutibilidade técnica do audiovisual para pensar a arte a partir da segunda metade do século XX, de forma diferenciada de qualquer visão instrumental da comunicação, colocando-a na esfera da possibilidade de compartilhamento de experiência, não simples troca de informações [...] (LOPES, 2007, p. 24).

Tendo trilhado grande parte do contexto histórico entre teatro e cinema, listando suas (des)conexões e dialogando com o desejo de uma estética da comunicação, apontamos o documentário como uma das possibilidades de interseção entre as linguagens. Como objeto de pesquisa, nos interessa analisar este formato de comunicação para além da clara função de transmitir informação: como sítio para a criação e compartilhamento de experiências com mescla de teatro, cinema, realidade, ficção e fabulação, aqui analisadas com base na performance de diretores e demais participantes.

Selecionando documentários como campo fértil para a estética da comunicação, e levando em conta que consideramos memória e documentário como ideias muito próximas da veracidade, neste trabalho focaremos em documentários produzidos a partir da memória, de modo que por meio desta possamos investigar a presença da narrativa (auto) fabuladora – próxima ou não, também, do universo teatral.

Por meio do exercício de desmontagem analisaremos o que de fato pode o documentário. As questões que se impõem dizem respeito a esclarecer se ao participar de um documentário, tendo que acessar sua memória em frente a uma câmera, o sujeito filmado tenderá a fabular (seja por mimetismo, ou por herança do teatro e de seu contato direto com a sétima arte)? É lícito o uso de fabulação pelo

diretor em sua obra? Há pontos de encontro entre cinema e teatro no documentário? O espaço teatral, quando utilizado para o cinema documentário, interfere diretamente na experiência e na performance dos participantes? Tal escolha aproxima o documentário da ficção?

2 DOCUMENTÁRIO, ACONTECIMENTO E FABULAÇÃO

“A verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida. Ela deve ser criada”

(Deleuze)

A ideia de documentário como legitimação da verdade é uma questão colocada em xeque desde o fim da década de 1950. A discussão entre o que é um filme de ficção e o que é um documentário é, portanto, antiga e bastante complexa, e gira em torno das controversas características que esses gêneros possuem. Mas, afinal, o que pode o documentário? Qualquer tentativa objetiva de definir o que é (está, por ora) o documentário, por sua brevidade há de ocultar sua complexidade. Isso não nos impede, contudo, de partir de alguns pontos importantes e caminhar para uma descrição inicial.

Bill Nichols (2016, p. 37) aponta superficialmente que o documentário trata de situações e acontecimentos que envolvem atores sociais reais que apresentam um ponto de vista sobre parte da vida e que, sob a visão do cineasta, ganha forma cinematográfica. É importante destacar que não há apenas uma forma de documentário e que eles são passíveis de mudança, como qualquer criação. O documentário produz voz, e “A voz do documentário pode fazer alegações, propor perspectivas e evocar sentimentos [...]. A voz do documentário é a maneira especial de cada filme expressar sua maneira de ver o mundo” (NICHOLS, 2016, p. 86). Assim, pode haver inúmeros documentários sobre o mesmo assunto e ele ser abordado de formas e modos diferentes, pois cada obra tem sua voz única e que resulta em uma visão igualmente única dos acontecimentos.

2.1 Realidade e ficção

Comparado a outros tipos de filme, os documentários normalmente se enquadram nas obras de não ficção⁷. Mas, atenção: uma obra de não ficção pode ou não ser classificada como documentário, e distingui-la depende de critérios minuciosos. Tal classificação é de tal modo delicada que sugerimos conhecer as categorizações para que a definição ocorra por exclusão. Nichols (2016) divide os

⁷ O documentário e sua relação com outros tipos de filme. *In*: NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Papyrus, 2016, p. 154-157.

documentários de duas maneiras: (1) por modelos de não ficção, e (2) por modos cinematográficos distintos (respondendo qual modelo oriundo de outros meios de comunicação ele adota, e para qual modo ele contribui). Ambas as divisões se ramificam e muitos filmes podem ser classificados adequadamente em múltiplos modelos e modos⁸.

Com relação ao discurso cinematográfico, para Bill Nichols o documentário representa uma visão dos fatos e não uma reprodução destes. Tal afirmação contribui para nossa pesquisa no que tange ao pensamento do registro da verdade, e do espaço para criação dentro dela. Será possível captar tão somente a realidade em depoimentos e entrevistas documentados frente a frente com uma câmera, por exemplo? A ideia de uma única visão dos fatos é possível e cabível dentro do cinema documentário?

Retomando o diálogo com a estética cinematográfica do precursor do cinema direto, Dziga Vertov, vemos que na montagem de documentários com novos ângulos (em busca da verdade) ele primeiramente condenou a encenação e defendeu a “expulsão” do teatro da linguagem cinematográfica. O documentário não se encaixaria na proposta de realidade/naturalidade/verdade cênica, segundo o purista:

Alguns mestres do teatro destruíram o teatro interior, quebrando as velhas fórmulas e proclamando novas palavras de ordem para o trabalho teatral; foram chamados para ajudar a biomecânica (que só por si é uma excelente ocupação), cinema (honra e glória para ele), os literatos (gente razoável), as construções (por vezes boas), os automóveis (como não respeitá-los?) e a fuzilaria (truque perigoso e impressionante) mas, no total, nada sai, nem em geral nem em particular. (RODCHENKO, 1923, p. 46).

Contudo, o próprio Vertov, tempos depois, renunciaria às ideias contrárias às demais artes e ao cinema “artístico”, após compreender que para estabelecer a sétima arte e defender sua visão de criação artística “não era absolutamente necessário subverter as outras”, conforme descrito por Fevral'ski (1965, p. 67).

Tanto o cinema direto (norte-americano) e o cinema verdade⁹ (francês) surgiram praticamente de forma simultânea, no fim da década de 1950, utilizando as

⁸ Modelos e modos do documentário. In.: NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Papyrus, 2016, p.158-166.

⁹ Diferentemente do cinema direto, o cinema verdade permite o envolvimento do diretor na captação podendo incluí-lo também frente às câmeras e utiliza da entrevista como seu principal aparato fílmico.

mesmas tecnologias de sincronia entre som e imagem recém-criadas em formas distintas, como descreve Barnouw:

O documentário do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de observador neutro; o artista do cinema verdade assumia o de provocador. (BARNOUW, 1993, p. 255).

Para França (2007), os cineastas que trabalham majoritariamente com o gênero documentário têm ocupado galerias de arte e espaços alternativos com vídeo performances e vídeo instalações, onde artistas remodelam suas criações para o campo da imagem documental. “O que vemos são obras que oferecem outras maneiras de se relacionar com as imagens em movimento, redesenhando espaços de troca, exibição, temporalidade, formas de narrativas, leitura e corpo do espectador” (2007, p. 111). Diversos filmes optaram por brincar entre as linguagens (cinema e teatro) e gêneros (ficção – não ficção), alguns exemplos nos chamam a atenção para pensar essa questão:

O Beijo no Asfalto (2017), com direção de Murilo Benício, adapta o enredo da dramaturgia teatral original de Nelson Rodrigues escrita em 1961 e filmada em 1980 com direção de Bruno Barreto. Nas três produções vemos a história de um homem que, ao andar pela calçada, perde o equilíbrio, cai e é atropelado por um ônibus. Arandir, outro homem, socorre o acidentado, que lhe pede um beijo enquanto agoniza, e Arandir atende o último pedido do rapaz. Acompanham o ocorrido o sogro de Arandir (Aprígio) e Amado Ribeiro, repórter de polícia. Acontece que este repórter, mancomunado com o delegado Cunha, articula um romance entre o falecido e Arandir, acusando-o pela morte do rapaz a fim de tirar o foco da população de outro crime cometido pelo delegado. Arandir vive tal calúnia cercado pela zombaria e desprezo, primeiro de estranhos e, depois, dos que lhe são caros, dentre os quais sua esposa Selminha e sua cunhada Dália.

O impacto da calúnia é tamanho que Arandir passa a duvidar do significado de seu gesto, abandona o emprego, refugia-se num hotel medíocre e envia recado para sua esposa ir ao seu encontro. Sua esposa se nega a ir e sua irmã Dália vai em seu lugar. Lá, se declara para o cunhado. Na sequência, Seu Aprígio, sogro de Arandir,

expulsa a filha caçula do recinto e revela um amor incontido pelo genro, matando-o a tiros após a revelação.

Diferentemente da primeira versão fílmica dirigida por Bruno Barreto, Murilo Benício opta por finalizar o filme em preto e branco e ora traz cenas em *sets* construídos para serem realistas, ora é possível vermos as atrizes passando o texto nos bastidores da filmagem, enquanto se arrumam no camarim. Em outra cena vemos um palco durante a montagem do cenário do teatro para a gravação. Ao fim do filme temos uma leitura de mesa com o elenco mesclando trechos entre a leitura branca das falas (primeira leitura, não interpretativa), orientações de Amir Haddad, amigo e importante diretor teatral convidado por Benício, e por fim o depoimento da atriz Fernanda Montenegro, que é quem encomendou a escrita da peça ao dramaturgo Nelson Rodrigues e atuou na primeira montagem do espetáculo no ano de 1961.

O filme de Benício não prejudica em nada a narração da história de Nelson Rodrigues, mas inova pelo experimentalismo documental nas escolhas do diretor, que mescla, em uma única obra, cinema ficcional e documentário, fazendo alusão à estética e narrativa do universo teatral.

Figura 3 – Fernanda Montenegro participa de leitura dramática da peça e faz relatos e comentários.



Fonte: Frame do Filme O Beijo no Asfalto.

Figura 4 – Débora Falabela e Luiza Tiso passam texto no camarim.



Fonte: Frame do Filme *O Beijo no Asfalto*.

Moscou (2009), obra de Eduardo Coutinho, gravada na capital mineira, tem como elenco um dos grupos teatrais mais antigos do país ainda em atividade, o Grupo Galpão, que aceitou montar, em três semanas de ensaios, a peça *As Três Irmãs*, de Tchekhov, sem que ao final fosse apresentada ao público. O documentário acompanha e registra os ensaios, improvisos, exercícios cênicos e intimidades do grupo, mesclando, testando e questionando os limites e fronteiras entre a ficção e a não ficção. Um dos pontos altos do documentário se dá logo no início do filme, quando Coutinho conversa com o grupo de teatro sobre a execução do projeto e exclui-se, tanto quanto lhe é possível (e dos limites do projeto), como diretor e entrevistador, reforçando seu papel apenas como o mentor da obra. Ao tentarmos analisar as instâncias narrativas predominantes na obra, a situação é ainda mais complexa: as personagens, praticamente em sua totalidade, são atores e atrizes profissionais (exclui-se apenas o próprio Coutinho que, apesar de também ser ator, nesta obra não o é, e os membros da equipe que aparecem no filme), o que dificulta determinar a natureza dos acontecimentos registrados. Ora vemos a interpretação das personagens do texto mescladas às performances, ora vemos o elenco desempenhar papéis de si mesmos, o que coloca em xeque a crença total na autoria do discurso,

ainda mais que em *Jogo de Cena* (2007)¹⁰, obra anterior de Coutinho, sobre a qual iremos dialogar mais à frente.

Figura 5 – Eduardo Coutinho dialoga com atores do Grupo Galpão em leitura dramática.



Fonte: Frame do documentário *Moscou*.

Tio Vânia em Nova York (1994) é o último filme de Louis Malle, um dos maiores cineastas franceses. Na obra, o diretor inova ao dirigir no estilo teatral. O enredo narra a história de um grupo de teatro que ensaia a peça de Tchekhov, e os dramas do elenco misturam-se aos das personagens em momentos encenados na peça. O filme começa com os atores na rua, chegando um por um ao teatro, tomando café na esquina. Depois, já dentro do teatro, eles conversam entre si e com o diretor até que, de repente, sem que se perceba como, estamos no interior da peça de Tchecov, numa aldeia russa do século dezenove. Há um ligeiro estranhamento: os personagens falam de camponeses, forno a lenha e samovar, mas vestem jeans; a música é o jazz de Joshua Redman. Aos poucos, entretanto, tudo é envolvido pela universalidade do humanismo de Tchecov, e tudo o que se vê e se ouve são rostos,

¹⁰ *Jogo de Cena* (2007), um dos mais conhecidos documentários do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, onde o cineasta ousa em testar os limites entre realidade e ficção em documentário.

gestos e vozes humanas falando de coisas tão básicas como o trabalho, o amor, a doença e a morte.

Figura 6 –Tio Vânia em Nova York (1994), de Louis Malle.



Fonte: Tio Vânia em Nova York

Doze Homens e Uma Sentença (1957), de Sidney Lumet. A história provinda de uma peça conta que o júri se reúne para julgar um jovem suspeito de assassinato. Um “filme de tribunal”, onde onze votam pela condenação sumária, mas o décimo segundo levanta dúvidas e reverte a situação. É então que a inovação acontece, quando o espectador passa a fazer o papel de décimo terceiro jurado. A obra quebra a “quarta parede” ao trazer para dentro do enredo o espectador, um fenômeno para o período. A forma com que o filme foi gravado pode parecer simples, mas o diretor executou vários truques para imergir o espectador ainda mais na experiência. É possível notar que primeiramente o diretor opta por confinar todos os seus personagens em uma sala quente e, aos poucos, vai alterando as lentes para enquadrá-los. Logo, no início, a sala pequena parece grande para os doze jurados, mas, no decorrer do filme e propositalmente pelas escolhas de enquadramento do diretor, a sala vai ficando menor como se as paredes fossem se fechando, causando, na segunda parte do filme, um clima claustrofóbico. Figura 7 – Plano Geral em Doze Homens e Uma Sentença



Fonte: Frame de Doze Homens e Uma Sentença

Figura 8 – Plano Médio em frame de Doze Homens e Uma Sentença



Fonte: Frame de Doze Homens e Uma Sentença

Figura 9 – Primeiro Plano em Frame de Doze Homens e Uma Sentença (1957)



Fonte: Frame de Doze Homens e Uma Sentença

Essas obras foram escolhidas para ilustrar alguns pontos importantes analisados ao longo deste trabalho. O *Beijo no Asfalto* é uma obra de ficção com cenas com aspectos de documentário (ficção com presença de não-ficção) e uma relação direta entre teatro e cinema; característica essa que também motivou a escolha do segundo filme: *Moscou*, de Eduardo Coutinho, também possui uma relação entre as duas linguagens; contudo, caracteriza-se como gênero documentário com espaço para elementos ficcionais, explorando limites entre os gêneros. A terceira obra escolhida, *Tio Vânia em Nova York*, é uma obra de ficção com temática no universo teatral, mas sem elementos de não ficção. Aqui apenas adaptou-se uma peça de teatro com tema teatral, entretanto sem potencializar elementos de não-ficção.

Já para escolha de *Doze Homens e uma sentença* temos uma adaptação de uma peça teatral que foi escrita por um ator inspirado em situações vividas por ele. A obra adapta uma peça do teatro sem de fato abordar o universo teatral. O filme, é um excelente exemplo da utilização de elementos cinematográficos (escolha de diferentes planos) para, através do enquadramento escolhido pelo diretor, gerar a certo modo a sensação de que “o cerco” se fecha, resultando em um clima claustrofóbico gerado por meio da ilusão de ótica.

A relação com o teatro está presente nas quatro obras em níveis distintos, mas ainda como um denominador comum irrefutável. Aqui parece relevante questionar: em alguma destas obras temos a ideia de “teatro filmado”? Os variáveis níveis de relação com o teatro nas obras mencionadas geram sensações equivalentemente variáveis em quem assiste em comparação com as sensações geradas por filmes cuja relação direta com o teatro não é facilmente identificável?

Se o espectador não for informado sobre o vínculo entre a obra e o teatro, ele ainda assim será capaz de conectar estas linguagens de algum modo? O teatro e cinema de ficção geram realidade? Especificamente no documentário há espaço para elementos, efeitos e práticas teatrais?

No Brasil, o gênero documentário vem em crescente ascensão desde meados da década de 1980, quando a Embrafilme foi extinta e as produtoras passaram a investir em obras de menor orçamento, o que provocou a popularização do gênero nos anos 90. É importante destacar que o documentário tem se consolidado não somente em terras tupiniquins, mas “em países como França, Estados Unidos, Canadá, Japão, Israel, entre outros” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 7), e que o aumento

considerável nas produções deste gênero pode ser constatado pela implantação de festivais criados especificamente para o cinema documentário no mercado cinematográfico, bem como pela ampliação de fomentos públicos e privados em busca dessas narrativas.

Os últimos quarenta anos do século XX no Brasil foram marcados por uma forte potência artística resistente ao regime ditatorial. Contudo, é fato que em grande parte do mundo, e nas diferentes linguagens, os artistas viviam uma era de comprometimento político e social. Por aqui, principalmente na década de 1980, surge uma geração de documentaristas que assumem a tarefa de desconstruir o espaço tradicional da entrevista e desmistificar a ideia de entrevista como evidência documental, trabalhando no registro como outra antropologia. Entre eles está Eduardo Coutinho, principal nome do documentário brasileiro, respeitado mundialmente como realizador de um cinema vivo, potente e experimental, tamanha sua ousadia em ultrapassar os limites da “verdade” no documentário. Não por outro motivo trata-se da principal referência cinematográfica para nossa pesquisa.

2.2 Caso Eduardo Coutinho, um enlace entre teatro e cinema

Eduardo de Oliveira Coutinho (1933-2014) é considerado o principal nome da história do documentário brasileiro. Em suas obras, “o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação [...]” (LINS, 2004, p. 182). Sua obra produz frequentes deslocamentos estéticos e, em seu modo de abordagem, recusa “acrescentar uma verdade ou uma informação parasita” (LINS, 2004, p. 184). Atento à geografia, as histórias e memórias se potencializam. Questões ligadas à territorialidade, aos indivíduos e suas fabulações, seus encontros e cotidianos e, assim, pelo processo, o resultado apresenta vitalidade dos depoimentos resgatados. Coutinho se destaca como bom ouvinte, um diretor da escuta, pouco pergunta ou intervém; ouve. Consuelo Lins destaca sobre a postura do diretor:

De fato, em muitos momentos, algo se constrói entre a palavra e a escuta que não pertence nem ao entrevistado nem ao entrevistador. É um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, em que os personagens formulam algumas ideias, fabulam, se inventam, e assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre suas próprias vidas. (LINS, 2004, p. 190).

Podemos citar premiadas obras do cineasta brasileiro no qual o fenômeno da fabulação acontece. Exemplos de cruzamentos entre a ficção e a não ficção, como é o caso de *Moscou*, com o Grupo Galpão, onde o diretor registra ensaios do grupo para uma montagem que não necessariamente chegaria ao fim (estreia em forma de espetáculo), estando mais ligada à ideia de experimentação; e *Jogo de Cena* (2007), onde, no estilo minimalista, o diretor escolhe filmar mulheres com a justificativa de que elas são o que ele não é, e isto faz com que ele encontre nelas o que busca em suas produções: o “outro”. E o autor nunca escondeu sua preferência por entrevistar mulheres (MATTOS, 2019, p. 257).

Escolhidas após atenderem ao chamado do diretor publicado em um anúncio na página de classificados em certo jornal carioca, elas dialogam posicionadas de frente para o diretor, sentadas sobre um palco, dentro de um teatro e não mais em uma locação externa habitual. Nesta obra o documentarista constrói camadas peculiares, confronta a margem entre realidade e ficção ao transitar entre formas de encenação documentária como a “direta” e “construída”, com histórias reais de mulheres brasileiras sendo recontadas por elas ou por atrizes (algumas desconhecidas e outra parte famosa), registrando suas dificuldades ao contar/representar tais histórias, “imitando” personagens reais ou os gestando, o que só potencializa a discussão: “Seria verdade que, havendo encenação, sairíamos do reino do documentário e entraríamos no reino da ficção?” (RAMOS, 2017, p. 24).

Durante este trabalho nos propusemos a nos aproximar de algumas obras do gênero para mais de perto considerar a indagação proposta. Além da busca por camadas em obras como a de Eduardo Coutinho, a escolha por realizar a desmontagem do documentário *Catarse – As três primeiras décadas de teatro palmense* nos permite visualizar a questão por ângulos que alcançam além da visão do espectador. É para este fim que pavimentamos aqui o caminho que nos auxiliará a melhor compreender e acompanhar a questão da desmontagem.

Para Fernão Pessoa Ramos, a obra *Jogo de Cena* de Coutinho apontou um momento do próprio estilo que encarna “procedimentos cristalizados que se voltam sobre si e apontam seu esgotamento. Não basta mais ao documentário descobrir personagens, tipos humanos, em cidadãos comuns e imortalizá-los” (RAMOS, 2017, p. 26).

Figura 10 – Débora Almeida em *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho.



Frame de *Jogo de Cena*

Figura 11 – Marília Pêra em *Jogo de Cena*.



Frame de *Jogo de Cena*

Apontamos algumas das camadas de *Jogo de cena* identificadas por nossa visão telespectadora enquanto artistas-pesquisadores:

a) É sobre o “outro”, ou melhor, as outras: mulheres reais que aceitam expor suas histórias de vida;

b) É sobre quem reconta, “relação entre o ‘ser’ e o ‘soar como’ [...]” (MATTOS, 2019, p. 263);

c) É sobre como reconta;

d) Sobre memória;

e) É sobre fabulação e encenação;

f) É sobre estar naquele local, diante de uma câmera e diante de Coutinho;
g) É sobre relacionar-se, jogo entre “a verdade da cena, sempre buscada por Coutinho, e uma presumível verdade da vida” (MATTOS, 2019, p. 261);
h) e, não menos importante, é sobre documentário, dentre outras possíveis camadas.

Se notarmos o distanciamento de Marília Pêra na atuação da personagem, veremos o turbilhão de sensações vivenciadas por Andreia Beltrão, ao mesclar as suas emoções com as da personagem. Já Fernanda Torres descreve ao diretor o que consideramos uma chave importante na discussão sobre a encenação: a atriz se sente mentindo, diferente de atuar, distante de fabular. Diante da realidade a atriz questiona sua interpretação. Notamos o quanto a arte de representar está exposta a diversos graus de estabilidade.

Se diante das atrizes conhecidas somos tentados, inicialmente, a julgar seu desempenho, jogo de cena nos retira desse lugar e propicia um outro tipo de experiência: a de compartilhar com atrizes talentosas e reconhecidas angústias e dificuldades inerentes à encenação de personagens reais. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 79).

As reflexões são outras quando estamos diante de interpretações sem saber que são. Com a palavra dita por profissionais da cena até então desconhecidas por quem assiste, há maior aproximação com a ideia de veracidade, a crença na imagem documental, o que se desconstrói por pistas deixadas pela escolha do diretor e/ou do profissional da montagem e com a repetição de histórias, por desconhecidas; colocamos em xeque os relatos: quem atua? Alguém ali narra sua própria história? Passamos a desacreditar da imagem?

Faz-se necessário mencionarmos que há duas operações básicas na construção de um filme: o ato da filmagem “que envolve a opção de como os vários registros serão feitos” (XAVIER, 2012, p. 19) e o processo de montagem, edição “que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas.” (XAVIER, 2012, p. 19). Ambas as operações estão presentes no cinema e, ainda que se filme o “real”, a matéria bruta será “manipulada”, editada, montada e, mesmo que se evite a manipulação, ou minimize a pré-produção em processos documentais, estando nós diante de uma câmera, seja ela profissional ou não, certamente há ali um comportamento performático.

A encenação presente em um documentário de Coutinho não foi novidade em *Jogo de Cena*. Em seu tempo como repórter o cineasta apresentou Theodorico Bezerra, um coronel que diante da câmera se auto encenava, em episódio do Globo Repórter sobre si. Já em *Edifício Master e O Fim e o Princípio*, as imagens “dançavam na borda entre a sinceridade e a auto fabulação [...]”. Coutinho os libera para mentir desde que não exagerassem [...]” (MATTOS, 2019, p. 256). *Jogo de Cena*, nas reflexões de Consuelo Lins, “abre uma fase em que Coutinho intensificou o movimento reflexivo sobre sua trajetória artística” (MATTOS, 2019, p. 264-265) e a teatralidade apresentada nesta obra aguça Coutinho a evocar o teatro de sua juventude para novos trabalhos, como ocorre em *Moscou*, já citado nesta pesquisa.

Documentários, portanto, não são documentos. Eles podem se utilizar destes, mas sempre trarão sua interpretação, sua voz. Vídeos não documentários, como vídeos científicos, imagens de câmeras de segurança e filmes de instruções e/ou informes transmitem uma sensação mínima de voz, funcionam mais como documento do que como documentários. O documentário se aproxima daquilo que decidimos “acreditar”, quando o espectador participante chega ao ponto de abrir mão quanto à autenticidade dos relatos (MATTOS, 2019, p. 265). Coutinho argumenta:

[...] esvazia a banalíssima discussão dos limites entre verdade e mentira. Se o cara me contar algo bem, não tenho como não acreditar, seja lá o que for que ele estiver contando. É uma relação subjetiva, não objetiva, a que mantenho com os personagens. (MATTOS, 2019, p. 257).

Aqui vivenciamos nosso principal encontro com a obra de Coutinho, onde de todo e qualquer modo a imagem não reproduz o real. Ainda que saibamos que o documentário de Coutinho não reproduz o real, isto não o impede de falar e se aproximar da realidade, já que na fala diante da lente jogam as “potências do falso” a que se refere Deleuze: possibilidade para a fabulação, da qual trataremos mais adiante. Eis o que nos interessa.

Importante destacar que Eduardo Coutinho experimentou e inovou na linguagem cinematográfica, e que seus resultados carregam a potência de um diretor ator que passou pelo Centro Popular de Cultura vinculado à UNE e pelo Teatro de Arena. Além de roteirista, ficcionista, jornalista, foi um grande teatrólogo e pesquisador dos limites dessa linha tênue do que se entendia por documentário. Como artista, fez da relação teatro e cinema seu grande laboratório e nos instigou a pesquisar os limites permitidos ao documentarista. O que pode um documentário?

Ao longo de sua história o documentário vivenciou uma crise intensa e profunda em sua potência criadora vital (BERNARDET, 2003, p. 12). No entanto, Jean-Luc Godard (1930) já vendia no século passado a ideia de que todo grande filme de ficção tende ao documentário, assim como todo grande filme documentário tende à ficção. A fusão entre ambos tem agido como elo entre arte e vida. Assim, a realidade representada no documentário pode e deve ser vista como um acontecimento e não mais como documento, aproximando as produções cada vez mais aos propósitos e questionamentos da arte contemporânea. Como já mencionamos, Eduardo Coutinho reafirmou a capacidade humana na reinvenção dos acontecimentos da vida cotidiana:

A respeito da relação entre pessoa e personagem, ocorre algo interessante. Na filmagem, encontro-me com uma pessoa durante uma hora, sem a conhecer de antemão e, às vezes, nunca mais a vejo depois disso. E na montagem, durante meses, lido com ela como se fosse um personagem. Ela é, de certa forma, uma ficção, por isso a chamo de personagem, já que ela 'inventou', em uma hora de encontro, uma vida que nunca conheci. (COUTINHO; FURTADO; XAVIER, 2005, p. 121).

Nas obras de Coutinho, o cenário para a gravação das “personagens” é definido de acordo com a narrativa, delimitando um espaço físico e um espaço de tempo, porém, em *Jogo de cena* (2007), a auto representação torna-se protagonista. Há uma radicalização do fator (COUTINHO; FURTADO; XAVIER, 2005, p. 55). Para o diretor, na obra “o que é absolutamente verdadeiro é que houve uma filmagem. O resto não importa” (COUTINHO; FURTADO; XAVIER, 2005, p. 57).

No princípio básico do documentário moderno ‘toda realidade é uma construção no ato do contato com a câmera’. Coutinho é como um convite para o entre lugar e contribui singularmente para o interesse desta pesquisa, sendo ele também a principal referência para a desmontagem proposta em nossa pesquisa.

Adiante dialogamos sobre as potências das imagens, suas narrativas e as possibilidades de criação dentro da não ficção – termos que serão fundamentais na análise levantada na desmontagem da obra proposta no capítulo seguinte e que nos ajudarão no diálogo com as questões levantadas até aqui.

2.3 Fabulação e outros acontecimentos cinematográficos

No início, o cinema foi a coagulação de imagem-movimento, o que corresponde na modernidade à imagem-tempo. Disso nos cabe indagar: o que pode a imagem nesse processo? Podemos descrever o cinema imagem-movimento como um mundo unitário construído por “cortes racionais” entre planos, assim manuseados no processo da montagem para induzir uma imagem “indireta do tempo, baseada em esquemas sensório-motores, graças a uma continuidade entre ação e reação que supõem relações orgânicas dos conjuntos com ‘o todo’ ...” (PELLEJERO, 2013, p. 234) na construção de uma narrativa.

No cinema moderno é possível assistir a “cortes irracionais” que propõem um novo intervalo entre planos, não necessariamente determinados por um estímulo-resposta, com imagens diretas do tempo contribuindo para narrativas lógicas ou não. Ambas comunicam e fazem ecoar a voz narrativa cinematográfica, que por ora independe da ideia de realidade que, direta ou indiretamente, configura-se como um dispositivo de representação de uma realidade, e literalmente logo a apresenta uma segunda vez.

Deleuze (2003) conjectura este jogo da representação defendendo a imagem como condicionadora da narrativa e não o contrário. Para o pensador, tão logo a imagem não se configure como um simples corte selecionado no mundo dos aspectos visíveis, permite-se a vitalidade da criação:

Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...]. A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irreduzíveis ao presente. (DELEUZE, 2003, p. 270).

A partir dos próprios conceitos de Deleuze, e dialogando com o posicionamento de Blanchot (1907-2003) em “Encontro com o imaginário”, podemos argumentar que a narrativa também é acontecimento e não apenas representação, ou ainda uma “aproximação deste acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir [...] a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se” (BLANCHOT, 1984, p.14). Não se prendendo à ideia de presentificação, a narrativa da voz cinematográfica fala, conta e dá conta da narrativa, seja ela fictícia ou não, criando processos: imagens, enunciados, personagens e narradores que podem transpassar do canto real para o canto imaginário.

Em Coutinho o acontecimento se manifesta no espaço múltiplo da cena, e ocupa o espaço pela relação entre estruturas. O desejo pelo acontecimento se produz nesta relação de força e poder entre a personagem e o diretor, e o acontecimento na cena é instituído aos afetos e à seguridade do acaso. Para Deleuze (2003, p. 152), “o brilho, o esplendor do acontecimento é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (o acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”. Tão logo acontecimento se dê no movimento, se configura como uma potência do devir. Entre o diretor, a personagem e a equipe que compõem a obra cinematográfica há sem dúvidas a existência de corpos múltiplos que potencializam o sentido e que são produzidos pelo aparato cinematográfico e pela mise-en-scène.

Corpos múltiplos, híbridos, heterogêneos em cena, sob efeitos produzem acontecimentos. Estes “efeitos” não são corpos, são incorporais. Não são qualidades, nem propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos (DELEUZE, 2003, p. 5). Os atos concretados através das estratégias de direção, tornam-se parte no interior da estrutura cênica, mise-en-scène, que gera o acontecimento. Referindo-se a tudo o que aparece frente à câmera e seu arranjos, o acontecimento é o resultado gerado pela composição de elementos de naturezas distintas, resultantes das práticas do universo audiovisual. Esta construção de sentido, expressa pelo acontecimento, não é gerada de forma aprisionadora para o sujeito; ao contrário, tal ação liberta-o para um processo figurativo de sua própria subjetividade. E desta forma “o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (DELEUZE, 2005, p. 183).

Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de natureza completamente diferente. Estes “efeitos” não são corpos, são incorporais. Não são qualidades, nem propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. (DELEUZE, 2003, p. 5).

Em jogo de Cena de Coutinho fica explícito que as imagens cinematográficas são do mundo e são da cena. Não pertencem somente à pessoa participante, já então um personagem; nem tampouco ao personagem ou ao diretor – quiçá ao espectador. São imagens produzidas pelo aparato cinematográfico. O virtual hospeda suas histórias, que posteriormente, montadas, serão apresentadas pelos personagens nos

filmes. Por meio da fabulação a personagem presentifica sua memória, tornando o passado integrante do instante do aqui e agora: o acontecimento.

Neste sentido, para Walter Benjamin (1892-1940), ensaísta, filósofo e sociólogo judeu alemão, o artista, tal qual o historiador, ao (re)produzir a imagem, não deve apenas tratá-la como uma imagem pela imagem, mas como algo capaz de “criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (BENJAMIN, 1928, p. 110).

Estando a arte a serviço de uma realidade a contrapelo no mundo, ela é capaz de promover o que Benjamin chama de “a verdade como imagem”. Tão logo se personifique, ela se realiza, e em sua existência concreta, ainda que fabulosa, torna-se real, e ainda em estado de presente, nos conta e (re)produz um passado, que acontece. Incapaz de ser irreal, a imagem enquanto acontecimento produz verdades fabulosas, e nós, humanos, como seres criadores e reprodutores de imagens, fabulamos como uma capacidade natural do ser que pensa e logo existe, fala, conta e se comunica de modo oral e corporificado.

No que tange a processos narrativos (quer sejam literários ou cinematográficos), há dois modos distintos: a narrativa monológica de Ulisses, na qual sabemos quem somos e o que contamos, e a narrativa verídica de Ahab, na qual não estamos certos de quem somos, e o mundo desmorona:

“Não pode fundar o tempo, porque não há meio de fazer derivar o tempo da simples ação. A narrativa do que é ou do que será é uma fabulação, um mito, pois o passado, o presente e o futuro, por si só não passam de fabulações. Um estudo notável de Pierre Janet (1929) nos mostra que o presente é uma conduta particular de memória e da narrativa, visto que o presente é uma narrativa da ação que nós fazemos quando estamos agindo. É uma conduta paradoxal, já que supõe que coloquemos a memória e a narração no presente, no próprio momento em que a ação se realiza e apesar disso, é uma conduta necessária, que permite remontar o acontecimento do interior, unindo em uma única história completa, o presente, o passado e o futuro, que por si só, não são senão fabulações”. (PARENTE, 2013, p. 259-260).

No modelo verídico da narrativa, o acontecimento é preexistente à narrativa e por isso fala-se em representação e não presentificação, verossimilhança. Na narrativa não verídica temos o acontecimento imagético:

Um evento em imagem não é ter desse evento uma imagem, nem tampouco atribuir-lhe a gratuidade do imaginário. O evento, neste caso, tem verdadeiramente lugar, e no entanto, terá lugar verdadeiramente? O que acontece apodera-se de nós, como nos empolgaria a imagem, ou seja, nos despoja, dele e de nós, mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o “Eu” não se reconhece. (BLANCHOT, 1987, p. 264).

A fábula constitui-se de elementos situados em uma certa ordem, mas “A fábula cinematográfica é uma fábula contrariada” (RANCIÈRE, 2013, p. 18-19) e independe dela. Deleuze vê a fabulação como uma forma de criação, de pensamento que crê e faz-se crer em uma nova realidade. Especialmente um real minoritário, constituinte de um novo corpo, de algo quimera, no campo das ideias, ainda (não) existente. Com capacidade de afetar e fazer acreditar em um modo de existência outro (ZEPPINI; ZACHARIAS, 2018, p. 281). Deleuze aponta, portanto, que:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro [...] potencializando o devir do pensamento, quando a personagem real se põe a “ficcional”, quando entra em flagrante delito de criar lendas. (DELEUZE, 1990, p. 183).

A memória é também fonte fabuladora, ao renovar e criar um presente sem se prender a um passado intocável, onde permite-se que o ficcional se apresente como potência e não como um ideal de verdade. Tão logo, transpassa a memória o ato de inventar a si com uma memória que aparece como matéria-prima e não como arquivo factual e mensurável (MIGLIORIN, 2009, p. 255). Ao registrarmos diante de uma câmera o ato de memorar, entram em cena as fabulações, contaminadas por registros das memórias, onde o passado e o presente são gêmeos bivitelinos.

No cinema de Gilles Deleuze, não está em voga se uma personagem é real ou fictícia. Não devemos nos limitar à ideia de arte verdade/realidade. Ao considerarmos ficcional, veremos um movimento pelo qual saímos da fábula a que pertencemos e nos convertemos narradores de uma fábula seguinte e, desta maneira, encontramos na arte “o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele” (GOETHE, 1943, p. 67). Não à toa recorreremos à arte como válvula para os mais diferentes processos: escape, protesto, entretenimento, diálogo, terapia, metodologia, potência e extensão da voz, do pensamento, das nossas e das outras narrativas e ao espaço cinematográfico.

O cinema, assim, cria modos de ver/pensar/criar o mundo, cotidianos. Esse lugar político do espectador é também um lugar sensível, um lugar privilegiado, que nos toca, porém a uma distância segura e que, também por isso, pode nos fazer refletir com sensibilidade sobre as questões humanas que ali aparecem e também sobre a forma como foi produzido. Portanto, aprendemos com o cinema a olhar nossos cotidianos de pesquisa e produzir outros mundos possíveis. (SCARELI; FERNANDES, 2016, p. 16-17).

Ao trazeremos à tona as memórias do passado, há o que podemos chamar de *up ground*: a atualização configura-se também como criação, “invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades” (LÉVY, 1996, p. 16), de modo que assim se difere da realização. A atualização é permeada pela invenção, de algo por vir.

A atualização é um acontecimento, no sentido forte da palavra. Efetua-se um ato que não estava pré-definido em parte alguma e que modifica por sua vez a configuração dinâmica na qual ele adquire uma significação. A articulação do virtual e do atual anima a própria dialética do acontecimento, do processo, do ser como criação. (LÉVY, 1996, p. 137).

Em grande parte dos filmes de Eduardo Coutinho as histórias são atualizadas na tela. Envolvidas pelo jogo de cena, baseado nos elementos técnicos e estéticos da linguagem cinematográfica, esta atualização é o próprio acontecimento e abriga também o processo de individualização do sujeito na condição de personagem em cena. (DINIZ, 2012, p. 46). Passaremos a investigar de dentro do processo este lugar do acontecimento, através do exercício metodológico da desmontagem do documentário: *Catarse – As três primeiras décadas de Teatro Palmense*, produzido e dirigido pelo pesquisador, mestrando do PPGCOMS, Lucas Alcides Justino, sob o pseudônimo Justino Vettore, em parceria com Pablo Pereira, gravado em março de 2021 e lançado um ano após suas gravações.

3 PROCESSOS

Não filmo o dia-a-dia. Parece que é, mas não é. Estou filmando momentos intensos de encontros que produzem até um efeito ficcional [...]. Qualquer que seja o personagem, ele é muito mais interessante que a pessoa. (Eduardo Coutinho)

3.1 Entre análise e recordações, a desmontagem

Cada percurso metodológico tem uma forma de perguntar, uma língua própria, e cada percurso de pesquisa apresenta a realidade respondendo à pergunta na sua própria língua. Nesse sentido, nos interessa perguntar: “Como compomos este movimento que investigamos?”, “a produção de dados ao invés de coleta, o jogo de forças implícito no movimento de pesquisa, o que está em contínuo movimento ao invés do que se estabiliza” (SILVA, 2020, p. 239).

Entrementes, utilizar elementos artísticos e estéticos nos provoca outras maneiras de olhar e representar a experiência, a desvelar aquilo de que não se fala. Pensamento, neste contexto, não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, ou mesmo “categorizar” e “contar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. Ao pensar a comunicação, e sobretudo as transformações na comunicação em uma sociedade em rede em interface com as artes e a pesquisa em comunicação, campo no qual delimitamos nossa problemática de pesquisa, a ideia de imobilidade aliada a um contato permanente com o mundo torna-se ponto de partida para pensar outras formas de produção artística e de pesquisa.

Nisso, nos indagamos: a pesquisa em comunicação não passaria também pelo afetivo, corporal, à medida que nosso cotidiano se transforma em experiência midiática e tenta gerar afeto, memória e experiência? Para tanto, nossa escolha metodológica passa não só por uma revisão bibliográfica do tema, mas pela desmontagem do documentário *Catarse – As três primeiras décadas de teatro palmense*, para assim realizar um procedimento narrativo de desmonte do documentário realizado que, como método analítico vindo do campo das artes cênicas, traga à tona questões pessoais e políticas, estruturais, de escolhas e poéticas que levaram à criação deste material, de modo que novas questões possam ser postas.

A nomeação da desmontagem como expressão, que semanticamente faz referência à demonstração do processo prático por atores em sessões pós-espetáculo, é datada de 1993, quando em Havana – Cuba, na *X Oficina da Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe* (EITALC), o ator Victor Varela, do grupo *Teatro Obstáculo*, assim denominou a apresentação de seu processo de trabalho. Quando a XVI edição desta mesma oficina aconteceu, em 1995, em Lima – Peru, o grupo anfitrião a divulgou com o título *Desmontagem: Encontro com Yuyachkani* (DIÉGUEZ, 2014). Desde então o termo se tornou referência capaz de provocar interesse entre os estudiosos da técnica e nos convida a pensar sobre a questão da teatralidade com a noção de performatividade.

Mesmo que a desmontagem cênica se caracterize como uma lente pela qual os artistas da cena (atores, diretores etc.) possam refletir sobre seu trabalho, apresentando aos espectadores aspectos dos trajetos vivenciados que revelam suas pesquisas ao recuperar a fortuna de possibilidades que o ato de criação proporciona a eles, a técnica/prática alcança adeptos entre os grupos latino-americanos, sobretudo os que se voltam à pesquisa da cena e das instruções do ator. Ao demonstrar a imersão de um grupo em um projeto cênico, o desmantelamento é descrito como um plano pelo qual os artistas em cena (atores, diretores etc.) pesquisam as ricas possibilidades que o comportamento criativo oferece às equipes, como o processo de criação e direção vivido pelo Grupo Galpão em *Moscou* (2007) e registrado em documentário de Coutinho já mencionado nesta pesquisa. Ao expor os participantes a memórias, lembranças e até materiais que integram experiências de vida, a própria sessão de desmontagem assume um caráter espetacular, tornando-se, de certa forma, uma nova performance que oferece ao público uma outra relação com a obra, que imprima e pulverize demais estéticas, métodos e narrativas.

É necessário que se lembre da corrente filosófica das artes cênicas que assumiu entre as décadas de 1960 e 1980 o debate sobre “desconstrução:

A sua origem é a obra do pensador-filósofo francês, de origem argelina, que viria a fazer escola na Universidade de Yale, onde leccionou por longos anos. E tudo começou em 1966, quando num Colóquio organizado pela “John Hopkins University”, sobre a controvérsia estruturalista, Derrida, à época um pensador desconhecido, apresentou um ensaio que “corroía” os fundamentos do estruturalismo, tendo contestado o conceito de “signo”, tal como fora descrito por Saussure e, sobremaneira, reelaborado, em termos lógicos-algébicos, por Hjelmslev. (MENESES, 2013, p. 179)

A desconstrução expõe a relevância intrínseca do discurso filosófico, desmonta a diferença entre filosofia e literatura e questiona as diferenças essenciais entre filosofia da linguagem, linguística e poética, linguagem-objeto e metalinguagem. Nessa perspectiva, como é impossível chegar a um ponto fora do texto onde seu sentido último possa ser dito, todas as metalinguagens são ainda apenas “textos”. Esse aporte na desconstrução serve para que se elabore melhor, por meio da escrita aqui, o conceito de desmontagem, na busca de encontrar uma similaridade entre os dois conceitos, resguardando-se as particularidades inerentes apontadas mais à frente. Embora a prática dos atores e demonstrações técnicas do processo criativo não sejam tão novas quanto a desmontagem, a montagem de um espetáculo neste caso específico é uma condição para a desmontagem existir. Não há razão legítima para sediar uma reunião de demolição de um *show* que nunca foi encenado. Pois bem, essa é a linha tênue entre demonstrações técnicas (*shows* do curso de uma cena, não necessariamente alinhados com a criação de uma performance) e desmontagens de cenas (procedimentos narrativos que assumem montagens em sessões de trabalho) (COPELIOVITCH, 2016).

Para Diéguez (2014), na América Latina, a investigação, mais que uma opção, tem sido uma maneira de originar e reinventar o teatro para aqueles que escolheram o caminho alternativo dos teatros independentes da segunda década do século XX. Para ela, estes processos de investigação por linguagens cênicas diversas e outras dramaturgias, demais temas, pontos de vista adicionais, mais formas de produção e comunicações geradas pelos grupos independentes, transmutaram-se em reais escolas para muitos artistas e técnicos do teatro.

Necessário aqui trazer exemplos teóricos e literários da desmontagem. Na dissertação de mestrado: *a iminência do samba: análise do processo de criação da coreografia O Samba do Criolo Doido*, o autor se propõe uma incursão sobre a trajetória de uma peça criada por ele:

Alimentado por diversas reações e discussões, o Samba ampliou, cresceu e se transformou, tanto que eu percebi que a minha relação com o Samba ultrapassa o lugar exclusivo da cena. Por isso, decidi então me arriscar numa nova encenação do Samba – mas desta vez usando a coreografia das palavras. Parto do meu lugar de discurso – de artista negro – e pretendo me jogar no meio da polifonia, num processo de pesquisa autoetnográfico, trazendo o Samba para outra cena – só que esta vez a cena acadêmica. (ABREU, 2016, p. 11).

Nesta mesma produção acadêmica, usa-se o exemplo da desmontagem, em que, para ele, desmontar o Samba do Criolo Doido implica não botar, mas tirar a sandália de prata. Como método analítico, a desmontagem é mergulhar dentro dessa unidade chamada espetáculo para trazer à tona as questões – tanto pessoais quanto políticas – que levaram a criá-lo. Ao passo que alude à desmontagem, se cerca teoricamente do pensamento de Diéguez:

Desmontar não é desconstruir, em relação ao termo derridiano, mas o propósito de desmontar processos teatrais coloca em discussão de valor o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos, colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento. Trata-se de processos mais próximos às imersões investigativas, aos acasos e pequenos resultados e de maneira alguma pretendem totalizar a experiência criativa. (DIÉGUEZ, 2014, p. 8)

Quando quem lida com a criação opta por compartilhar o processo de sua obra, toma um caminho arriscado e muito diferente do sentido das montagens ou representações de textos anteriores. O que decide compartilhar ou mostrar não é a técnica ou as regras de como fazer o “estojo” para interpretar o texto, ou como dividir os papéis entre os atores e marcar o roteiro da cena. Isto posto, submete o autor a um exercício que deixa perceber que a força destas demonstrações está nos processos de investigação, acumulação e criação dos atores, em diálogo com seus colaboradores e diretores (DIÉGUEZ, 2014).

Para Abreu (2016), ainda sobre a sua criação e a título de ilustrar o que se diz aqui:

Nesse sentido, o interesse foi desmontar o “Samba”, que implica a desmontagem do tecido social brasileiro. Seria como entrar em uma tela plana e aos poucos perceber as muitas camadas de tinta em suas imbricadas sobreposições de cores. Cabe que se pense que em matéria de produção artística ‘cênica’, desmontar é acessar todas as camadas de sobreposição da realidade que cerca uma composição para expor o seu interior, quase que em um processo de dissecação. (ABREU, 2016, p. 64).

Ainda conforme a autora, ao persistir na textura dos discursos corporais e cênicos, que não se reduzem às narrativas ou histórias a serem relatadas, os atores e criadores que escolhem por desmontar os mecanismos afeitos a seus processos artísticos agem especialmente como *performers* produtores de formatos e discursos próprios. Nas operações que buscam revelar os mecanismos provocadores da teatralidade, instala-se a dimensão performativa. Para ela: o corpo é como plataforma,

mas também como meio para produzir uma escritura essencialmente corporal, uma partitura de ações não definidas por um texto dramático a ser representado.

O corpo é o território das possibilidades, em um achado metalinguístico de explicar o corpo por meio do corpo. As desmontagens começaram a ser uma espécie de performance pedagógica na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena, sempre a partir de propostas e desenvolvidas primordialmente pelos atores em diálogo com os diretores.

A fotógrafa, professora e pesquisadora Amanda Leite (2017) nos aponta que na arena do Teatro a ideia de representação é legitimada, e que ao colocá-la em dúvida a comparando à ilusão da verdade, expandimos o sentido do teatro. Ao propormos a desmontagem do documentário *Catarse* buscamos quase que o avesso: encontrar, dentro da realidade da experiência cinematográfica de documentário, uma performance que nos aproxime da ficção nos levando mais perto e mais fundo em outras possibilidades cinematográficas. Leite descreve a desmontagem como possibilidade da dúvida:

Na desmontagem coloco em dúvida a arte, seus saberes e discursos para extrapolar a estrutura da fotografia e conhecer outros modos de produzir imagens (...) A desmontagem da fotografia é um dispositivo aberto e a ação do fotógrafo que se expõe com a obra pode revelar as paixões, os motivos que estimularam a produção, os caminhos da pesquisa, à construção da narrativa e o contágio com diferentes áreas e modos de pensar e compor a própria imagem. Uma ação que embaralha e exhibe conflitos, fragilidades, negociações do percurso ao mesmo tempo em que anuncia o projeto do artista. A desmontagem possibilita ainda ativar ideias sobre algo, indagar, interromper o silêncio de um tema, fazer circular pensamentos junto a fotografias contemporâneas e práticas artísticas. Um movimento desterritorializado e experimental, atravessado por singularidades, criação e pesquisa, independente de associar a fotografia a uma espécie de documento ou ficção. (LEITE, 2017, p. 25).

Assim como Amanda Leite propõe a desmontagem da fotografia enquanto dispositivo aberto à ação do fotógrafo, também o documentário é um leque de possibilidades na mão de seu diretor, com alternativas concretas de maior proximidade afetiva em relação à temática e ao modo operacional, permitindo derrubar o muro racional e a ideia de arte e sociedade como próximas porém distintas.

O documentário é um possível espaço de encontro, aberto à pluralidade artística. Ao propor sua desmontagem estamos realizando uma outra visão para além das imagens captadas pela máquina, ainda que seja através delas que nos aproximemos do humano. Abrimos espaço para um outro diálogo, possibilitando maior

debate entre as articulações, mediando outras possibilidades de circuitos entre personagens, personas e seus discursos. Cruzando as fronteiras temporais e sociais, otimizando uma outra narrativa, para além do fluxo comercial, mercantil, aproximamos participantes e consumidores de uma experiência contemporânea, de uma nova comunicação: da estética da comunicação.

O documentário, como a fotografia (uma vez que esta está fortemente inserida na arte cinematográfica), é um campo propício para as experimentações, criações e pesquisa. Leite (2017) descreve que realidades são inventadas. Quando abertas ao escrutínio curioso de quem as observa permite-se a confusão, a negação, já que a realidade que afirma também questiona e pode ser questionada. Às vezes é preciso embaralhar aquilo que vemos, pois as imagens que captamos são sempre recortes temporais e espaciais, visíveis e dizíveis: realidade e ficção. Ao jogar com elas podemos compor “práticas estéticas” ou “visibilidade das práticas estéticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem, no que diz respeito ao comum” (Rancière. 2009, p. 17).

É neste sentido que apostamos na desmontagem como método para pensar as questões levantadas até aqui, debruçados sobre o Documentário *CATARSE – As três primeiras décadas de Teatro Palmense*. Trata-se de uma experiência recente (2020-2022), que lida com a memória de seus participantes. Memória que por si só é ato performático, de comportamento restaurado e portanto um caminho frutuoso para a fabulação. A obra se passa em estética teatral, possibilitando encontrar e analisar os espaços de fricção entre teatro e cinema. Gravada durante a pandemia, com uma temática inédita, considerando-se a ausência absoluta de registro histórico do teatro no Tocantins.

Vinculado a pessoas que são personalidades na região, o documentário desde a idealização possui base no afeto pelo tema, buscando uma história narrada pelas vozes que a compuseram, e sob o olhar de diretor também ator, comprometido afetivamente com as duas linguagens (teatral e cinematográfica) e com a região que lhe acolheu.

Desmontar Catarse é também uma chance de olhar com mais calma para um produto feito com prazo, sem experiência prévia de documentário por parte do idealizador e diretor Justino Vettore: possibilidade de rever e brincar com suas

escolhas em meio à pesquisa, para então ver brotar não só um documentarista, mas também um profissional da comunicação que como parte de seu processo de formação é levado a fazer escolhas estéticas e defender seu lugar de fala.

3.2 Memórias e outras potencialidades documentarísticas em Catarse

O documentário *Catarse – As três primeiras décadas de teatro palmense* (2022) surge do desejo de um ator, dramaturgo, diretor e professor de produzir material que fosse fonte de pesquisa e transmissão do que é produzido teatralmente em Palmas, capital do estado do Tocantins, desde de sua fundação. Isto se deu pela ausência de material que narrasse a existência do cenário cênico da região. Não por acaso, este artista e educador é também mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Sociedade pela Universidade Federal do Tocantins, e talvez a esta altura já esteja evidenciado se tratar do autor desta pesquisa. Embora em seu lugar de fala, segue a análise em terceira pessoa ao referir-se à direção do documentário pois, ainda que se reconheça como idealizador do projeto, a análise feita nesta pesquisa reconhece a direção do documentário como assinada duplamente por seu pseudônimo Justino Vettore e por Pablo Pereira, cineasta residente em Palmas.

Este distanciamento auxilia na análise do produto, já que ao assumir distintos papéis como pesquisador e seu pseudônimo, Lucas fabula.

Patrocinado com recursos oriundos da Lei Aldir Blanc¹¹, o documentário foi produzido sob contexto pandêmico, no mês de março do ano de 2021, durante o que se considerou um intervalo (baixa de casos) entre a primeira e segunda ondas da pandemia de Covid-19 na capital tocantinense. Por conta disso, fez-se necessário que toda a equipe utilizasse equipamentos de proteção individual seguindo a legislação vigente e conforme orientação da Organização Mundial de Saúde, de modo que as entrevistas ocorreram individualmente com representantes de grupos e coletivos, artistas e técnicos, ou com pessoas que conviviam na mesma residência.

¹¹ Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020 aprovada pelo Congresso Nacional com a finalidade de atender ao setor cultural do Brasil, afetado com as medidas restritivas de isolamento social impostas pela pandemia de Covid-19. Foram destinados ao setor cultural brasileiro, três bilhões de reais, descentralizados via edital para estados e municípios brasileiros.

A obra está disponível de forma gratuita no canal do Grupo Um Ponto Dois de Teatro na plataforma YouTube.

Ao todo foram vinte e nove horas de entrevistas e depoimentos para contar as três primeiras décadas do cenário teatral de Palmas, o que resultou no documentário com 1 hora e 55 minutos de duração, dividido em prólogo e três atos, nos quais trinta e cinco personalidades locais resgatam suas narrativas acerca de suas experiências ao fazer teatro em solo tocantinense.

Analizamos a obra exercitando a desmontagem da mesma, percorrendo a relação entre as linguagens (teatro e cinema) e a metalinguagem presente e/ou ausente na obra para contribuir com a pesquisa sobre o gênero documentário e, dentro dele, visualizar as possibilidades do devir entre ficção e não ficção, assim como a potência da fabulação.

Da pré à pós-produção

A desmontagem de algo só pode ocorrer após reconhecimento da ideia de que foi montado. No cinema de forma especial a montagem é um processo tão importante quanto o ato de gravar, pois é na montagem que se constrói a narrativa da obra sob a ótica cinematográfica. Uma vez que a filmagem se constitui na opção de como vários registros são feitos, na montagem temos a escolha do modo em que as imagens captadas serão combinadas e ritmadas (Xavier, 2012, p.18) e tão logo a filmagem seja “o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem” (XAVIER, 2012, p. 29) a relação entre ela e a montagem é interdependente, pois como descreve Xavier: “certos modos métodos de montagem ajustassem a certos materiais e ambos são fatores interdependentes na transmissão de uma visão dos fatos” (2012, p. 51). Em um processo de análise e, elementarmente na desmontagem, faz-se de suma importância uma visão sobre os processos que a compõem.

Nem todos os roteiros de documentários se aproximam do modo típico de um filme de ficção, composto pelo encadeamento de cenas dramáticas e seus diálogos detalhados, bem como nem todo roteiro de documentário nasce na etapa de pré-produção, sendo que suas narrativas podem ser definidas na fase de pós produção.

Uma vez que o documentário tem por característica sustentar-se por acontecimentos efetivamente obtidos pelo instante *in loco*, antes de recorrer a um discurso narrativo o documentário capta a exposição retórica em busca das personagens do argumento que o idealiza. Como em muitos casos, em *Catarse*, durante a pré-produção, o roteiro se contentou em estabelecer uma estrutura básica que nortearia os documentaristas e a equipe durante as gravações. A ausência de registros e artigos que a certo modo apresentassem uma linha do tempo do teatro de Palmas levou a uma pesquisa em Trabalhos de Conclusão de Curso da licenciatura em teatro da Universidade Federal do Tocantins, que ainda sim se restringiam ao Grupo Chama Viva e à existência dos grupos fundados posteriormente à oferta do curso no Campus da UFT em Palmas. A produção foi levada, então, a contratar Gabriel Deeaz¹² como pesquisador para apontar uma cronologia dos grupos; mais até: para apontar quais grupos comporiam o documentário, mais do que especificamente organizar a história cronologicamente.

Com o levantamento de Gabriel as gravações foram sendo marcadas, sem que houvesse, por escolha dos diretores, uma entrevista prévia. Parte desta decisão visava preservar o ineditismo dos acontecimentos possíveis em um primeiro contato, mas também que os participantes não “caíssem” em lugar definido como entrevista típica, com perguntas e respostas, nem fossem contaminados por uma postura comportamental diferente do ato instantâneo da memória.

Com base na listagem de grupos e coletivos foram apontadas as pessoas que inicialmente integrariam o filme. Algumas personalidades não puderam ou optaram por não participar em decorrência da Covid-19 (alguns por contato prévio recente com infectados ou com sintomas, outros por terem seus testes positivados; outros tantos por precaução preferiram não se expor ao risco mesmo cientes do respeito a protocolos de saúde, tendo então indicado outros nomes).

O contato com os participantes foi realizado inicialmente pela equipe de produção, sendo posteriormente formalizado por ofício-convite, que informava o título do documentário, o local da gravação e o dia e horário agendados.

¹² Gabriel Deeaz é pesquisador das artes cênicas, licenciado em Teatro pela UFT com mestrado em Comunicação pela mesma instituição, e produtor cultural, mas sobretudo é filho de Marcelo Souza, personalidade importante para a história do teatro tocantinense e que fez com que Gabriel acompanhasse de perto grande parte das produções locais e tivesse contato com os demais grupos da época.

No decorrer das primeiras gravações, importantes nomes (não previstos pela pesquisa) começaram a aparecer nas conversas, o que fez com que novos agendamentos fossem realizados. A princípio as gravações ocorreriam no período de sete dias, iniciando no dia Universal do Teatro, 21 de março, e seguindo até o dia Mundial do Teatro comemorado no dia 27 do mesmo mês. Os novos agendamentos fizeram com que as gravações fossem estendidas por mais dois dias.

Inicialmente o documentário seria gravado em um dos teatros da capital, contudo, durante o período da pré-produção os espaços teatrais encontravam-se fechados para qualquer tipo de atividade devido a decreto municipal. Um primeiro ofício foi encaminhado para a prefeitura municipal, explicando a relevância do documentário que seria gravado com equipe mínima e seguindo os protocolos da OMS. Resposta negativa foi recebida da Fundação Cultural de Palmas, órgão responsável pela gestão do principal teatro da capital. Um segundo ofício foi enviado, desta vez para o Conselho Municipal de Políticas Culturais, que interveio junto à gestão. A liberação do espaço do teatro chegou próximo ao fim do cronograma inicialmente previsto, e uma nova diária foi adicionada para captação de imagens do teatro municipal. Duas entrevistas foram realizadas no espaço: uma no camarim do teatro, com o produtor cultural e na época presidente do Conselho Municipal de Políticas Culturais, Talles Monteiro; outra, um depoimento da cineasta Eva Pereira sobre sua visão como espectadora do grupo Chama Viva. Eva no documentário simbolicamente representa o espectador, sendo a única participante filmada sentada no espaço destinado ao público.

Com a negativa inicial em mãos e teatros fechados, mas também por questão logística, os diretores decidiram simular um teatro no estúdio da produtora. O coprodutor do documentário, Grupo Um Ponto Dois, já vinha negociando a compra do tablado de um palco de teatro após um instituto cultural privado fechar as portas em consequência da pandemia. A compra foi então acelerada com uma campanha de financiamento coletivo para aquisição do palco, que de fato pertenceu a um espaço teatral, o que simbolicamente agregou para a atmosfera desejada pela produção do documentário para acolher artistas por anos afastados dos palcos pela pandemia.

Fazemos nossas as palavras de Deleuze para descrever o que nos parece ser a primeira fabulação da produção de *Catarse*: o falseamento de um palco de teatro;

quando diz: “ou falso, potente falso ‘que substitui e destrona a forma do verdadeiro’ (DELEUZE, 2007, p. 161).

Apesar da possibilidade de evidenciar na obra o contexto histórico pandêmico da época, a intenção do trabalho nunca foi essa, com enfoque absoluto destinado às três primeiras décadas de teatro palmense – que, inclusive, não alcançavam o período da pandemia. A fundação da capital do Tocantins se deu no ano de 1989, com a conclusão da terceira década ocorrendo em 2019. Quaisquer fatos de 2020-2021, aqui incluindo-se a pandemia, não era tema nem interesse dos diretores. Assim, na montagem, graças à escolha dos planos e à sobreposição de imagens que mesclam closes no Teatro Fernanda Montenegro e cenas gravadas em estúdio, o documentário transcorre como se tivesse sido totalmente gravado em edificações teatrais. Aqui, o falso surge pela impressão de uma visão da realidade composta por camadas de sobreposição, onde a sobreimpressão (sobreposição) de imagens constrói camadas imagéticas “de modo a produzir um duplo efeito visual” (DUBOIS, 2004: 78). E assim:

[...]cada imagem sobreposta é como uma superfície translúcida através da qual podemos perceber outra imagem, como em um palimpsesto. Por outro lado, efeito de espessura estratificada, de sedimentação por camadas sucessivas, como num folheado de imagens. Recobrir e ver através. Questão de multiplicação da visão. (DUBOIS, 2004, p. 78).

Mesmo em obra de não-ficção notamos o uso de práticas construtivistas, influenciadas pelos pioneiros Eisenstein e Vertov, que desconstroem o caráter ficcional do cinema utilizando estratégias, como esta, para construir o movimento da vida cotidiana, possibilitando na representação (não da realidade, mas da realidade na interpretação) que o invisível se torne visível: “Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do como só eu posso vê-lo” (VERTOV, 1983, p. 255).

Mesmo em um contexto pandêmico em que os participantes presenciaram à sua frente uma equipe toda paramentada por equipamentos de proteção individual. Mesmo aqueles que gravaram em estúdio, ao assistirem o documentário emergem sobre outro universo, constituído por uma outra visão somada à sua, à do diretor e à do olho mecânico.

Ocorre que tal efeito “ilusório” poderia ser rompido por algumas situações anteriores à montagem, como quando um dos convidados não se sentiu à vontade para retirar a máscara durante a gravação. O desejo do cenógrafo Renato Moura foi respeitado, pois para os diretores o fato de todos os envolvidos se sentirem

confortáveis e seguros para gravar era mais importante do que omitir a circunstância pandêmica.

Outro fato atípico contornado pela produção envolveu a decisão do casal João Vicente e Carol Galgane, da Lamira Artes Cênicas, que preferiu gravar em sua residência – e sede da companhia. O pedido foi atendido, e para que não houvesse diferença estética no documentário (somente com integrantes da Lamira apresentados em área externa), diálogos adicionais foram programados para áreas externas, de modo a incluir os espaços sede dos grupos e coletivos participantes, ou mesmo outros espaços abertos (como o espaço de arena da praça Maracaípe no distrito de Taquarussu, onde tradicionalmente se apresentam as atrizes da Trupeaçu). Tal concessão foi realizada ainda quando não se sabia que o espaço do teatro Fernanda Montenegro seria liberado pela prefeitura.

Ainda visando diminuir a diferença estética, com uso de muito fundo preto (cortinas do teatro) e poucas externas, principalmente nas primeiras páginas, os diretores propuseram a Pietro Lammonier que fosse gravado em ângulo distinto ao dos demais entrevistados no estúdio. Com aceite do ator, Pietro foi registrado deitado no tablado de madeira, explorando outro plano em relação ao espaço de gravação.

Esta “ordem estética” evidencia a escolha da produção do documentário de investir também na direção de arte, creditada no fim do filme. Tal esmero não é de todo comum em documentários, onde normalmente a presença de um diretor de fotografia juntamente com o diretor (quando não o próprio) basta para que se escolha os melhores planos e ângulos, sem alterar muito o “cenário” natural da locação. Outra prática bastante comum é atribuir esta função ao cinegrafista (em algumas situações o cinegrafista é o diretor de fotografia e pode ser também o diretor e realizador do documentário).

A presença de profissionais específicos para direção de arte é mais característica de obras de ficção, embora nada impossibilite sua participação em documentários. Em *Catarse* logo de início é perceptível um pensamento de direção de arte, quando aparentemente os entrevistados estão em sua maioria no mesmo local, mas com cenários diferentes. Nota-se uma preocupação e/ou aproximação com a ideia de cenário, muito ligada ao espaço teatral.

O efeito da construção do espaço teatral dentro do estúdio reverbera significativamente não só na estética final da produção, mas também de modo

afetuoso, ao aproximar artistas e técnicos daquele espaço que consideram sagrado e do qual haviam sido apartados pela pandemia já então por quase um ano. Esta ambiência concebida pela produção se pretende espaço afetivo, um campo seguro para as memórias e emoções virem à tona.

Em *Catarse* os espaços escolhidos para as gravações serviram também como disparadores para as palavras ditas, para as memórias reveladas, para as premissas das fabulações vivenciadas. Podem contudo transmitir ideia de acontecimento produzido, racionalizado, principalmente quanto a controle e manipulação da estética. Assumiu-se o risco de o cenário não ser próximo afetivamente do convidado, ou gerar estranheza nos artistas que assistem; afinal, o espaço teatral é assim tão organizado?

Assim como Coutinho preferia chamar o momento de relação entre ele e seus personagens de conversa ao invés de entrevista, Justino e Pablo preferem denominar de disparadores – não perguntas – o que utilizam na relação com os participantes.

Mesmo a estética escolhida para cada convidado pode ser vista como possível disparador, ainda que isso não seja claramente declarado no filme. Há casos em que os objetos de cena são diretamente ligados ao convidado e/ou pertencem a eles, como as primeiras sapatilhas de Meire Maria penduradas no guarda-chuva, adicionadas ao cenário assim que chegaram no estúdio. Uma informação não revelada no filme, mas que possivelmente agregaria à obra. Igualmente, separar a diretora e bailarina parece não ter tirado as potencialidades da conversa, mas hoje os diretores ponderam que teria sido melhor manter o pertence com a dona para ver como ela reagiria em contato direto com as sapatilhas.

Outro exemplo: as máscaras ao lado de Renato Moura foram por ele confeccionadas a pedido de Justino para utilização como material pedagógico em aulas de teatro. Ao final da gravação Renato cobra de Justino manutenção das máscaras, já que uma apresenta um pedaço descascado. Justino explica que gosta do desgaste natural causado pelo uso com crianças, mas Renato não se convence:

– Ah mais fica parecendo que meu trabalho não é bom, ainda mais expondo ele no vídeo.

O filme não inclui o diálogo nem sequer a informação de quem produziu tais máscaras. Decisão tomada na hora do corte, tanto para diminuir a duração total do filme quanto para privilegiar informações fundamentais para o “enredo histórico”, visando a “limpeza estética” já mencionada. Escolhas precisam ser feitas durante o

processo de produção da obra fílmica, com peso alto principalmente na hora da montagem.

Lucas e Justino acreditam – ressaltando que isso é resultado direto da consciência adquirida ao longo deste trabalho e ao revisitar a obra – que cenas de bastidores com diálogos mais espontâneos, ainda que sem peso histórico, humanizariam mais o filme. Colaborariam com o produto por um viés da estética da comunicação. Os diretores dizem não se julgar por este processo essencialmente de aprendizagem de primeira viagem com documentários, mas hoje acreditam que a ideia de “limpeza” não seja automaticamente a melhor nem a pior das opções. Ressaltam, contudo, que o descarte absoluto de parte do material captado, como sujeira, pode ser um grande equívoco, já que tais cenas possuem grande potencial, inclusive estético.

Conjecturam inclusive que suas ações e decisões refletem – não só neles mesmos, mas como regra – aquilo que consumimos. O modo de pensar e escolher, de qualquer pessoa, seria então fruto de uma dialética altamente comercial mercantilista, com impactos neste caso sobre a inexperiência do jovem documentarista em formação. Uma questão a se manter como preocupação permanente, diz ele, uma vez que fazer documentário será sempre uma nova experiência repleta de acontecimentos e escolhas.

Nas conversas regidas por disparadores – como ferramenta que confere caráter mais próximo da conversa do que da entrevista – os diretores lançavam mão de palavras, frases ou comandos. Em grande parte das conversas os disparadores se limitaram a um comando genérico, como: ‘conta para gente como e quando o teatro surge na sua vida, se foi em Palmas e se não foi, nos diga como foi chegar aqui e como foi o seu fazer teatral em Palmas até 2019’. A depender do retorno obtido com este comando, Justino e Pablo lançavam outro disparador ou, nos casos em que o participante remetesse a alguma personalidade, buscavam coletar algum dado específico lançando mais algum disparador direcionado.

Já enquanto eram microfonados os convidados eram orientados a tratar tudo como uma conversa, sem se preocupar com a duração ou ritmo, podendo inclusive pedir que interrompessem em algum momento sem prejuízo do resultado final. Desta maneira a média de tempo prevista entre uma entrevista a outra foi de duas horas, com boa margem para que não houvesse pressão de tempo de resposta nos diálogos

dos participantes com os diretores. Respeitou-se também intervalo para que o estúdio pudesse ser higienizado conforme os protocolos de segurança e para que o “palco” recebesse outros adereços/elementos de cena para compor o cenário.

Em divisão de tarefas, após a aprovação do enquadramento, Justino permanecia focado no diálogo, mantendo contato visual para garantir um sentimento de presença na escuta do participante, enquanto Pablo se concentrava nas questões técnicas, atento ao monitor, ainda que absolutamente livre para interferir no diálogo.

Todos da equipe técnica fossem orientados a não interromper um participante enquanto ele estivesse falando, mesmo que em face de questões técnicas. Até mesmo casos extremos deveriam ser gerenciados apenas com troca de olhares entre a equipe, ficando a cargo de Justino a escolha do melhor momento para eventuais correções. Tais escolhas permitiram maior naturalização do diálogo, deixando os participantes mais à vontade, mas como tudo, teve um preço: com mais material gravado e participações que variavam entre vinte minutos e uma hora e quarenta e cinco minutos, criou-se mais trabalho para decupagem e equipe de montagem.

Durante o processo de pós-produção coube a Pablo inicialmente separar as cenas brutas, consideradas boas, eliminando cenas sujas e barulhos externos. Na sequência, Justino foi incumbido de decupar todo o material, definindo o primeiro corte para a montagem, com a consequente revisão de todo o material, separando-se cada assunto abordado pelos participantes por minutagem, para depois cruzar os assuntos e decidir o que entraria ou não para a montagem.

Segue amostra do início da decupagem do material bruto da participação do ator e diretor Cícero Belém:

Figura 12 – Minutagem do material bruto de Cícero Belém em Catarse.



CÍCERO BELÉM					
ANO	ASSUNTO	INÍCIO	ATÉ	TOTAL	
	CÍCERO NO TEATRO	0:14	3'55		
1985	CHAMA VIVA PORTO NACIONAL- A PAIXÃO DE CRISTO	3'59	6'10		
1985	FUNDADORES DO CHAMA...	6'19	8'05		
	ENTRADA DO CÍCERO NO CHAMA	8'47	10'20		
	TIMBÁ	10'21	11'42		
1991	CHAMA EM PALMAS	13'10	15'40		
1994	MUDANÇA PRA PALMAS	15'41	16'50		
	TEATRO TRABALHADORES DE PALMAS	16'58	17'50		
1995	A MENDIGA E O CÃO MORTO	18'01	18'43		
1994	CONSTRUÇÃO DO FERNANDA	18'50	19'35		
1989	PEDRA FUNDAMENTAL	19'36	20'38		
	O DESEJADO 1	21'00	23'05		
	O DESEJADO 2	23'30	23'40		
	O DESEJADO 3	23'54	24'45		
	O DESEJADO E O DESEJO DE MOSTRAR O ESTADO	25'33	26'50		
	O DESEJADO MARCA OCUPAÇÃO	27'04	29'15		
	INFLUÊNCIA CARIOCA	29'15	30'58		
1996	CHAMA COMO PRODUTORA/ SACRAFOLIA/BURUNDANGA	31'15	31'33		
	RAÍZES NIVAL E JULIANO	33'40	34'54		
1989	ENTRADA CLEUDA E MARCÉLIA	36'49	38'20		
	O CANTO LIVRE DA TERRA/ EMIVALDO E OS 3 DIRETORES	38'42	40'21		
	TROFÉU MÁSCARA DE METAL	41'45	43'21		
	CONSTRUÇÃO PERMANENTE	43'22	49'10		
	NINGUÉM QUERIA VIR P/PALMAS	50'35	54'25		
	TEATRO LIVRE DE PALMAS	56'55	57'25		
	DIREITOS CHAMA VIVA C/ MARCÉLIA	1:08'56"	1:10'06"		
	FESTIVAL TEMPORADA 2,99	1:11'17"	1:14'55"		
	MERGULHO TEATRAL (MARCELO SOUZA), BOAL, DOMINGOS DE OLIVEIRA, HADAD	1:15'12"	1:15'40"		
	O TEATRO É + QUE...	1:19'40"	1:19'52"		
	EU 19 ANOS, PRETO...	1:20'10"	1:20'56"		
	EU FIQUEI ...	1:17'13"	1:18'00"		

Fonte: Acervo do diretor Justino Vettore.

Após minutar as 29 participações, Justino passou a cruzar os assuntos, criando um esqueleto que era enviado para Pablo por e-mail, para que na ilha de montagem ele limpasse o material e fosse montando a primeira narrativa do documentário.

Figura 13 – Esqueleto das primeiras cenas do primeiro ato de Catarse.

	A	B	C	D	E	F
1	Ordem	Entrevistado	Min. Inic.	Início (deixa)	Minut. Fim	Deixa fim
2						
3	O CENÁRIO FÉRTIL					
4	1	MEIRE	00:15'48	Palmas nasceu sobre a éstia da arte	16:17	ou que estivesse aqui em Palmas
5	2	MEIRE	00:08'07	Eu larguei tudo em MS e vim	11:11'	eu quero embora, eu quero embora
6	3	CLEUDA	00:33'47	Naquela época	00:33'54	construção civil
7	4	CLEUDA	00:42'15	a gente começou	00:42'35	produzir isso ai, a cavar e fazer
8	5	CLEUDA	00:14'05	o palco era da comunicatins	00:15:01	apresentações de teatro
9	6	CLEUDA	00:15'23	palco que a gente tinha era isso	00:15'35	banquinhos de madeira também
10	7	CÍCERO	00:16'52	nós não fomos a primeira	00:17'55	a ser contada por nós
11	8	MEIRE	00:17'24	as dificuldades eram tão gigantescas	00:18'48	mais profundo ser
12	9	CLEUDA	00:13'50	a gente jovem cantando Geraldo Vandré	00:14'02	pagar imposto de renda
13	10	CLEUDA	00:18'30	o chama viva já, foram grandes desafios	00:20'22	precisava ir
14	11	CLEUDA	00:20'53	o primeiro espetáculo foi esse	00:21'02	espetáculo né
15	12	CLEUDA	00:21'23	e a sensação era a gente se sentia feliz	00:21'49	é isso mesmo está certo
16	13	CLEUDA	00:22'06	era uma sensação assim	00:22'43	era esse nosso ritmo
17	O CHAMA VIVA					
18	14	CÍCERO	00:04'08	A origem do CHAMA VIVA	00:08'38	importantes naquele período
19	15	CLEUDA	00:07'12	O grupo chama viva nasceu em Porto	00:08'30	Marcélia Belém
20	16	MARCÉLIA	00:00'20	Eu comecei já numa oficina	00:00'50	entrasse lá
21	17	MARCÉLIA	00:03'02'	ele diz até hoje que	00:04'19	argumenta isso né
22	18	MARCÉLIA	00:00'51	Mais ai eu tive uma fada madrinha	00:01'14	eu queria fazer teatro
23	19	MARCÉLIA	00:04'21	inclusive a minha fada madrinha	00:05'08	ela assumiu a responsabilidade
24	20	Cícero	00:10'30	Projeto TIMBÁ de Teatro	00:11'30	naquele momento
25	21	Cícero	00:12'09	Nós conhecemos um diretor	00:12'40	dirigiu a gente de graça
26	22	Cícero	00:15'41	a partir de então	00:16'50	sede jurídica para Palmas
27	23	Cícero	00:18'47	em 1995	00:19'48	Fernanda Montenegro
28	24	Meire	00:26'26	um dos primeiros prédios	00:28'29	bem no meio do teatro Fernanda Mon
29	25	MARCÉLIA	00:11'35	logo a cidade	00:12'14	primeiras oficinas de teatro no sesc

Fonte: Acervo do diretor Justino Vettore.

O primeiro esqueleto proposto por Justino reduziu dezenove horas de material. Pablo então enviou o arquivo para Justino, que propôs mais um corte, reduzindo o material de dez para quatro horas de duração. Foi a partir deste segundo corte que ambos, juntos na ilha de edição, passaram a realizar os cortes subsequentes que levariam ao último e definitivo corte, gerando a versão finalizada do documentário.

Desmontando a obra e se aproximando da decupagem

A relação teatro e cinema no documentário Catarse ultrapassa o fazer teatral dos participantes, o que pode ser notado logo após a exibição das logomarcas dos patrocinadores da obra, quando se escuta o som do primeiro dos três toques sonoros emitidos normalmente antes do início de espetáculos teatrais. Os três toques anunciam o que está por vir dentro da estrutura pensada para narrar este documentário composto por prólogo e três atos. Escolha que se deu com finalidade

didática, para que o documentário possa ser exibido também em três partes no período estimado de duração de uma aula do ensino fundamental e médio (até 50min).

Após soar o primeiro toque, surge a logomarca da Fábrica produções, realizadora do projeto, produtora de audiovisual pioneira no Tocantins e que na última década ganhou destaque pelo desenvolvimento de trabalhos em interface entre teatro e cinema. Ao som do segundo toque inicia a animação de apresentação da logo da coprodutora do documentário, o Grupo Um Ponto Dois de Teatro. Mapeado como Ponto de Cultura, o grupo se consolida como um importante espaço formativo para as artes da cena no estado do Tocantins, com capacitações e produções no teatro e no cinema. O terceiro e último sinal vem seguido de um frame preto indicando simbolicamente as cortinas fechadas do teatro: o espetáculo irá começar.

Em questão de 2 segundos o frame preto passa a ser acompanhado por som de blablação¹³, dando início ao que aqui classificamos como prólogo. Surgem na tela preta nomes de três importantes artistas do teatro local, *in memoriam*, aos quais o filme é dedicado: a atriz Marcélia Belém, personagem do documentário que veio a falecer menos de dois meses após ser filmada pela equipe, vítima da Covid-19. A obra é dedicada também ao diretor Marcelo Sousa e ao dramaturgo Ronaldo Araújo, ambos homenageados no decorrer do documentário por parceiros de trabalho. Ouve-se então trilha original instrumental sem interrupção da blablação para que, sob foco de luz, o título do documentário seja apresentado.

Acompanhando a narração por voz masculina vemos imagens em closes, primeiro do tablado de madeira do palco, o acariciar de uma mão na cortina, alguém caminhando sobre o espaço cênico. Por fim, as cadeiras do público vazias. A narração em primeira pessoa então revela o desejo de um dos diretores: “uma vez me disseram que o artista tem um brilho diferente nos olhos. Decidi partir em busca desses olhares e aqui acabei encontrando diversos desses.”

No início da narração em *off* surge na tela o nome dos dois diretores: Justino Vettore e Pablo Pereira, respectivamente representando o Grupo Um Ponto Dois de Teatro (Vettore é seu fundador) e a Fábrica Produções (Pereira é proprietário da produtora): um encenador em seu primeiro longa-metragem e um cineasta editor experiente, com expertise em montagem/edição.

¹³ Exercício teatral onde atores falam um idioma imaginário, com ou sem uso de palavras existentes e em diferentes idiomas.

Ao final do documentário descobrimos que a voz inicial é a de Justino. Com participação discreta, o diretor surge mais em suas escolhas no documentário do que em imagens ou voz durante as filmagens. As exceções são quando é retratado como participante, ao falar sobre seu grupo, e já próximo ao fim, quando pergunta ao artista circense Caracol se o mesmo está emocionado.

O prólogo se estende com a fala de mais três personagens que nos situam sobre o período histórico, pós-ditadura militar e a efervescência de uma cidade planejada em construção.

A imagem das cadeiras do teatro vazias dá espaço para projeção sobreposta da diretora cênica Meire Maria sentada em uma poltrona sob um tablado de madeira, e ao seu lado temos suspenso um guarda-chuva customizado com tecidos e com estrelas feitas de arame. No cabo do guarda-chuva, sapatilhas de balé. O tablado é rodeado por cortinas pretas e na poltrona é possível notar um trabalho de iluminação suavemente azul, ampliando a impressão de estarmos diante de um palco de teatro.

Meire tem postura corporal, conta sua história com destreza, desenhando as ações com o corpo e com a voz. Assume papéis como o dos homens que gritavam “Pula, Pula!” para que ela pulasse do monturo de terra, ou ao descrever o monturo como “Enooooorme” e utilizar onomatopeias para descrever seus passos na terra fofa vermelha “flof... flof...flof!”. A artista nos mostra conhecimento de dicção e trejeitos técnicos para dar vida às palavras, na atribuição de uma atriz ao contar histórias. Não foge da câmera, mas não a prioriza. Sentada, olha para os três cantos à sua frente, dialogando com a equipe que se faz público: atitude condizente com quem tem domínio de palco.

A mesma personagem que fabula em narrativa épica se permite chorar diante da câmera, mostrando sua humanidade ao atravessar-se pela emoção afetiva da memória. Suas “imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens mundo” (DELEUZE, 1985, p. 88) demonstram o encantamento e orgulho da profissional diante de sua trajetória.

Não nos cabe questionar a veracidade dos fatos. Expostos à memória afetuosa e fabulosa de Meire somos tocados pelo acontecimento do sentimento aflorado na oralidade e no corpo da personagem. Migrante e pioneira, com seus regionalismos, Meire simboliza também a população plural em uma terra composta por pessoas que

buscam oportunidades. Épica por sua trajetória e heroína de si, por trazer a perspectiva da mulher em meio à presença majoritariamente masculina dos operários, também narrada por Cleuda.

Cleuda Milhomem surge em outra cena, também no palco, já então composto por outros elementos. Sentada em uma escada revestida de tapete aveludado vermelho, rodeada por fotografias e segurando um baú pequeno. Exerce no documentário um papel de destaque, até por sua relevância histórica, mostrando sua autenticidade em momentos com tons de denúncia entremeados de outros com suavidade cômica. Neste prólogo a fala de Cleuda complementa e valida falas de Meire, como ao corroborar a informação sobre o numeroso volume de operários no início de Palmas. Chama-nos atenção também a interlocução de Cleuda com a equipe presente. Ao falar do palco da Comunicatins, empresa de comunicação instaurada no início de Palmas, diz: “não sei se vocês conhecem, acho que ninguém conheceu ...”. Eis que ela, que vinha de um olhar exclusivo para o diretor entrevistador, olha para o outro lado, dirigindo-se à equipe e ignorando a câmera. Isso se dá pois:

O sujeito fala para dois interlocutores: olha e reconhece o diretor (figura que sanciona um sentido confidencial possível), mas sabe da câmera e se exhibe, queira ou não. Face à câmera, se vê ator em cena, cumprindo a regra clássica da auto absorção dos que atuam e não devem reconhecer outro olhar que não o de quem está literalmente presente no seu espaço (e também no jogo). Monta-se aí um dispositivo curioso pelo qual a conversa (a troca entre o sujeito e o cineasta) se confessa enquanto filmagem (mostra a câmera e outras coisas mais), mas a atitude do entrevistado tende a obedecer à regra teatral clássica da quarta parede. Quase sempre as câmeras estão lá e registram tudo em nome da captação do real; mas os sujeitos com foco atuam como se ela não existisse, de olho no cineasta e equipe, nos que estão de corpo presente. (XAVIER, 2010, p. 75)

Embora ignorando as câmeras, por assim dizer apenas esteticamente falando, nossas personagens têm plena consciência do seu local de fala e do que está sendo realizado ali e não deixam escapar a oportunidade de registrar os acontecimentos ao mesmo tempo em que, sendo cidadãos e artistas politizados, “deixam recados” ao poder público, à população e à própria classe artística local. Falam com propriedade sobre territorialidade e pioneirismo e se colocam como parte de uma história.

Chamamos atenção aqui para dois acontecimentos conscientes: há o momento presente, que dialoga sobre o passado quase que “como se não houvesse a câmera”, uma vez que se opta por ignorá-la, possivelmente por uma opção da direção em uma

questão estética no vídeo, mas há também a consciência do reflexo do presente no futuro (para quem irá ver e ouvir aquele diálogo). Logo, a “tendência é o entrevistado compor a sua fala segundo o que julga ser a opinião do interlocutor (o cineasta e a ‘opinião pública’ que a câmera representa), como aquilo chega, como soa, como me apresento no enredo (XAVIER, 2010, p. 71).

O ator e diretor Cícero Belém surge na tela sentado sob uma namoradeira de madeira com acoplado para telefone, e ao seu lado um cabideiro com chapéus e malas antigas no chão. Parece confortável ao apoiar o braço na namoradeira, mantendo as pernas cruzadas. Cícero é também personalidade importante para o documentário: assistiu e teve papel relevante nos trinta anos que limitam o documentário. Fornece datas e dados, e mesmo quando busca na memória e solta um “eu acho” ou um “se não me falha a memória”, passa para quem o assiste a ideia de sinceridade e veracidade. Com propriedade, agrega valor a uma experiência que necessariamente “traz não a verdade, mas uma estória, uma verdade que é sempre mediada pelos discursos sociais” (SCOTT, 1999, p. 42).

Mesmo que o título da obra traga “as três primeiras décadas de teatro palmense”, não há no documentário a pretensão de conter “A” história do teatro de Palmas, no sentido de uma, única, verdadeira e exclusiva narrativa sobre fatos. Ainda que busque resgatar e registrar parte desta história, será sempre uma parte, uma visão cinematográfica, captada pela câmera e pelas escolhas feitas pelo diretor. Estas escolhas contam ora história do ponto de vista histórico, ora apresentam personagens desta história que constroem suas próprias histórias, havendo ainda um caráter didático no enredo, quando apresenta dados e conteúdos sobre o fazer teatral.

Tanto Meire, Cleuda e Cícero, durante o prólogo, mas também os demais artistas que os sucederão adotam naturalmente um comportamento narrativo.

O cinema no palco de teatro nos diz que não importa identificar onde estamos, na ficção ou na realidade, mas reconhecer uma coisa na outra, como duas dimensões superpostas. (...) enquanto narra a história que viveu de verdade, interpreta. Conta o que viveu numa figura de ficção que inventa para se fazer compreender pelo interlocutor. Conta como de fato é para a câmera por meio de um seu outro eu. (AVELLAR, 2010, p. 135)

No caso de *Catarse*, grande parte das personagens está em um palco como em *Jogo de Cena* mas, diferentemente da obra de Coutinho, não há atores interpretando falas de outras pessoas, e não há um jogo estabelecido que não seja o da comunicação. Ao colocar personagens em espaço cênico, não se fez com que

atuassem sobre os fatos, nem que assumissem uma postura espetaculosa, mas criou-se a sensação de pertencimento, de um ambiente que lhe é familiar. O conforto de estar em um lugar considerado “sagrado” por profissionais de teatro, onde de forma natural e espontânea sentem-se confortáveis para deixar surgir estórias e emoções, mesmo que conscientes da presença da câmera.

A divisão do documentário em três atos faz alusão ao modo em que se separa o tempo de um espetáculo teatral, normalmente com intervalos para mudança de cenários, e/ou venda de alimentação e outros produtos. Em *Catarse* os atos são separados sugerindo períodos, ou como o produtor Thales Monteiro classifica em sua participação no documentário: como “ondas” na história do teatro palmense. Se o prólogo nos serve como apresentação do contexto do cenário teatral de Palmas em sua “primeira fase”, o primeiro ato traz relatos da migração do grupo Chama Viva (que iniciara em Porto Nacional e se desloca para a capital) e de demais profissionais oriundos de outras cidades e estados, que também migram para a capital em busca de oportunidades. Este ato se estende até a chegada de Marcelo Souza, importante ativista da cultura brasileira, que se fixa na capital e se torna grande nome do teatro palmense.

Para além de homenagens a Marcelo Souza, o segundo ato descreve o surgimento de outros grupos e personalidades, e o que divide este ato do último é a criação do curso de licenciatura em teatro pela Universidade Federal do Tocantins, com os desdobramentos previsíveis, como o surgimento de novos projetos, coletivos, profissionais e espaços alternativos.

Há logo no início do primeiro ato, uma afirmação do ator, diretor e produtor Cícero Belém sobre a qual nos debruçaremos: “Como a gente ficou, a história passou a ser contada por nós”.

Embora dita de forma despretensiosa, cabe nesta frase o sujeito do documentário *Catarse*, o sujeito desta pesquisa na/da comunicação. O uso do substantivo ‘gente’ humaniza a questão. Falamos de pessoas. Unindo-se o verbo ‘ficar’ conjugado, indica-se que foram estas pessoas que deram continuidade, permaneceram no local e são então detentoras das informações e memórias daquelas experiências. Por sua vez, o substantivo ‘história’ demonstra que conscientemente Cícero entende que estas memórias dos acontecimentos ultrapassam o peso de mera

narrativa, fazendo parte de um processo histórico maior. Por fim, mas não menos importante, o uso do verbo 'contar', atribuído ao pronome 'nós'.

Quem seria este "nós" a que Belém se refere? É possível compreender que Cícero se refere ao Grupo Chama Viva, do qual fez parte, ainda que este "nós" simbolize também algo maior, "nós artistas", "nós contadores de histórias", "nós fazedores de teatro e cinema", "nós pesquisadores". As palavras usadas por Cícero são sobre quem conta. Quando ele assume sua ação, ali está sua importância: e se não contar? E se não formos nós? Quem será? Quando será? Como será?

Justino e Pereira apostam exclusivamente na ação narrativa destes "nós", do qual inclusive fazem parte: personalidades do teatro local, atores sociais pautando a memória. É para isto que os diretores exploram a "necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação" (LOPES, 2007, p.24) e optam por não utilizar fotografias ou imagens que ilustrem o que está sendo dito. Aqui não é importante apresentar provas que atestem a veracidade dos fatos. Para eles os fatos não estão no passado, mas na experiência daquele acontecimento. Registram então o ato de contar, filmando memórias cujos possíveis lapsos não são objeto de escrutínio científico, justamente para que não se remova delas as características humanas, naturalmente imperfeitas.

E quem se não nós? Se não Coutinho que vem do teatro e leva atores sociais e atrizes para o palco para fazerem cinema? Se não Murilo Benício a assinar o roteiro de uma peça e documentar o acontecimento entre teatro e cinema? Se não idealizadores de obras artísticas, quem dentro das experiências estéticas irá pensarlas como fenômeno comunicacional? Se em algum momento discutiu-se delimitar, definir linguagens como a fotográfica, cinematográfica, o teatro e o cinema, dentre tantas outras, hoje potencializamos os espaços de intersecção, recorrentes na tradição experimental das instalações, performances e "entre-imagens" (BELLOUR, 1997, p. 14-17).

Quando um professor de Artes-Teatro decide permear no mestrado em Comunicação e Sociedade, quando um ator passa a produzir uma obra audiovisual, quando um professor/pesquisador passa a produzir um material pedagógico, quando artistas 'permanecem', com a responsabilidade descrita por Cícero Belém em Catarse, passam a contar a história. Quando o teatro se utiliza do cinema e o cinema abraça o

espaço teatral temos um objeto de comunicação, temos uma estética da comunicação que precisa ser pautada, é sobre este encontro e sua potência que focamos.

Essa estética reafirma a centralidade da reprodutibilidade técnica do audiovisual para pensar a arte a partir da segunda metade do século XX, de forma diferenciada de qualquer visão instrumental da comunicação, colocando-a na esfera da possibilidade de compartilhamento de experiência, não simples troca de informação (RODRIGUES, 2000), nem sinônimo de produção (FELD, 1994, p. 160-161). A comunicação não é nem ideia, nem ação, mas um processo de intersecção pelo qual objetos e ventos por intermédio de atores sociais se tornam significantes ou não” (idem, p. 78) ... (LOPES, 2007, p.24).

Logo, aquela ideia inicial pedagógica, didática, informacional, estatística, está fadada ao imaterial, ao humano, ao que se propunha o cine-olho, o que a lente mecânica foi capaz de captar, o que foram as somas das escolhas dos diretores ao amarrarem as falas para contar de forma coletiva uma história sobre as três primeiras décadas de teatro palmense.

Se compartilham suas experiências passadas, vivem a experiência daquele acontecimento e permeiam a formulação de uma narrativa audiovisual. Cícero já no início do primeiro ato assume que coube ao núcleo contar a história, ter a consciência dela e de passá-la adiante; Cleuda segue outra via em sua fala seguinte, argumentando: “na época eu não tinha dimensão que estava fazendo história. Desbravando isto...”. Talvez não tivesse consciência de tal feito somente até aquele momento, em que se viu contando sua trajetória. Talvez tivesse. Talvez, e só talvez, todos que compareceram às gravações tivessem, ou tenham começado a ter tal consciência assim que foram contatados pela produção do documentário, já que é certo que na experiência de vivenciar o *Catarse*, em algum momento, todos se viram e se sentiram responsáveis por uma história. E “aí, ninguém é inocente, embora a assimetria da situação confira ao cineasta maior autoridade e culpa” (XAVIER, 2010, p. 75).

Até aqui vimos que é comum pela própria natureza narrativa rememoradora o surgimento da criação de uma narração também fabuladora, como é possível notar em *Catarse* e em *Jogo de Cena* de Coutinho, “um acontecimento vivido é finito (...) ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites” (FELDMAN, 2010, p.159).

Ao mencionar sua entrada para o teatro, Marcélia Belém usa por exemplo uma “fada madrinha” que teria convencido seu irmão a deixá-la inscrever-se no processo de seleção. A metáfora utilizada por Marcélia para descrever sua amiga Liarde traz

consigo toda força que uma fada madrinha tem para uma princesa. Mesmo com a negativa do irmão, uma fada surge e permite à princesa viver seu sonho.

Não é difícil encontrar artistas que em um primeiro momento (ou em todos eles) não contem com apoio familiar, buscando então dentro de si e no universo ao redor amuletos que os encorajam a prosseguir. Quando Marcélia utiliza o signo fada madrinha e este nos alcança, é, pois, também um desejo nosso de que ela consiga fazer parte do teatro. Compreendemos a existência da “fada” e acreditamos nela tal qual Marcélia: naquele dia, a verdade é que uma fada ajudou uma princesa moderna.

Como não lembrar da bravura de Meire Maria e dos demais artistas pioneiros que enterraram sob o palco, no subsolo do teatro Fernanda Montenegro, dentro de uma pirâmide de vidro, a carta que escreveram contendo desejos para o futuro? Em que lugar isto nos toca? Imaginar um grande buraco ao redor do qual jovens artistas escavam com uma pá, retirando quilos e quilos de terra vermelha do solo base do teatro.

Meire não nos descreveu tais detalhes, mas parece impossível evitar fabular sobre tal aventura. Como não pulsar o sentimento daqueles jovens artistas sonhadores? Imaginar que um dia alguém talvez escave o subsolo e encontre a pirâmide e ache aquilo excepcional a ponto de investigar e descobrir quem foram os responsáveis. São conhecidos? Talvez seus avós, tataravós, amigos de seus pais ou pessoas cujos nomes estão estampados em placas de rua, dando nome a bairros ou festivais. Ou talvez o escavador no futuro seja uma construtora disposta a dar fim ao espaço de cultura para no lugar erguer um shopping e ganhar mais dinheiro do que acreditam que as bilheterias seriam capazes?

É possível imaginar a cena da produtora Regina Reis com um facão indo cortar a fiação do som do palanque político que atrapalhava a apresentação de um musical, bravamente permitindo que o musical se apresentasse? Uma briga de gigantes: ela com suas miçangas, um facão e uma tesoura de jardineiro, acompanhada de todo o elenco, seu exército, paramentado com vestes carnavalescas, purpurinas e escarpin, tendo como oponentes homens engravatados, cinzentos, gigantes com suas malas pretas e bigodes de xerife. Sem muito esforço também imaginamos, guiados pela fala de Sabrina Fittipaldi e sua risada, um punhado de atores no palco tentando fazer passar pela cabeça de uma outra personagem um colar todo embaraçado, com a tensão de torcer para que não arrebentasse em cena. E sendo assim:

É a partir desse engajamento que a dimensão afetiva da reflexão sobre o método soma-se à sedução emocional do espectador, o qual se engaja na situação implicada tanto pelo efeito-câmera quanto pelas performances-da retórica, dos gestos e da memória-diante da câmera. Sendo assim, no lugar de nossos velhos conhecidos efeitos da verdade, talvez esteja em jogo aqui a produção de “afetos de verdade”, pois não se trata de julgar os personagens em nome de uma instância superior (que seria o bem, a verdade), mas de avaliá-los em relação à vida e à intensidade que suas presenças e suas performances implicam. O afeto como avaliação imanente, em vez de como valor transcendente. (FELDMAN, 2010, p.159).

Já não nos importa a verdade, algo maior se passou ali e nos tocou. Raramente terá o mesmo significado de quem viveu, mas nos tocou e seremos nós, os que ficamos, que passaremos a contar estas histórias de que um dia – tarde ou noite, conforme tenhamos ‘testemunhado’ – algo aconteceu. Criadores e reprodutores. Afeto e desejo que de fato acontecem até para quem apenas observa.

Coutinho estava certo ao considerar a auto fabulação como algo produtivo para o documentário, e estimulava relatos fantasiosos e pequenas insinceridades, desde que no ponto certo trouxessem ludicidade a seus filmes. “O cara não precisa ter uma vida genial para ser bom para o filme. Ele tem que contar genialmente a sua vida. Que pode até nem ser exatamente a sua vida[...]” (LINS, 2004, p. 143). Em “Imagem tempo”, Deleuze discorre:

Nietzsche, que já substituíra o julgamento pelo afeto, prevenia seus leitores: para além do bem e do mal pelo menos não significava para além do bom e do mau. Esse mau é a vida esgotada, degenerescente, ainda mais terrível, e a capacidade de se propagar. Mas o bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõem com elas a potência sempre maior, aumentando sempre a potência do viver, abrindo sempre novas, “possibilidades”. Certamente não há mais verdade em uma que na outra; só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência. (DELEUZE, 2007, p.172-3).

Ao escolherem não ilustrar estas e outras narrativas no documentário, os diretores permitiram aos espectadores o ato da imaginação. O próprio Coutinho modificou no decorrer do tempo a cobertura de depoimentos acompanhados de trilhas e imagens ilustrativas, passando a considerar tais atitudes como pecado abomináveis (MATTOS, 2019, p.103). Não há então preocupação com a veracidade do fato, pois compreende-se que a história que transcorre entre a experiência e a lembrança da experiência é transformada pelo tempo e que pode ser comparada a um bom e velho vinho.

Em relação às posturas adotadas pelos participantes do documentário, bem como seu comportamento diante da câmera, trata-se meramente de parte da

configuração cinematográfica. A título de exemplo, no cinema, ainda que em uma obra de não-ficção como o documentário, a encenação é composta pela posição de um diretor em colisão com seu objeto e é transpassada pela visão de seus espectadores, conforme o acervo de imagens a que eles tenham tido acesso em suas vidas. Ainda que não se trate de uma dramaturgia pré-escrita e decorada onde ocorra diálogo com outras personagens, há em documentários o aparato cinematográfico, composto por equipamentos, equipe e atores sociais. Assim, o resultado do instante da gravação, embora seja transmitido de forma igualitária para um grupo de pessoas, reverbera de forma diferente e totalmente pessoal para cada indivíduo, visto que aquelas imagens produzidas são referenciadas com imagens pelas quais seus espectadores conviveram.

Catarse alcançará para fazedores e estudiosos de teatro um lugar de proximidade com o cotidiano, tendo como gancho assuntos históricos para grupos provenientes de regiões específicas. Já as pessoas que conviveram com as personagens ou vivenciaram com elas tais situações serão impactadas de outra maneira. Isso não significa que Catarse e as obras de Coutinho não alcancem e causem interesse em outros públicos: aqui ressaltamos apenas os diferentes sentidos possíveis de se alcançar com o mesmo estímulo.

Grande parte da obra de Eduardo Coutinho possui atmosfera teatral. Ainda que seu objeto não fosse diretamente ligado ao teatro, é possível dizer que suas três últimas obras foram encenadas em espaço teatral. Nestas obras a potência da palavra oralizada e a expressão do objeto nos remetem ao surgimento do teatro ocidental, quando ainda não se compunham cenários e grandes adereços. Sua manifestação estava centrada no corpo enquanto linguagem, nos gestos possíveis e na retórica.

Em grande parte do documentário Catarse, bem como em Jogo de Cena de Coutinho, as personagens permanecem sentadas, fixas, focadas no poder da palavra. Em Jogo de Cena atrizes e não atrizes jogam ao compartilhar as mesmas histórias e sobre elas surgem novos acontecimentos. Em Moscou, Coutinho registra ensaios do Grupo Galpão de Minas Gerais e intercala momentos de atuação e exercícios cênicos com cenas de bastidores. Por fim, em As Canções, personagens anônimas apresentam-se em um palco, e a entrevista ocorre de frente para as cadeiras do público.

Coutinho transpõe o espaço teatral para o ambiente cinematográfico, estrategicamente produzindo acontecimentos. Como alguém que vem do teatro, utiliza isso como tática de sua encenação e desmonta os lugares seguros da atuação cinematográfica tanto do diretor quanto de suas personagens.

É preciso ressaltar que a encenação nestas obras não assume caráter falsificador, sendo parte do teor de autenticidade que envolve a cena, uma vez que é produzida pelo encontro dos que a compõem. (DINIZ, 2010, p.35). A encenação é o modo de agir, é a ação assumida em meio à manipulação cinematográfica integrante a *mise-en-scène* fílmica. Bordwell aponta sobre a *mise-en-scène*:

Poucos termos da estética do filme são tão polivalentes quanto este. Em francês significa o que, em inglês, chamamos de direção, e suas origens estão no teatro. *Mettre en scene* é 'montar a ação no palco' e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino, etc. Desde Bazin, alguns críticos passavam a tratar a *mise-en-scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora (BORDWELL, 2008, p.33).

Eisenstein estabelece os princípios da encenação cinematográfica em três termos: a *mise-en-scène*, a *mise-en-cadre* e a montagem. "A *mise-en-scène* seria a marcação da cena como se fosse um palco de teatro; a *mise-en-cadre*, a encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica, e a montagem o encadeamento dos planos" (BORDWELL, 2008, p.40). Temos aí então uma visão do cinema enquanto estrutura, ambas impulsionadas pelo desejo do realizador.

Somando ao conceito de *mise-en-scène*, nos interessa aqui algo relacionado ao processo de construção da personagem por ela mesma na cena cinematográfica. Comolli (2008) descreve a auto-*mise-en-scène* como o movimento da personagem no documentário ao colocar-se em cena pela própria constituição de uma cena:

(...) combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme, se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena) (COMOLLI, 2008, p.85).

A auto-*mise-en-scène* portanto está vinculada ao comportamento da pessoa que ao ser filmada subjetifica, diante da ação de se expor ao outro; ou seja, passa por um processo onde passa de 'objeto' a 'sujeito' de percepção/concepção e,

consequentemente, deixa de ser um elemento externo à produção e passa a fazer parte do conteúdo de forma consciente. Neste caso, a filmadora ganha o status de “visão do outro”, induzindo comportamentos gerenciados por quem está sendo filmado e compõe a cena.

Se a *mise-en-scène* é, portanto, composta pelo ato de organização da cena por quem dirige, a auto-*mise-en-scène* se configura como a volta do controle comportamental da personagem para si. E principalmente na era digital contemporânea, onde grande parte da população tem acesso ao digital, ainda que por um aparelho celular dos mais simples. Podemos então junto a Comolli afirmar que “não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena” (COMOLLI, 2008, p.82). Assim é que se opera o jogo da personagem com a *mise-en-scène* do diretor.

Há uma cena em *Catarse* em que podemos evidenciar a auto-*mise-en-scène*, quando Sabrina Fittipaldi dá seu depoimento sobre Marcelo Souza, em um momento já bastante emocionada, falando sobre a personalidade difícil dos dois: “meus colegas atores achavam que eu me achava muito, e eu me achava mesmo, por culpa do Marcelo (reflete) e da minha imaturidade(...)”. Nesta fala Sabrina está comovida, e desabafa; mas ao lembrar da câmera, complementa que a “culpa” do Marcelo, na verdade seria dela e de sua imaturidade.

Aqui há dois pontos a serem considerados: uma possível repreensão de si pelo desenho da *mise-en-scène* e de como isto poderia reverberar nos colegas e público em geral, e também o exercício de escutar-se ao falar, algo que naturalmente nos faz ouvir, tomar consciência do dito e evoluir de acordo.

Nas obras de Coutinho é possível notar que o diretor sabia muito bem sobre a auto-*mise-en-scène*. Parece inclusive assumir e provocar certo descontrole da situação, estimulando a auto-*mise-en-scène* ao diminuir ao mínimo quaisquer interrupções de cena, deixando a experiência tanto mais pura quanto possível para a ilha de edição. Para ele, diálogos espontâneos não devem ser interrompidos por razões técnicas

Catarse não é um documentário movido a perguntas, e apesar de produzir encontros, buscou-se ouvir o que aquelas pessoas queriam falar. Esta opção, apesar de adicionar muito tempo de trabalho – para além do previsto, chegando a aumentar

as gravações em três diárias – também possibilitou experiências extraordinárias e um resultado muito satisfatório.

Por comando da direção, em muitas situações o REC foi apertado sem que delimitasse o início de um diálogo, apenas sob o comando de um olhar entre os diretores e o cinegrafista, dando continuidade a um diálogo espontâneo. O momento então se expandia até o esvaziar de um raciocínio – que inúmeras vezes já havia inclusive derivado a outros assuntos. O ditado popular que diz que “a boca fala aquilo que o coração está cheio” nunca antes pareceu fazer tanto sentido, já que o assunto transbordava.

Com a determinação de que cenas não fossem interrompidas, por vezes viu-se diálogos que inicialmente pareciam travados, mas que no decorrer do fluxo permitido se abria, desabrochando para enfim afetar-nos e afetar-se das mais diferentes e belas maneiras. Depoimentos emocionantes ou até por vezes fervorosos, indignados. Sempre um alívio a cada acontecimento registrado sem problemas técnicos ou interrupções por escolhas estéticas, pois “diante da dor do outro não há *retake*” (MIGLIORIN, 2010, p.20).

Ali eram registradas dores e tantos outros sentimentos que, uma vez interrompidos – ainda que momentaneamente – jamais seriam resgatados com o mesmo vigor original. É um lugar tão delicado de se alcançar e de extrema “[...]premissa da confiança, o senso partilhado de um “nós” que de lastro ao movimento da troca. (XAVIER, 2010, p.73). Este sentimento coletivo, capaz de transformar desconhecidos em instantes, permeando um único estado de comunhão, resulta em uma comunicação da delicadeza, de estética naturalmente perfeita e cinematográfica, e puramente humana:

Atravessa o documentário um interesse pelo humano. O que esse homem comum faz, (...) como conta o seu passado, como mobiliza a palavra e enfrenta os poderes, como exerce o poder, como afirma sua inteligência, como ocupa os espaços, como formula o futuro ou se livra do presente. O documentário que nos interessa é essa arte no humano. Mas, como arte, não lhe interessam apenas suas possibilidades de apresentar ou escrever os sujeitos, mas também suas capacidades produtivas. (MIGLIORIN, 2010, p.10).

De forma bem superficial pode-se dizer que Catarse se aproxima de um momento de purificação do espírito humano. Do grego, *kátharsis*. Ao mesmo tempo em que pode colocar para fora do corpo aquilo que é estrangeiro à sua própria natureza, é igualmente capaz de trazer para dentro um sentimento, contraditoriamente

de forma permissiva, ainda que muitas vezes instantânea e inconsciente. Este estado emocional é possível/próximo das expressões artísticas, que nos permitem esquecer do mundo e sentir o instante possível a mim ou ao outro, de forma empática. Se empatia é de fato imaginar-se no lugar do outro, colocando-nos hipoteticamente em seu lugar, a Catarse pode levar a 'sentir' o sentimento do outro.

Não é possível afirmar que houve catarse em algum participante do documentário, mas estar naquele lugar, em diálogo com a câmera, aflorou sentimentos que foram explicitados pelo acaso. Quando a emoção aflora nos atores sociais, percebemos que "a performance não é sinônimo de simulação e que a encenação, mesmo fazendo parte de um ato provocado pela máquina cinematográfica em exercício, é capaz de ter sempre uma porção de autenticidade" (DINIZ, 2012, p.40). De certa forma, a experiência e a consciência cinematográfica dos que ali estavam permitiu que se libertassem de algo que estava "preso na garganta". Cleuda Milhomem é a mais ativa neste sentido no documentário, revelando o descaso de gestores públicos ao optarem pela retirada das placas em homenagem a artistas cênicos do Teatro Municipal, ou quando conta sobre o cancelamento das passagens do elenco do Grupo Chama Viva para sua apresentação no Rio de Janeiro.

Juliano Gomes e Sabrina Fittipaldi também se sentem confortáveis para revelar críticas quando à reforma no Teatro Municipal. A produtora Regina Reis conta não um, mais dois casos de negligências da gestão do teatro com choques de agendas entre uso do teatro e do espaço ao redor, de forma a atrapalhar apresentações de musicais.

Os participantes têm consciência de suas falas e do espaço em que as dizem. O fazem para que ultrapassem seu limite privado e que os fatos ganhem notoriedade, se tornando "por meio da linguagem e de sua potência fabuladora, enunciações sem propriedade" (FELDMAN, 2010, p.165). Sob o tom de denúncia, mas sem perder a potência fabuladora, tais falas atingem dimensão política e enunciam processos coletivos. É possível classificá-las como imagens cristal: quando a memória do passado se mistura a um acontecimento presente e produz novas memórias (imagens).

Desta forma o cinema, através da construção de uma personagem, cala a língua dos dominantes em detrimento de narrativas falsificantes, e o personagem sai de seu estado privado e passa a falar não apenas de si, mas de seu mundo (DINIZ,

2012, p.64). “A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política” (DELEUZE, 2005, p. 264).

A pessoa conta sua história com uma sintaxe, um vocabulário, uma força expressiva extraordinária. É um elemento ficcional do imaginário, que é muito mais poderoso do que o real. Você conta sua infância e é uma infância que está na sua memória, feita metade de esquecimento e metade de verdade. O que é verdade? Isso passa a ser totalmente desimportante. O que acontece na filmagem é verdade. (COUTINHO, 2010, p.20).

Tal qual a potência da voz que denuncia, está também a voz que ri e que cumpre seu papel social. Catarse tem um peso para o cenário teatral do que à primeira vista pode ser visto como local, mas também amplifica a voz do teatro feito no Tocantins, da arte cênica produzida na região norte do país, fora do eixo Rio-São Paulo e longe dos holofotes e da grandeza dos festivais curitibanos.

O registro histórico de diversas e múltiplas histórias dos primeiros trinta anos da cultura teatral de uma capital em construção é assumido por uma equipe cinematográfica e por trinta e cinco artistas que disponibilizam mais que meramente seu tempo: corajosamente oferecem-se para julgamento do público, graciosamente considerando o preço a pagar justo para que se consiga registrar de forma efetiva, afetiva e concreta sua participação no processo sociocultural do teatro do Brasil, sim, ainda que principalmente do Tocantins.

Em cena subsequente Sabrina Fitpaldi diz que “o Peixe todo estava lá. Do prefeito ao bêbado do bar, estava todo mundo lá. A cidade inteira foi assistir ao espetáculo. E aí é muito massa, porque ninguém no Peixe tinha ido ao teatro”, Sabrina menciona estas palavras, claramente fabulosas, após dar um dado: a cidade de PeixETO tem alto índice de exploração sexual infantil, algo que ela atribui também à ausência de políticas socioculturais do estado, argumentando que quando há oferta, há público em massa.

É certo que a ‘cidade inteira’ não esteve presente. Os hospitais ao menos continuavam funcionando e tantas outras atividades essenciais ou não mas, como já dito anteriormente, a ficção, na fabulação, não é modelo, assim como o real não é forma verdadeira. A potência do falso já eliminou esta referência a ser perseguida. O

que há são potências, devires, virtualidades irredutivelmente múltiplas e, portanto, a invenção ficcional não está ausente do documentário.

Rancière aponta a memória como obra de ficção e nos chama atenção sobre uma ideia delimitante e separatista:

Um filme 'documentário' não é o contrário de um 'filme de ficção', porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido. (RANCIÈRE, 2013, p. 160)

A noção de ficção ultrapassa o universo do cinema ficcional. Esta noção de ficção não se aproxima da falsidade, do fingimento ou da mentira, mas do caráter de fabulação e construção. A potência do falso é elemento produtivo de imagens. Fonte inspiradora de uma atuação: "as imagens devem ser produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível proceda o impossível" (DELEUZE, 2005, p.161).

Catarse é uma obra predominantemente construída pela memória de suas personagens, onde testemunham no presente sobre suas lembranças do passado. Reconhecemos que há no ato de testemunhar um certo aspecto performático que remete à teatralidade. Tanto no teatro quanto na vida cotidiana o comportamento performático teatral envolve as relações entre dois fatores ligados ao campo da visão: o ato de olhar e o de ser visto. No caso do cinema, a presença da câmera enquanto campo de visão intensifica a postura performática da cena e podemos concordar que ao locomover os atores sociais para um espaço teatral espera-se aflorar e potencializar este comportamento performático, ainda mais quando consideramos que são atores sociais familiarizados com o universo cênico.

Graças ao tempo de aparição de algumas das personagens de Catarse na tela é possível perceber uma transformação quando, pelo próprio surgimento da fala e de seu caráter de testemunho, vemos a pessoa transmutada em personagem frente à câmera, com sua fala privada virando algo público. Muitas das cenas da obra foram decididas enquanto filmadas. Não havia script ou roteiro com falas disparadoras para o acontecimento/experiência. Assim, o encontro e o jogo estabelecido do participante com o aparato cinematográfico foi o que fez com que a cena surgisse momentaneamente. E assim muitas vezes o diretor de documentário entende o

acontecimento: compreendendo a catarse do momento em que a pessoa se transforma em uma personagem da história que ele, diretor, irá montar na edição.

Não se trata de fator delimitante e isso de fato não garante que a cena passará pelo corte final do documentário. Tantas outras cenas em que este *feeling* não esteve automaticamente presente acabaram entrando para a narrativa do documentário. Em *Catarse* é nítido que algumas personagens têm mais tempo de tela, não havendo necessariamente relação direta entre sua relevância para as três décadas do teatro palmense e o tempo de aparição, muito mais conectado ao rendimento casual dos acontecimentos nas gravações.

Cleuda é umas destas personagens com início sério, repleto de argumentos descritivos da história. Após cumprir seu papel como pioneira permite-se algum alívio durante o encontro, o que resulta em belíssimas sequências. Ela se constrói personagem e se humaniza ao descrever situações amorosas, seus desafios como atriz. Vive um misto de sentimentos, emocionando-se em diversos momentos, chegando mesmo a chorar e gargalhar, sem deixar, contudo, de erguer a voz para fazer denúncias.

Com ela é possível ver de forma concreta o pensamento de Deleuze ao afirmar que a “ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta” (DELEUZE, 2005, p. 182). Ao captar tais fronteiras e travessias enfrentadas pela personagem, registrando a passagem dos sentimentos e fabulações, migrando de um estado para o outro, somos presenteados pelos encantos do cinema. A personagem Cleuda dá visibilidade à pessoa que ela foi durante estes trinta primeiros anos para o cenário sociocultural de Palmas. Não se trata de dizer que ela não existiu, tendo sido criada pela produção cinematográfica, mas que, historicamente falando, em um estado de histórico coronelista e machista, reconhecem-se forças atuando para invisibilizar as lutas das minorias e o protagonismo feminino. Assim como para ela, *Catarse* fez-se garganta para tantos outros artistas. Um grito que surgiu de:

(...) uma organização da memória e dos eventos que inventam um mundo, uma pessoa, inexistente até então. (...) O que nos mobiliza nos documentários fundados na fabulação, no desejo de fabulação, nos acontecimentos de linguagem, é a passagem entre atualidades que fazem sentir a multiplicidade, ou seja, entre indivíduos que dão a ver as possibilidades de criação que os ultrapassa. O outro se propaga no filme, o outro se inventando com o filme e com a memória. (MIGLIORIN, 2010, p. 16)

É possível ver no cinema moderno como estas relações entre documentário e cinema de ficção se estreitaram e passam a emprestar elementos um ao outro como, a título de exemplo, a direção de Murilo Benício para o Clássico *O Beijo no Asfalto*, mencionada no segundo capítulo. Lá vemos relatos de Fernando Montenegro sobre a primeira montagem da peça, ou a atuação e depoimento de sua filha, Fernanda Torres em *Jogo de Cena*, ao documentar parte das dificuldades do ofício de atriz na tentativa de ficcionar a realidade sobre a memória de alguém.

Há um outro traço de similaridade com o universo teatral: a postura melodramática detectável ao analisarmos documentários mediados pela memória, em especial documentários brasileiros. Mariana Baltar, estudiosa da presença de traços melodramáticos no documentário, em sua tese: *Realidade lacrimosa: diálogos entre a tradição do documentário e a imaginação melodramática*, discorre sobre documentários brasileiros nos quais nota elementos do que aponta como imaginação melodramática. Para a pesquisadora através do “pacto de intimidade” conquistado entre o diretor e suas personagens, alcançando a dimensão privada das lembranças pessoais, emerge o clima de emoção e afetividade que toma conta da cena, alcançando elementos como o afeto, a emoção e a performance, de modo que se aproximam do contexto melodramático. A presença de uma imaginação melodramática, conceito utilizado pela pesquisadora tomado de Peter Brook (1995, p. 235), se aplica tanto ao diretor como aos personagens. Baltar aponta diversas obras de Coutinho onde tal comportamento se consolida. O próprio Coutinho em entrevista a Felipe Bragança, respondendo à pergunta sobre *Jogo de Cena*, diz:

O melodrama é um traço que está mais vivo do que nunca e que aqui no Brasil tomou outro tamanho, virou algo espantoso. Não é mais um gênero clássico. E não é só na novela. Eu digo o seguinte: como as pessoas eram alimentadas pelo melodrama em 30 anos de novela e, como é o mesmo tema, ao falarem sobre a vida delas, cotidiana, íntima, elas acabam realimentando futuros melodramas. Essa coisa de feedback é extraordinária, vai para a novela, vai para a TV. É absolutamente espantoso. Agora, aí é que está o problema que eu acho. As pessoas vivem esse melodrama: o melodrama é vivido [...] A presença dessa cultura ali, na fala delas, isso é impressionante. (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 194.)

Tal comportamento midiático está enraizado na cultura brasileira frente ao grande alcance das programações dos canais abertos no Brasil. De forma até inconsciente, isso faz com que diante de uma câmera não só a ação corporal, mas o modo de pensar e lidar com suas experiências pessoais tomem contornos melodramáticos. Ainda que se diga que é o diretor que decide na montagem os relatos

que serão de fato tratados como corte final, há que se reconhecer este traço da forma como as pessoas lidam com suas próprias vidas, principalmente quando convidadas a dissertá-las de forma narrativa.

Tal comportamento em *Catarse* parece ser reforçado pelo caráter afetivo inegável entre personagens e o processo histórico tornado óbvio desde o título. Destaque-se que a obra é projeto contemplado em edital público e que já no ato da inscrição se anunciava o título da produção – ainda que provisório. Assim, frisa-se, mesmo antes da gravação o meio artístico, público-alvo das gravações de *Catarse*, já sabia do projeto e, previsivelmente, deixou-se afetar com expectativas.

Chamamos atenção a esta questão da vinculação/sentimento do desbravamento não só do teatro local, mas da construção e consolidação do sonho da capital: “partindo da geografia, a história e a memória ganham uma outra substância, ligadas à terra, às pessoas, a suas fabulações, aos encontros, misturados ao cotidiano” (LINS, 2004, p. 188). Tais sentimentos quando captados merecem tempo de tela, e para isto apontamos aqui momentos, a duração das falas, sua captura, o respeito pela duração da cena e pelo surgimento do silêncio, já que vazios muitas vezes são também acontecimentos.

Como o silêncio de Renato Moura, tocado ao recordar e homenagear o dramaturgo Ronaldo Araújo; ou o silêncio de Gabriel Deeaz, produtor e ator, que também assume papel fundamental no documentário como responsável pela pesquisa histórica durante a pré-produção e técnico de áudio do documentário. Mesmo sendo um dos últimos entrevistados no cronograma e após acompanhar diversos depoimentos, ao estar diante da câmera, ele silencia. O artista dá lugar ao filho.

As lágrimas de Meire merecem tempo de tela. A voz embargada de Cleuda merece tempo de tela. Os olhos mareados de Sabrina merecem tempo de tela. A emoção de Nival Correia ao dizer como se sentiu por não saber ler “corretamente” em uma leitura dramática: convite ao silêncio tão essencial no gerenciamento do tempo de tela: novas vírgulas em que tudo se comunica.

Tudo isso sem desmerecer todas as outras 29 horas de material bruto que na hora da montagem da construção narrativa foram silenciadas. Houve ainda esforço para que o documentário não ganhasse tom sensacionalista gratuito, valendo-se dos

sentimentos dos participantes para carregar nas cores. A intenção não era ao final constatar melodrama de fato.

Assim como Gabriel Deeaz, outros três componentes da equipe técnica do documentário estiveram à frente da câmera: Patrícia de Sá, atriz do Grupo Um Ponto Dois de Teatro, parte da equipe de produção; Flaviana OX, fotógrafa cênica e still de Catarse; e, por fim, um dos diretores do filme: Lucas (Justino Vettore), fundador do Grupo Um Ponto Dois de Teatro e autor deste material.

Para além da memória sob caráter de testemunho, há muitos relatos concernentes à atuação profissional e ao dia a dia de quem vive as artes cênicas, compondo para o documentário sua camada de viés pedagógico. Alguns trechos fugiram a este padrão de seleção por relevância para a narrativa histórica, fazendo com que Justino e Pereira decidissem pela manutenção de sequências por sua relevância como lições a se transmitir para fazedores de teatro.

Nival Correia escapa a qualquer filtro temporal de narrativa ao falar sobre a importância de se saber ler bem uma peça teatral: “a palavra não pode ser maldita (mau dita), ela precisa ser bendita (bem dita)”. Os diretores não poderiam ‘amputar’ tal preciosidade, complementada pelo próprio Nival: “e eu recebi uma lição nesse tempo, assim: de que não é quantas falas são, tem um texto, mas é a forma como você fala, é o jeito que você traduz aquele personagem”.

Assim, os diretores optam por, em seguida, inserir o depoimento de Gabriel, que confirma: “foi muito impressionante. Muito impressionante o Nival em cena. (...) Quando o Nival gritava da coxia a plateia vinha abaixo (...) uma das pessoas mais marcantes deste espetáculo, definitivamente foi o Nival.”.

Outros exemplos de momentos em que a narrativa ganha relevância outra que não a sequência histórica em clara linha do tempo são, no terceiro ato, as falas de Flaviana OX, do iluminador Lúcio Miranda e do músico e compositor Heitor Oliveira. Os três surgem como personalidades do universo técnico da cena. Enquanto descrevem o uso da iluminação e da trilha sonora nos espetáculos, são apresentados não por suas narrativas, mas pela narrativa dos diretores que, capazes de tal, os alçam à importância que de fato têm para o teatro palmense.

Selecionados inicialmente para dar depoimentos em conversa com os diretores, naturalmente assumem seus merecidos postos. Durante o documentário isso ocorre em diferentes níveis com artistas e técnicos presentes, mas também com

nomes que surgem aqui e ali nas falas dos participantes: alguns como homenageados claros, de uma maneira mais previsível, como Marcelo Souza e Ronaldo Araújo, com relatos de vivências e dedicatória no prólogo do filme; outros nomes mais sutilmente citados, causando a manutenção definitiva da cena onde foram citados após corte final. É o caso da figurinista Claudia Montovane citada por Cleuda Milhomem durante seu depoimento sobre Construção Permanente; Diomar Naves, citado por Pietro Lammonier ao narrar como entrou para o teatro a convite do professor; bem como outras personalidades como Ronaldo Japiassú, Valéria Elias, Mauri de Castro, Luara Aquino, entre outros.

Embora o documentário traga representantes dos grupos, devido aos protocolos estabelecidos pela OMS para a Covid-19 há apenas uma convidada em específico que não representa grupo, cia, coletivo, nem é pioneira: Renata Ferreira integra o documentário como atriz, no entanto representava uma instituição. No período das gravações, como coordenadora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins, nota-se em sua fala um discurso mais formal, quase institucional, com palavras rebuscadas argumentando e informando sobre a fundação e a relevância do curso para cena teatral do estado.

A “instituição” começa sentada, em uma postura um tanto mais rígida. Já em seu sétimo plano na tela, em posição mais confortável, passa a falar das experiências de extensão com a comunidade: muito mais próximas de um testemunho pessoal de Renata (que acompanhou e integrou tais projetos) do que as informações institucionais do início.

Ainda sobre estas participações individualizadas e/ou limitadas por convivência durante o período da pandemia, há algo de agregador nisto, pois, é possível observarmos como o individual se transforma no coletivo, seja pelo ato da representatividade, seja pela narrativa composta, onde cada convidado é um mínimo dentro do todo que é a história contada por Catarse – As três primeiras décadas de teatro palmense.

Ainda que o documentário não seja a história, é imagem do real percebido. Seu caráter artístico acentua ainda mais o aspecto fabuloso, quase ficcional do modo como as pessoas se relacionam com o passado.

Todo o real percebido passa pela forma imagem. Depois renasce em lembrança, isto é, imagem de imagem. Ora, o cinema, como qualquer representação (pintura, desenho), é uma imagem de imagem, mas, como a

foto, é uma imagem da imagem de perspectiva, e, melhor do que a foto, é uma imagem animada, isto é vida. Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário. (MORIN, 1977, prefácio)

A desmontagem do filme permite a quem o fez enxergá-lo como espectador. Como tal, não age somente como lente observadora, mas retoma o trabalho ao memorar, analisar e imaginar outras possibilidades (acessando e produzindo imagens).

O termo espectador por si só foi emprestado do teatro para o cinema para nomear aquele que não somente olha, mas se permite enxergar e (re)agir, participar. Também na desmontagem praticada por artistas do teatro, após as produções, há um encontro com o cinema e juntos, como irmãos, disponibilizam-se ao ato fraterno da troca, não de ruptura. Para uma viver, não é preciso que a outra linguagem morra; já para que sobrevivam ao inescapável tempo será necessário que continuem se permitindo momentos de trocas e inversões.

4 CHEGAMOS A UMA CONCLUSÃO? CONSIDERAÇÕES!

O cinema documentário se constituiu como campo à parte do cinema de ficção, mas isso não lhe impede de ficcionar. Embora tenha se constituído como um outro sistema (como defende Coutinho) que o distancia e difere do gênero ficcional, isto não detém a possibilidade da presença da ficção no documentário. O documentário contemporâneo tem se permitido aprofundar em outras possibilidades narrativas apostando em um caráter mais provocativo à reflexão, com obras que assumem o cinema documentário como espaço possível para uso de recursos ficcionais.

Historicamente a teoria e a prática no cinema derivam do fazer teatral; ambas consideradas como artes de colaboração e/ou coletivas, seguem a concepção da arte como mimese da aparência ou da essência do real. Ainda que diante de particularidades no modus operandi, e da busca do cinema por uma ruptura com “a mentira teatral” (Ismail Xavier) ambas seguem produzindo “impressões de realidade” que contarão com a fé do espectador na produção do ilusionismo. Quando o cinema deixa de lado os preconceitos e os pré condicionamentos, temos sempre a concretude da experiência visual. E quanto mais a questão do real fica superada, mais o fantástico torna-se real pela experiência que produz.

Os pontos de intersecção e fricção das linguagens ocorrem até mesmo quando buscam se distanciar das ilusões e aparências, encontrando-se em torno e sob efeito da prerrogativa da desconstrução tanto nos processos de decupagem quanto na desmontagem. A reflexão passará pela constituição das estéticas e suas imaginações possíveis.

Deleuze nos aponta para a potência do falso, visível ao documentário no fenômeno criado pela capacidade de “tornar-se outro” – onde o ser, a nós apresentado após a montagem (tanto no teatro, quanto no cinema documentário) não conseguirá ser visto puramente como a pessoa que é, mas pela personagem que se reproduziu-tornou durante o processo, e que será absorvida de diferentes formas pelo espectador de teatro e/ou cinema, onde necessariamente o espectador não vê as coisas como são, mas como seus desejos e o seu estado de espírito o fazem ver.

A fabulação se manifesta como forma da criação humana, do pensamento que crê e então nos propõe acreditar nesta nova realidade. Especialmente um real popular, das minorias, constituinte do desejo de um novo estado de espírito, de certo

modo quimera, no campo das ideias, ainda (não) existente. O fabular é capaz de afetar e fazer acreditar em um outro modo de existência, em busca de algo melhor do que a realidade.

A memória se faz fonte fabuladora, renova e cria no presente se desprendendo do passado como algo intocável, permitindo que o ficcional se apresente como potência e não como um ideal de verdade. Ao captarmos diante de uma câmera o instante da memória em ação, presenciamos em cena as fabulações contaminadas por fragmentos de acontecimentos passados: encontro instantâneo entre o passado e o presente; realidade e ficção.

O cinema documentário contemporâneo e o teatro (por que não?) caminham pelo instante, pelo acontecimento que é sempre no tempo presente, ainda que embebido do passado (que instantaneamente também passará a ser). O que nos afeta é sempre o acontecimento expresso pela experiência do aqui e no agora. Caminhando e/ou tendendo para uma estética da comunicação, o cortejo entre ficção e não-ficção permanece, o valor estético, o efeito sociopolítico, e as questões culturais se asseguram pela percepção e escolhas não só do que se vê, mas do como se vê e principalmente sob a ótica de quem vê e participa.

O cinema documentário pós-moderno burla um “regime estético da arte” e uma utopia capaz de anular a representação; reconhece ou busca reconhecer a força original do cinema e do teatro, a arte de contar histórias, sem suprimir os elementos da ficção – talvez pela impossibilidade de sua inexistência, pela condição naturalmente humana de fabular.

Nas obras de Eduardo Coutinho, e especialmente em *Jogo de Cena*, bem como no documentário *Catarse – As três primeiras décadas de teatro palmense*, é possível ver em atores e não atores a manifestação do acontecimento no espaço múltiplo da cena, que se produz nesta relação de força e poder entre as personagens e os diretores, instituído pelos afetos e na seguridade do acaso. Tanto no filme de Coutinho quanto no da dupla Justino e Pereira é possível notar o acontecimento e a fabulação com profissionais das artes da cena, investigando a naturalidade, a espontaneidade e/ou a dificuldade de estabelecê-la (ainda mais em choque com o real).

A estética da comunicação vem sendo consolidada como um processo da estetização da vida cotidiana, com interesse pelo resgate do afetivo, da linguagem corporal como possibilidade de comunicação para todos os públicos.

Historicamente, artes que envolvam a cena, como o teatro e o cinema, sempre lidaram com o corpo e suas manifestações. Retratam o cotidiano, não apenas o reproduzem, e buscam cada vez mais dar espaço a ele. Em resposta, o público experiencia um conteúdo que o aproxima da arte, uma arte pela qual ele seja capaz de se identificar. Para o documentário esta identificação não está posta somente para a realidade ou algo que a aparente, mas para algo sensível, potente e “palpável”, que não envolve somente o capital, e que por isso é acessível, e não custa. Algo como sonhar, fabular, permitir-se acreditar em algo que lhe faça, ainda que por um instante, esquecer ou diminuir as coisas ruins da vida.

A situação atual midiática potencializa o interesse por desvendar as imagens em vez de ocultá-las: o que no cinema equivale a revelar outras escolhas, outras imagens, um jogo do visível e invisível que escolhe iluminar ou camuflar, onde derivam ou estão justapostas entre o ver e o poder.

Para a comunicação, ao nos aproximarmos das questões de análise do discurso da mídia, nos deparamos com pesquisas que dialogam com o interesse por uma nova estética (embora sempre estivesse presente), mais próxima da história e das ciências sociais. Uma estética da comunicação, capaz de aproximar o universo considerado *cult* da cultura popular.

A polaridade e as divergências entre cinematografia (cinema enquanto dispositivo) e o conceito de representação (narrativo-dramático) somente destacam desejos plurais, que englobam a imagem como representação e a imagem como presença, não de forma opositora, mas como capacidade de fazer emergir as potências do ser e do estar enquanto possibilidades. O que pode, do que é capaz o sujeito homem e o sujeito máquina? Não há conclusões, não é este o propósito deste trabalho, voltado para o devir e desejando ser sempre o entre, nunca o fim – as possibilidades e nunca as delimitações.

Não há certo e errado, nem julgamentos: há arte. Uma arte pop, popular, humanizada, que tem sinalizado o desejo de ganhar espaço. Entre os gêneros cinematográficos, há sempre o cinema, este como bem nos mostrou Eduardo Coutinho, e ao que nos parece está aberto a relações antigas e novas com o primogênito teatro. São artes, e como tal não nos parecem preocupadas em classificar, apenas em ser, estar; ocupam-se de existir.

Nos afeta o cinema enquanto arte de um trabalho a contrapelo, assumindo que a fábula do cinema é contrariada, situando a experiência cinematográfica como algo que não se reafirma pela ruptura com a voz do teatro e com a fabulação; pelo contrário, se consolida por uma constante relação de troca e inversões entre as linguagens.

A comunicação como fenômeno cinematográfico é de dimensão antropológica e social, em busca de experiências com produções de imagens plurais que, na representação, as efetiva enquanto presentificações, acontecimentos e experiências. Trata-se de processo que mesmo com etapas de pré e pós-produção, de montagem e desmontagem, seguirá de portas abertas para uma revisitação. Um convite perene a, quem sabe, pelo ato do recordar... que a memória fabule, fabulosa e necessária!

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luiz Augusto Barbosa. **A iminência do samba**: análise do processo de criação da coreografia O Samba do Criolo Doido. 2016. 134 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2016.
- ADELMO, Luiz; MANZANO, Fernandes. **Som-imagem no cinema**: a experiência alemã de Fritz Lang. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- AUMONT, Jaques. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2012.
- AVELLAR, José Carlos. A câmera lúcida. *In*: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**: o Documentário Brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- BARNOUW, Erik. **Documentary**: a history of the non-fiction film. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BARON, Dan. **Alfabetização Cultural**: a luta íntima por uma nova humanidade. São Paulo: Alfarrábio, 2004.
- BAZIN, Andre. "Theater and cinema". *In*: KNOFF, Robert. **Theater and film**: a comparative anthology. New Haven: Yale University Press, 2005.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. "Adrienne Mesurat" (1928), trad. rochlitz, Ouevres II, op.cit, p. 110.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. Na época do "Suplemento Literário". *In*: BERNARDET, Jean-Claude. **Trajatória crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação [online]**. 2002, n. 19, pp. 20-28.
- BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura**: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- BRAGANÇA, Felipe. **Encontros**: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, Azougue,

2008.

BRECHT, Bertold. **Diários de 1920 a 1922**: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1994.

COPELIOVITCH, A. Eugênio Barba: memória e resistência no teatro. **Revista Poiésis**, n. 28, p. 71-84, 2016.

COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. "O sujeito (extra)ordinário". *In*: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COUTO, José Geraldo. Louis Malle filma Tchechov em Nova York. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 nov. 1994, Folha Ilustrada, p. 4. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/18/ilustrada/14.html>. Acesso em: 7 jul. 2022.

Comolli, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008 [2004]

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. "La Littérature et la Vie". *In*: **Critique et Clinique**. Paris: Minit, 1993, pp. 11-17.

DELEUZE, Gilles. "Le cervau, c'est l'écran". *In*: **Deux Régimes de Fous**. Textes etentretiens, 1975-1995, ed. D. lapoujade, Paris: Minit, 2003.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. *In*: DIAS, B.; IRWIN, R. (Org.) **Pesquisa Educacional Baseada em Arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Edufsm, 2013, p. 6-12.

DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem cênica. **Revista Rascunhos**: Caminhos da pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, n. 1, p. 5-12, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217>. Acesso em: 12 abr. 2022.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, Jogo de Cena de Eduardo Coutinho e Pan-Cinema, de Carlos Nader. *In*: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaaios no real**: o Documentário Brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

FEVRALSKI, Aleksandr. **Dziga Vertov**, nº12, Iskusstvo Art Kino, 1965.

FRANÇA, A. Viagens na fronteira do Brasil e do cinema. **Devires**: cinema e humanidades. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, v. 4, n. 2, 2007.

FRANCO, Marília. **Filmografia Dziga Vertov**. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2011. Disponível em:
<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm>. Acesso em: 19 jun. 2022.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**. São Paulo: Edusp, 1987.

GARDNIER, Ruy. **Breve histórico das concepções da montagem no cinema**. 2005. Disponível em:
http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaaios/04_03.php#:~:text=Nos%20primeiros%20anos%20do%20cinema,vezes%20de%20forma%20bastante%20virtuosa. Acesso em: 19 abr. 2022.

GOETHE, Wolfgang. **Maximes et réflexions**. Trad. G. Bianquis. Paris: Gallimard, 1943, p. 67.

GONÇALVES, Maria Madalena. Modos de representação no teatro e no cinema. O teatro mostra (e depois conta) e o cinema conta (e depois mostra). Ou é o contrário. **Cadernos PAR**, n. 3, 2010. Instituto Politécnico de Leiria. Leiria – Portugal, 2010.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos interdisciplinares. – São Paulo: Annablume, 2012.

HANSEM, Mirian. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. *In*: CHARNEY, L. (Org.). SCHWARTZ, V. R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

JOGO DE CENA. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil: Matizar VideoFilmes, 2007. (100 min.).

KINOKS. **Nós**. Revista Kinofor, 1922.

LEITE, Amanda. Desmontagem: fotografia e processo ficcional. **Linha Mestra**, nº 31, p.24-27, jan-abr. 2017. Disponível em:

<https://lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/455/470>. Acesso em 02 de novembro de 2022.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**. São Paulo: Summus, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2008.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora UNB: 2007.

MARCOLINO, Rafaela Ricardo Santos. O cinema e o teatro: a estética do Cinema Vertoviano. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM, 2014, Londrina-PR. **Anais do I ENCOI**: UEL, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT3/O%20CINEMA%20E%20TATRO%20A%20ESTETICA%20DO%20CINEMA.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

MENESES, Ramiro Déliu Borges. A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia. **Universitas Philosophica**, v. 30, n. 60, 2013, p. 177-204.

MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**: o Documentário Brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

MOLINA JR, Jair Sanches. Experiências audiovisuais na cena teatral: luz, palco e tela. **Revista Movimento**, São Paulo-SP, v. 1, n. 4, set. 2015. Dossiê, p. 55-70. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B9QmzrRhYrmsVDZINKY0U1VGM1E/view?resourcekey=0-2c4xbhBxFH4kc2rB0rCNKw>. Acesso em: 4 ago. 2022.

MOSTAÇO, Edécio. **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2012.

MORIN, Edgard. Complexidade e ética da solidariedade. *In*: CASTRO, G. et al **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas-SP: Papirus, 2016.

O BEIJO NO ASFALTO. Direção de Murilo Benício. Brasil: República Pureza Filmes, 2017. (98 min.).

PARENTE, André (org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papirus, 2013.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELLEJERO, Eduardo. Ver para crer: a arte de olhar e a filosofia das imagens. **Princípios**: Revista de Filosofia (UFRN), v. 20, n. 34, p. 303-324, 2013.

RAMOS, Alcides Freire. Bertold Brecht e o cinema alemão dos anos 1920. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, n. 3, p. 1-20, Uberlândia: 2006.

RAMOS, Alcides Freire. Cinema Verdade no Brasil. *In*: TEIXEIRA, E. T. **Documentário no Brasil**. 2. ed. São Paulo – SP, Summus 2004.

RAMOS, F. P. Jogo de Cena. *In*: SILVA, Paulo Henrique (org.) **Documentário Brasileiro 100 filmes essenciais**. 1. ed. Belo Horizonte (MG): Letramento: Canal Brasil: Abbraccine, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, SP: 2013

RÈGE, Philippe. **Encyclopedia of French film directors**. Toronto: Scarecrow Press, 2009.

RODCHENKO. Koniks revolução. **Revista Lef**, 1923.

SALTER, Chris. “The projected image: video, film, and the performative screen”. *In*: **Entangled**: technology and the transformation of performance. Cambridge: MIT Press, 2010, p. 113-179.

SANTAELLA, Lucia. **O que é a Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

SCARELI, Giovana; FERNANDES, Priscila Correia. Cinema e cotidianos e pesquisa em educação. **Quaestio**, Sorocaba, SP, v. 18, n. 1, p. 15-33, maio 2016.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *In*: **Performance studies**: an introduction. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SCOTT, Joan. Experiência. *In*: SILVA, Alcione Leite da et al. (Org.). **Falas de gênero**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 1999, p. 42.

SILVA, Renata Ferreira da. Os dramas da pesquisa ou sobre escrita acadêmica e vida. **ALEGRAR**, n. 25 – jan/jul, 2020, p. 238-249. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1C6l5Hs6crWe4rUzgcPZTBHEQCC9XfiOs/view>. Acesso em: 10 ago. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VERTOV, Dziga. **Kino-Eye**: the Writings of Dziga Vertov (translated by Kevin O'Brien), Berkeley, University of California Press, 1984.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: opacidade e transparência. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 2ª impressão, 2012.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderno. *In*: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**: o Documentário Brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

ZEPPINI, Paola Sanfelice; ZACHARIAS, Pamela. Sobre aprender a fabular em educação. **Linha Mestra**, n. 35, p. 278-285, MAIO.AGO.2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/18/ilustrada/14.html>. Acessado em: 10 out. 2021.

ANEXOS

CENAS EXTRAS PÓS CRÉDITOS