

A opacidade discursiva e a urdidura da atividade de trabalho do documentarista: o cinema-documentário de Eduardo Coutinho

The discursive opacity and the warp of the documentarian work activity: Eduardo Coutinho's documentary cinema

La opacidad discursiva y la urdimbre de la actividad laboral del documentalista: el cine documental de Eduardo Coutinho

Silma Ramos Coimbra Mendes ⁱ

Resumo: Este artigo se propõe a problematizar o modo como o documentário é comumente considerado: um cinema marcado por efeitos de real e de verdade e por uma atividade neutra e isenta do documentarista. *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho é o documentário selecionado para a reflexão por permitir um duplo olhar sobre o gênero: o primeiro advém do referencial teórico da Análise do Discurso, conforme os estudos desenvolvidos por Maingueneau, os quais postulam, mais do que a transparência, uma linguagem marcada pela opacidade e historicidade, assim como por cenografias de fala de onde se depreende um ethos intimista; o segundo é oriundo da Ergologia, abordagem que discute a atividade humana, ressitando as discussões teóricas no plano das materialidades fílmicas, por meio de conceitos como os de trama, urdidura e renormalização. Mais do que conclusões fechadas, consideram-se nesse processo, a fabulação, inventividade e valores mobilizados no encontro do documentarista com o outro.

Abstract: This article aims to problematize the way in which the documentary is commonly considered: a cinema marked by the effects of reality and truth and by a neutral and exempt activity from the documentarian. *Jogo de Cena* (2007) by Eduardo Coutinho is the documentary selected for this reflection for allowing a double look at the genre: the first comes from the theoretical framework of Discourse Analysis, according to the studies developed by Maingueneau, which postulates, more than the transparency, a language marked by opacity and historicity, as well as by scenarios of speech from which an intimate ethos emerges; the second comes from Ergology, an approach that discusses human activity, replacing theoretical discussions in terms of film materiality, through concepts such as weft, warp and renormalization. More than closed conclusions, in this process are considered, the fable, inventiveness and values mobilized in the interaction of the documentarian with the other.

Resumen: Este artículo pretende problematizar la forma en que se considera comúnmente el documental: un cine marcado por los efectos de la realidad y la verdad y por una actividad neutral e imparcial del documentalista. *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho es el documental seleccionado para una reflexión por permitir una doble mirada al género: el primero proviene del marco teórico del Análisis del Discurso, según los estudios desarrollados por Maingueneau, que postulan, más que transparencia, un lenguaje marcado por la opacidad y la historicidad, así como por los escenarios del habla de los cuales emerge un ethos íntimo; el segundo proviene de la Ergología, un enfoque que analiza la actividad humana, restableciendo las discusiones teóricas en términos de materialidades cinematográficas, a través de conceptos como trama, urdiduras y renormalización. Más que conclusiones cerradas, en este proceso se consideran, la fabulación, la inventiva y los valores movilizados en el encuentro del documentalista con el otro.

Palavras-chave: Documentário; Análise do discurso; ergologia; verdade; atividade do documentarista.

Keywords: Documentary; Discourse Analysis; Ergology; truth; documentarian activity.

Palabras claves: Documental; Análisis del discurso; Ergología; Verdad, Actividad documentalista.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O gênero documentário, à primeira vista, parece estar perfeitamente inscrito na tradição de transmitir uma impressão de autenticidade. No entanto, se observarmos com cuidado, a própria acepção do termo documentário, originalmente, é polissêmica, carregada fundamentalmente de dois sentidos: o (1º). de escrever, historiar, filmar etc e o (2º) de demonstrar a verdade (ESCOREL, 2010). Ora, se o documentário parte de uma realidade é para comentá-la, intervir e transformá-la, alterando os modos como nos relacionamos com ela. Esse relacionamento não se encontra, no entanto, destituído de uma forma estética, já que o filme, enquanto mediação, adota formas com as quais atinge o espectador com o intuito de sensibilizá-lo, informá-lo, indagá-lo etc (PENAFRIA, 2011).

Para tanto, vale-se de uma linguagem audiovisual que opera com registros que podem ser considerados documentos, mas que não têm, em si mesmos, valor de comprovação de fatos, muito menos de demonstração da verdade. Ao contrário, a produção do cinema documentário resulta muito mais de um conjunto de seleções, montagens e combinações que, mesmo dotadas de um princípio de unidade e coerência, rompem com qualquer possibilidade de acesso à realidade, o que acena para roteiros com fissuras, cortes, subversões, nos quais se captura também o que não estava previsto antes da filmagem. Recusam-se, assim, roteiros pré-definidos e fechados, como única e determinada metodologia de filmagem, afirmando-se, ao contrário, acontecimentos fílmicos como universos em aberto, universos que se constroem no ato de filmar, dos quais se depreende uma reflexão sobre as imagens do mundo e suas formas de representação (COMOLLI, 2008).

Em sintonia com essa visão de documentário, a Análise do discurso (doravante AD), desde sua emergência na década de 1960, vem refletindo sobre a noção de verdade e real, ao se constituir como uma atividade marcadamente crítica por atingir algumas ilusões fundamentais dos falantes – a ilusão de estar dizendo o que eles têm intenção de dizer e a ilusão de que o lugar de onde falam não é constitutiva da significação. Desse modo, embora se reconheça que as discursividades oriundas da vida pública e privada dos sujeitos com as quais o analista do discurso se depara, muitas vezes, pareçam nascer de um retorno às coisas, de uma justa apreensão do Belo, da Verdade, que os outros posicionamentos teriam desfigurado, subvertido, a AD postula que esse desejo de um termo absoluto para além do discurso é, na realidade, atravessado por outros discursos (MAINGUENEAU, 2000).

É importante enfatizar ainda que a história da AD não se desenvolve de modo linear e cumulativo. Ao invés de promover continuidades, opera por sucessivas rupturas. Pode-se afirmar que houve e continua havendo movimentação profunda em suas águas desde o nascedouro, em meados da década de 60, quando emergiu como um dispositivo teórico-

metodológico em que se reconfiguraram os modos de pensar a linguagem, diferentemente daqueles preconizados pela Análise de Conteúdo (AC), em relação à qual a AD) se contrapôs, fundamentalmente no que se refere às noções de língua, sujeito, texto e ciência, conforme se pode observar no quadro a seguir.

QUADRO-SÍNTESE DAS APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS ENTRE ANÁLISE DE CONTEÚDO E ANÁLISE DO DISCURSO

	AC	AD
Objetivos de pesquisa	Captar um saber que está por trás da superfície discursiva	Analisar em que perspectivas a relação social de poder no plano discursivo se constrói.
Eu pesquisador	Espião da ordem que se propõe a desvendar a subversão escondida, leitor privilegiado por dispor de “técnicas” seguras de trabalho.	Agente participante de uma determinada ordem, contribuindo para a construção de uma articulação entre linguagem e sociedade.
Concepção de texto	Véu que esconde o significado, a intenção do autor.	Materialidade do discurso
Concepção de linguagem	Reprodução e disseminação de uma realidade <i>a priori</i> .	Ação no mundo
Concepção de ciência	Instrumento neutro de verificação de uma determinada realidade.	Espaço de construção de olhares diversos sobre o real

Autores: Décio Rocha e Bruno Deusdará, 2005

As trajetórias da AC e da AD se entrecruzam em alguns aspectos, o que sugere haver um substrato epistemológico de fundo no qual se sustentam, mas também se excluem. Para a AC, a linguagem é transparente, os sentidos são dados *a priori*, o pesquisador deve ser neutro, o sujeito é alguém pleno de razão, o método, rigoroso e objetivo. Herdeira da concepção iluminista, a AC incentiva uma prática interpretativa de sistematização, encolhimento de heterogeneidades, contenção da dispersão dos sujeitos. Diferentemente, na AD, a linguagem é considerada opaca, os sentidos são produzidos nas interações, o pesquisador não é neutro, muito pelo contrário, participa de uma intervenção sobre o social, abrindo espaço para uma possibilidade outra, originada de um olhar diferenciado que lança sobre as práticas linguageiras (ROCHA E DEUSDARÁ, 2005).

A linguagem não é transparente; ao contrário, é marcada por opacidades, sendo o discurso permanentemente submetido à possibilidade de equívoco e de não compreensão. Ao des-naturalizar o que parece evidente, reivindicamos o atravessamento do efeito da

transparência da linguagem, da literalidade do sentido, identificando sua espessura, seus efeitos de sentidos múltiplos e variados.

Propomo-nos, desse modo, a lançar um duplo olhar sobre o documentário. O primeiro, oriundo da Análise do Discurso (doravante AD), com base nos estudos enunciativo-discursivos de Dominique Maingueneau, é direcionado à reflexão sobre a produção/recepção dos filmes de Eduardo Coutinho. Noções como transparência e opacidade, interdiscurso, *ethos* e cenografia serão acionadas nesta reflexão, a fim de contribuir e ressituar as discussões teóricas e práticas envolvidas no plano das materialidades fílmicas: “Quando o dispositivo é ocultado em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de ‘transparência’. Quando o dispositivo é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de ‘opacidade’” (XAVIER, 2008).”

O segundo se origina da observação da atividade de trabalho realizada pelo documentarista via Ergologia, abordagem que se propõe a pensar a atividade humana, problematizando os modos tradicionais da produção de conhecimento assentados em patamares de cientificidade e neutralidade, e preferindo, ao contrário, conferir maior espaço à experiência e à produção de saberes que se constroem na atividade humana. O objetivo da *démarche* ergológica não é apenas contemplar a atividade colocada em “cena”, mas recriar o mundo no qual vivemos, por meio da reflexão e da confrontação da atividade com diferentes saberes. Os procedimentos ergológicos são conduzidos de modo a considerar “qualquer coisa de enigmático e de complicado a procurar – o que se chama atividade das pessoas” (SCHWARTZ, 2010).

Fundamentalmente, a Ergologia se desenvolve por meio de um duplo registro. O primeiro é situado em um campo relativamente homogêneo e contínuo, quase neutralizado; e segundo é percebido como singular e ressingularizado por alguém ou por um coletivo, por meio de arbitragens necessárias realizadas pelo indivíduo/coletivo frente aos seus valores (SCHWARTZ & DURRIVE, 2010).

Os dois registros operam ao mesmo tempo: o Registro 1 – também designado por Trama - no qual se antecipa o espaço que precede o agir, organizando a experiência humana, e o Registro 2, conhecido como Urdidura - no qual se encontra a dimensão epistemológica ou ética da experiência, materializada em um debate de normas e valores, de “dramáticas de uso de si” que cada indivíduo enfrenta na dialética entre o que é antecipado pelos saberes e o que é permanentemente recomposto pela atividade. Essa dialética é traduzida por meio de uma imagem, conhecida como metáfora da tecelagem (SCHWARTZ, 2010).

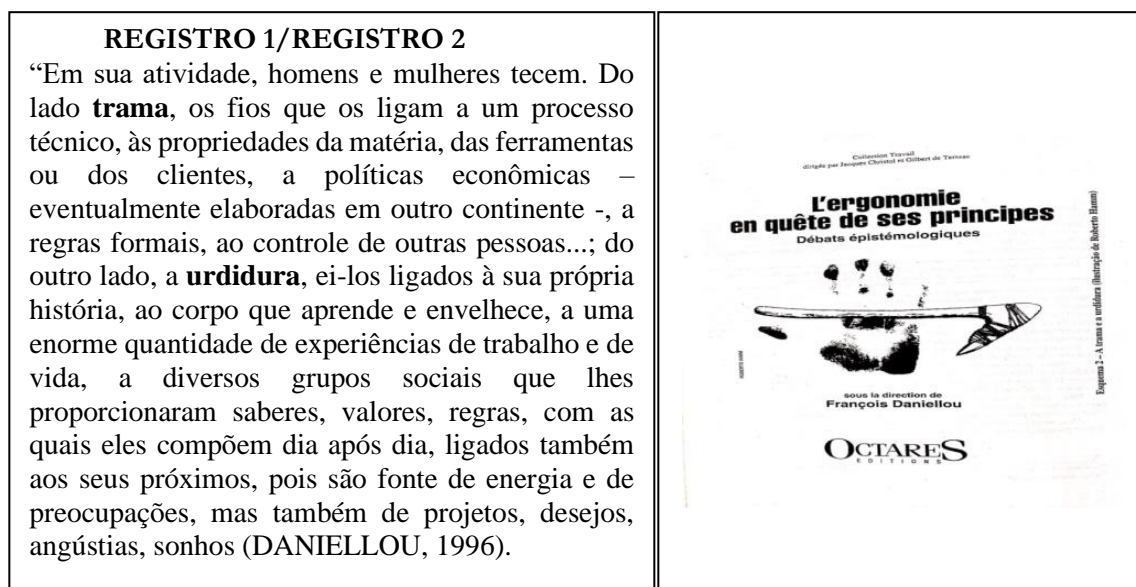


Figura 1: A trama e a urdidura

Esta imagem bipartida da tecelagem [trama e urdidura] convida-nos a pensar na relação entre os dispositivos fílmico e ergológico, na medida em que ambos atuam numa espécie de “zona de penumbra”, no entremeio entre as tessituras. De um lado, a necessidade de domínio sobre os objetos técnicos que envolvem a produção do filme para “tentar, de algum modo, governar a atividade: decupagem, planos codificados, montagem de imagem, som, a partir dos quais é possível antecipar o espaço que precede o agir (Registro 1). De outro, a inscrição enigmática em um intenso movimento discursivo marcado por fabulação, encenação, imagem, performance, tomadas aqui como dimensões incontornáveis ao exercício de escuta sensível da alteridade que o documentarista se propõe a realizar (Registro 2).

Com base nesse duplo olhar, refletiremos sobre o objeto de análise, considerado o “objeto-solar” da filmografia de Eduardo Coutinho – o documentário *Jogo de Cena*, procurando explorar nele tensões e ressonâncias em relação à produção do real e da verdade. Operando na indeterminação entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, público e privado, intimidade e visibilidade, processo e obra, experiência e jogo, vida e performance, *Jogo de Cena* inaugura a última fase de filmografia de Coutinho (FELDMAN, 2012).

UM DUPLO “OLHAR” SOBRE JOGO DE CENA

Jogo de Cena (2007) é um documentário aclamado pelo público e pela crítica, considerado um dos mais instigantes trabalhos de Eduardo Coutinho, filme de ruptura e de reinvenção na sua trajetória e um marco do cinema brasileiro contemporâneo. Nele, o documentarista reúne personagens reais e atrizes que dão depoimentos sobre aspectos

relevantes de suas vidas, e assim levam até o limite a tensão entre o que é “encenado” e o que é “real”, procedimento já presente em produções anteriores do cineasta, nas quais as falas de entrevistados também colocavam em questão a “autenticidade” dos relatos produzidos.



Fig

A partir dessa produção, o documentarista não irá mais em busca de personagens em locações reais. Ao contrário, elas virão ao seu encontro em locações produzidas especialmente para as filmagens. Um anúncio-convite publicado em um jornal e dirigido a um público quase irrestrito, mulheres adultas e moradoras do Rio de Janeiro, que tivessem histórias para contar, dá o *start* inicial ao documentário. De um total de 83 que responderam ao chamado para participar de um teste, 23 foram selecionadas para uma conversa com Coutinho sobre temas variados: a relação com os filhos, com os maridos/pais, morte, separações, trabalho, sonhos etc. A filmagem foi realizada no teatro Glauce Rocha, no centro do Rio, em julho de 2006, três meses depois, e acionou atrizes conhecidas e desconhecidas interpretando depoimentos que já haviam sido registrados anteriormente.



Figura 4: Convite de participação Jogo de Cena (2007)

Uma característica marcante desta produção foi o de trabalhar com um jogo de “espelhamento enunciativo” que consistiu em justapor um depoimento real à sua representação, atitude que se repetirá ao longo do filme, quando Fernanda Torres, Marília Pera e Andrea Beltrão aparecem em seguida às personagens que interpretaram, o que levanta o problema da representação, em que real e ficção se misturam de modo a não ser mais possível definir os limites entre um e outro.

Caracterizar tal objeto deste modo remete quase que naturalmente à questão de o documentário não refletir nem representar a realidade, muito menos de obedecer rigorosamente ao que foi estabelecido por um roteiro. Ao contrário, Coutinho prefere filmar por meio de procedimentos de filmagem que elabora a partir do universo social, reafirmando o núcleo de sua metodologia de trabalho, tendo a entrevista, como o modo de estabelecer a interação com seus personagens. Esta passa a ser a forma dramática exclusiva na qual a personagem se afirma em cena (XAVIER, 2010).

O documentarista, ao final deste rito inicial, utilizou quatro maneiras de abordar as mulheres que participariam do filme (personagens e atrizes)¹, por meio de entrevistas:

1. personagem conta história pessoal
2. atriz conta história da personagem na primeira pessoa
3. atriz conta história pessoal
4. atriz conta história da personagem na terceira pessoa (“ela disse...”)

Após essa tomada de decisão inicial, optou-se pelo que Berg chamou de “one of a kind”

– um de cada tipo –

1. um personagem com seu duplo
2. um personagem com seu duplo separado
3. um personagem sem seu duplo no filme (o duplo foi filmado, mas não seria usado)
4. uma ou mais atrizes contando suas histórias pessoais
5. uma atriz sem seu personagem no filme (o personagem foi filmado, mas não seria usado no filme).

Finalmente, estabeleceu-se uma “ordem de Jogo de Cena”, como registrada por Berg, a respeito das diferentes estratégias de filmagem e montagem ao longo do filme:

Atriz 01 – Longe da personagem

¹ Jogo de Cena /Isabel Penoni, Sandra Kogut, 2017

Dupla 01 – Personagem 01 + Atriz 02

Atriz 03 - Sem personagem

Atriz 04 – Conta história pessoal

Dupla 02 – Personagem 02+ Atriz 05

Atriz 06 – Longe da personagem

Personagem 03 – Dupla da atriz 01 (é atriz na vida real mas está como personagem no filme)

Atriz 02 – Conta história pessoal

Personagem 07 – Dupla da atriz 06

Personagem 05 – Volta para fechar o filme.

Um “olhar discursivo” sobre Jogo de Cena: *“Com um personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou...”*

Pode-se apontar instigantes similaridades entre o processo analítico desenvolvido por analistas do discurso e aquele realizado por Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena*. Ambos atuam sob a égide do que a AD considera seu pressuposto - o primado do interdiscurso sobre o discurso - o *espaço de regularidade pertinente* - do qual diversos discursos seriam apenas componentes. Para a AD, todo discurso se constitui na relação que mantém com outros discursos, com destaque para o modo como constrói suas relações com eles. Isso significa dizer que não se apreende os discursos produzidos isoladamente, mas inscritos em um espaço habitado por uma alteridade, não sendo necessário que estes sejam localizáveis por alguma ruptura visível da compacidade do discurso (MAINGUENEAU, 2005).

Os efeitos de sentido depreendidos dessas interdiscursividades se dão tanto em relação às especificidades da materialidade do filme (decupagem, planos, montagem de imagem e som) como à dimensão simbólica das experiências contadas, num jogo em que se cruzam a história e a memória decorrentes da interação entre o documentarista e as entrevistadas. Desde o início do processo de montagem do filme-documentário, o documentarista não se coloca como se estivesse diante de um extrato da realidade, mas fundamentalmente, de um espaço de trocas entre discursos, no qual se instaura a evocação de uma memória-acontecimento pela encenação da fala.

Articulada a essa evocação, produz-se uma cena de enunciação discursiva tripartida, composta de cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena “englobante” é a que corresponde ao tipo de discurso (“o discurso cinematográfico”) e a cena genérica é a que se refere ao gênero utilizado (“o documentário”). Estas duas cenas definem o que se chama quadro cênico do texto. Mas não é com o quadro cênico que se depara o espectador, mas

com uma “cenografia”. Esta terceira cena, submetida a um processo de enlaçamento paradoxal, supõe uma certa situação de fala que vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação. Diz-se que a cenografia é, ao mesmo tempo, a fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia de onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém (MAINGUENEAU, 2008).

Jogo de Cena explora amplamente a relação enunciador-coenunciador, tempo e lugar que fundam as coordenadas do espaço cenográfico construído pelas falas das entrevistadas na interação com o documentarista. São apreendidas desse espaço cenografias das mais variadas, relacionadas a recortes das vidas dessas mulheres: amores intensos, frustrados e fugazes, separações, relacionamentos com filhos, com os pais, morte, dor e luto. São falas provenientes de acontecimentos-micro e não macro das vidas dessas mulheres. Ao recusar os grandes acontecimentos, Coutinho reafirma uma identificação maior com o que pode parecer insignificante, esquecido e recusado pela história oficial e pela mídia. É “a vida dos homens infames”, sem fama, que interessa a Coutinho e que ele captura em suas incursões pelos discursos femininos (LINS, 2004).

Como fiador desses discursos, Coutinho os valida e os legitima em toda a sua heterogeneidade e singularidade: a pausa, a inflexão de voz, o corpo que se movimenta, o olhar oblíquo ao enquadramento no qual é captado, asseverando a memória discursiva acionada no ato de “dar voz ao outro”. Trata-se de um movimento que ocorre simultaneamente, tanto nos depoimentos vividos por mulheres desconhecidas como pelas atrizes famosas, provocando um “curto-circuito” surpreendente entre as emoções provenientes da interpretação das atrizes com os sentimentos reais das personagens. Fernanda Torres protagoniza esse descompasso, ao explicitar a dificuldade de interpretar a fala de uma das entrevistadas. Isso se repetirá várias vezes ao longo do filme, quando outras atrizes aparecem em seguida às personagens que interpretam.

” A diferença é que com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre você pode até ficar nele, porque ele é da sua medida. Com um personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou... Tem alguém acabado na sua frente. [...] Outras vezes, fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe você atinge um grau de realidade, que aquela pessoa passa a existir.” (Fernanda Torres)

Diante da fala da atriz conhecida, ao invés de julgar seu desempenho, Coutinho acolhe suas angústias e dificuldades. O espectador entende que representar é instável e

inseguro. Ao mesmo tempo, as imagens documentais de mulheres anônimas inspiram a confiança na imagem documental. Mas a dúvida ainda subsiste: “trata-se de uma pessoa real relatando sua história ou uma atriz desconhecida representando?” Acentua-se o caráter de opacidade do trabalho interpretativo desenvolvido pela atriz que, diante de Coutinho, admite não dominar “o” sentido do texto que interpreta, mas somente ‘um’ dentre vários sentidos e assim expondo ao olhar opaco do espectador o efeito do interdiscurso, o qual emerge, em sua interpretação, como um “discurso outro”. Talvez por isso, Coutinho prefira instigar a centelha narrativa que habita em cada uma de suas personagens, concedendo-lhes a audição, o tempo e espaço necessários para revolver suas memórias. Com isso, convida-as a uma reinvenção da sua fala, permitindo-lhes fabular livremente.

Para além das cenas de enunciação, é possível refletir também sobre o modo como esse processo de fabulação se dá, por meio da construção de um *ethos* discursivo, uma imagem de si que se depreende do discurso de Coutinho, lado a lado com a escuta sensível que realiza. Isso porque, mais do que a um certo conteúdo associado à fala de ambos, produz-se um *ethos* atencioso, familiar, intimista que envolve a entrevista e que valida os discursos produzidos, ou seja, o conteúdo toma corpo, graças ao seu modo de enunciação. Nesse sentido, também o espectador não é somente um consumidor de “idéias”; ele acede a uma “maneira de ser” através de “uma maneira de dizer”. Em suma, a produção do *ethos* faz emergir uma instância subjetiva, um fiador - que assegura o que é dito, sem julgar se este é fruto do real ou do encenado.

O filme não utiliza imagens ilustrativas, montagem temática e utilização de uma trilha sonora não diegética, preferindo realçar os fluxos de sentidos oriundos das falas e gestos dos entrevistados; valorizando, assim, o presente das filmagens. Trata-se de uma postura que traduz tanto uma ética rigorosa em relação às vidas das pessoas filmadas quanto uma forma de ressaltar a imanência do mundo que perpassa suas imagens, sem resvalar em complacência (LINS, 2004).

Desse modo, *Jogo de Cena* abre mão de “supostas verdades” e “supostas neutralidades”, reivindicando, ao contrário, a encenação que irrompe dos discursos das entrevistadas, sem se importar com a veracidade destes, por meio do relaxamento de julgamentos. Em seu ápice, por meio de uma escuta aberta, o *ethos* projetado é o de vidas extraordinárias, na potência da palavra.

Um “olhar ergológico” sobre Jogo de Cena: “Ali, no encontro com o outro, é tudo ou nada”.

A ergologia propõe o reconhecimento de que não há nenhuma situação de trabalho que já não seja mais ou menos transformadora e/ou singularizada. A ideia de atividade é sempre um “fazer de outra forma”, um “trabalhar de outro modo.” Logo, o ponto de vista da atividade nos liberta de categorizações fechadas e nos impede de embarcar em um modelo de análise única (SCHWARTZ, 20010).

Em *Jogo de Cena*, a ideia central prévia à filmagem funciona apenas como uma hipótese de trabalho a ser testada na prática com as personagens. É o que Coutinho convencionou chamar de “dispositivo”, ergologicamente disposto em dois registros- o primeiro é relativo à trama, àquilo que faz funcionar a atividade: as leituras anteriores ao ato de filmagem, a intensa pesquisa e negociação, o minimalismo estético ou subtração de tudo o que não parece essencial, o sincronismo entre imagem e som, a ausência de narração *over*, uma trilha sonora, imagens de cobertura por parte do documentarista, os objetos, a montagem, a escolha de enquadramentos, o uso do som, as técnicas, as tradições, o codificado (Registro 1).

Ao mesmo tempo, deflagra-se, na atividade, outro gesto com a “mão enigmática e fantasmática” – a urdidura - é ela que vai tecer a interação com as personagens-atrizes, marcada pela não oposição entre real e imaginário. Esta dimensão própria da atividade humana é muito mais difícil de encontrar, de escavar, mas é o que vai possibilitar o encontro. Talvez por isso, os efeitos da urdidura são sempre condenados a serem pouco visíveis, a serem marcados pela opacidade, visto que as sociedades são atravessadas por conflitos de poder e relações de força (Registro 2).

Desse pressuposto ergológico, gera-se a possibilidade de recriação do universo que o rodeia, das variabilidades de tessitura de redes humanas, dos canais de transmissão que toda situação de trabalho vai requerer, sem, no entanto, jamais antecipar o que elas serão, na medida em que essas renormalizações são portadas por seres e grupos humanos sempre singulares, em situações de trabalho, elas mesmas também sempre singulares (SCHWARTZ, 2011).

“*Ali, no encontro com o outro, é tudo ou nada*”. Esta máxima de Coutinho, ressalta que cada um de nós entra em cena com exigências diferentes e se inscreve de algum modo, como espectadores, na singularidade das interfaces da atividade. O *L’homme producteur* não remete simplesmente ao que existe de singular em toda configuração material, mas à singularidade dos indivíduos que, a cada momento, têm a incumbência de gerir mais ou menos coletivamente estas configurações (SCHWARTZ, 2000).

Para tanto, entram em cena as renormalizações, múltiplas gestões de variabilidades, de furos das normas, que toda situação de trabalho requer, sem, no entanto, jamais antecipar o que elas serão, na medida em que são portadas por seres e grupos humanos sempre singulares em situações de trabalho que demandam uma negociação da atividade com as normas anteriores a ela. Ou seja, cada ser humano tenta recompor, em parte, o meio de trabalho, de acordo com o que ele próprio é e com o que ele deseja que seja o universo que o circunda, levando a um tipo de recriação permanente entre trabalho prescrito e o trabalho realizado. Nesse processo, questões e debates de escala macro aparecem no mais simples ato de trabalho, bem como o mais simples dos atos de trabalho pesará nas mudanças de maior amplitude (SCHWARTZ, DUC e DURRIVE, 2010).

A atividade que Coutinho realiza em *Jogo de Cena* remete a essa instância singular e, ao mesmo tempo, coletiva. Pressupõe mais do que um espectador incrédulo das imagens documentais. Embora subjetivados, seus personagens são reais, assim como os pedaços do mundo construídos pelas cenas do filme. Os personagens são reais, mas, diante da câmera, constroem seus autorretratos, encenam suas histórias, se inventam a partir do que gostariam de ser, do que talvez sejam, do que pensam que o diretor gostaria que fossem, e tudo isso no próprio ato de fala. (...) De filme a filme, Coutinho explicita essas condições, deixa pistas dessas encenações, fornece informações a respeito dos “dispositivos de filmagem” utilizados (...) em suma, faz o possível para sublinhar o caráter essencialmente subjetivo, parcial, precário e contingente de toda e qualquer narrativa documental (OHATA, 2013).

Dessa arte da conversação, resulta a experiência de ampliação do *modus operandi* da entrevista praticada por Coutinho e produzida na estreita relação entre a materialidade fílmica e sua historicidade, a fim de ocupar um lugar marcado por renormalizações que este é levado continuamente a realizar como entrevistador. Este encontro é marcado pelo imprevisto, pelo acaso, pela relação amigável, às vezes, conflituosa, entre os conversadores, dispostos, em tese, dos dois lados da câmera.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma reflexão sobre o que é documentário, à primeira vista, somos levados a responder que são filmes que mostram/representam a realidade. Mas qual é, afinal, o estatuto desta representação? E em que constitui a relação com a realidade? Podemos sustentar que o argumento que embasa a utopia da representação da realidade é falho e não se sustenta com firmeza. Por um lado, porque é palpável a presença da subjetividade em toda e qualquer

enunciação, em toda articulação de linguagem. Por outro, porque não existem, inscritas no filme ou fora dele, marcas explícitas que garantam a presença de um real mais que perfeito, imanente e elevado ao estatuto de verdade absoluta (BALTAR, 2004).

A reflexão que realizamos neste artigo foi direcionada a essas questões e contaram com as contribuições de dois campos teórico-analíticos: a Análise do Discurso e a Ergologia. Sob o ponto de vista do discurso, é possível perceber uma profunda sintonia entre algumas das idéias-força da AD e aquelas assumidas por Coutinho em seus filmes, fundamentalmente as relativas à ilusão de transparência e de produção do real e da verdade, assim como à da desestabilização da crença no dito. Em ambos, ao contrário, acentua-se o processo de co-construção de diferentes situações de enunciação vivenciadas por entrevistador e entrevistado, assim como o dispositivo de produção do real da interação entre ambos, condensando-os a partir de um projeto comum e criativo.

Da Ergologia, sublinhamos o caráter da atividade que o documentarista desenvolve, inscrita na dialética entre a trama e a urdidura do “fazer” documental, ou seja, entre o que o humano converte em memória (objetos, técnicas, tradições) para tentar governar a atividade e o efeito das histórias singulares e dos gestos únicos que irrompem sobre esse “fazer”, na urdidura de um encontro único e intransferível. Embora pouco visível, pouco aparente, a urdidura resulta em uma dialética na qual sobressai a fabulação, a inventividade e os valores que foram mobilizados nesse compreender como a história se faz. Em suma, trata-se de uma operação que convida o sujeito a se inscrever na trama das relações entre cultura e sociedade, sempre interpelado pela ideologia de um encontro com o outro nas contingências da vida.

REFERÊNCIAS

- BALTAR, Mariana. Autoridades eletivas: o lugar do documentário em meio ao universo audiovisual. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos* VI(1):149-167, 2004
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DEUSDARÁ, Bruno e ROCHA, Décio. *Análise de Conteúdo e Análise de Discurso*. ALEA Volume2, 2005.
- SCOREL, Eduardo. *Cinema documentário*. Aula inaugural. Fundação Getúlio Vargas, 2010.
- GRIERSON, John. *First principles of documentary*. Forsyth Hardy (ed.), 1966
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LINS E MESQUITA, Consuelo e Cláudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Jorge Zahar, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. Analisando os discursos constituintes. Revista do GELNE Vol. 2 N° 2, 2000.

_____, Dominique. Análise do Discurso: uma entrevista com Dominique Maingueneau. Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL. Vol. 4, n. 6, março de 2006.

_____, Dominique. Gênese dos Discursos. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 1984/2005.

_____, Dominique. Problemas de *ethos*. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília P. de(orgs.) 2.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 55-73.

_____, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana R.; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

MENDES, Silma Ramos Coimbra. Práticas discursivas e renormalização na atividade de trabalho de operadoras de telemarketing. Revista Ergologia, v. 13, p. 29-49, 2015.

OHATA, Milton (org). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

PENAFRIA, Manuela. Tradição e Reflexão: Contribuições para a teoria e estética dos documentários. Lisboa, 2011.

PENONI, Isabel e KOGUT, Sandra. Jogo de Cena visto por. Org. Elisa Altmann, Tatiana Bacal. Rio de Janeiro, Viveiros de Castro. Editora Ltda, 2017.

ROCHA, Décio e DAHER, Maria Del Carmen e SANT'ANNA, Vera Lúcia de Albuquerque. A Entrevista em Situação de Pesquisa Acadêmica: Reflexões numa Perspectiva Discursiva. Revista Polifonia. v.8. n° 8, 2004.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2012.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do Documentário. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia, e NOVAES, Sylvia Cauby. (orgs.). O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005, p. 57-71.

SCHWARTZ, Yves; DURRIVE, Louis (orgs). Trabalho & Ergologia. Conversas sobre a atividade humana. Niterói: Editora da UFF, 2010.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.

ⁱ Pós-doutoranda do Departamento de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da PUC –SP (2019-2020), sob a supervisão da Profª Maria Cecília Perez de Souza e Silva. E-mail: silma.rcm@uol.com.br