

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

ANDRÉ SENA

LUZ, CÂMERA, NARRAÇÃO:
A arte de colecionar de Eduardo Coutinho

Rio de Janeiro
2013

ANDRÉ SENA

**LUZ, CÂMERA, NARRAÇÃO:
A arte de colecionar de Eduardo Coutinho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Linha: Memória e Patrimônio
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro
2013

ANDRÉ SENA

**LUZ, CÂMERA, NARRAÇÃO:
A arte de colecionar de Eduardo Coutinho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 20 de fevereiro de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Profa. Dra. Lucia Maria Alves Ferreira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Profa. Dra. Denise Tavares da Silva
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Sena, André.

Luz, câmera, narração : a arte de colecionar
de Eduardo Coutinho / André Sena. Rio de
Janeiro : UNIRIO, Programa de Pós-graduação
em Memória Social, 2013.

130 f.

Orientador: Leila Beatriz Ribeiro
Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-
Graduação em Memória Social, Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

Referências: f. 124-130

1. Memória - Aspectos sociais. 2. Coleccionismo. 3. Coutinho,
Eduardo - 1933 - . 4. Documentário - Cinema - Produção e
direção. 5. Narrativa no cinema. I. Ribeiro, Leila Beatriz. II.
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Título.

CDD - 302.2242

Eu me lembro, em ordem aleatória:

- do brilho da face interna de um pulso;*
 - do vapor subindo de uma pia molhada quando se joga alegremente uma frigideira quente lá dentro;*
 - de gotas de esperma girando em volta de um ralo, antes de serem tragadas e descerem pelo cano de uma casa alta;*
 - de um rio correndo sem sentido contra a corrente, o movimento das águas iluminado por meia dúzia de lanternas em perseguição;*
 - de outro rio, largo e cinzento, a direção da sua corrente disfarçada por um vento forte agitando a superfície;*
 - da água do banho já fria por trás de uma porta trancada.*
- Este último não é algo que eu vi de verdade, mas o que você acaba lembrando nem sempre é a mesma coisa que viu.*

Julian Barnes

Aos personagens de Coutinho, cada qual com sua singularidade, que tornaram possível esta pesquisa e enriqueceram minha vida com suas narrativas...

Agradecimentos

À professora orientadora Leila Beatriz Ribeiro, pela orientação e pela vontade de que desse tudo certo, sempre;

Aos professores Lúcia Maria Alves Ferreira, José Ribamar Bessa Freire e Denise Tavares da Silva, que formaram a banca que idealizei e contribuíram, cada qual com sua especialização, para melhorar meu trabalho de pesquisa de maneira significativa;

Aos novos amigos feitos no PPGMS, em especial à Marise Reis e à Juliana Mattos;

À Marcia Elisa Rendeiro, professora, amiga, incentivadora, exemplo e grande responsável pelo meu ingresso no PPGMS;

À Karine Pereira, grande amiga e companheira, que tanto me apoiou e dedicou parte do seu precioso tempo em ouvir meus relatos, ideias, angústias e expectativas com relação a esta pesquisa;

À Xênia Furtado Bianchetti, companheira de jornada, amiga querida e incentivadora;

À família, pelo apoio e amor incondicionais e

Ao Anderson Mansur, pelo amor e paciência durante todo esse percurso.

Resumo

Esta pesquisa vem considerar as narrativas dos personagens de *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007), ambos do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, como acervos de uma coleção idealizada pelo diretor. Ao mesmo tempo, são analisadas as ilusões autobiográficas que permeiam esses relatos, assim como a fragmentação do sujeito contemporâneo e a diversidade de papéis que interpreta na atualidade. Uma breve abordagem acerca da história do colecionismo e a categorização de determinados conceitos, assim como a possibilidade de *Edifício Master* (2002) servir como lugar de memória do bairro de Copacabana e *Jogo de Cena* (2007) como espaço de fabulação, desejos e memórias complementam essa pesquisa.

Palavras-chave: Memória Social. Narrativas. Colecionismo.

Abstract

This study considers the narratives of the characters of *Edifício Master* (2002) and *Jogo de Cena* (2007), both from the Brazilian filmmaker Eduardo Coutinho, as part of a collection idealized by the director. At the same time, we analyze the autobiographical illusions that pervade these stories, as well as the fragmentation of contemporary subject and the diversity of roles he plays today. A brief overview on the history of collecting and categorizing of certain concepts as well as the possibility of *Edifício Master* (2002) serve as a memory of Copacabana and *Jogo de Cena* (2007) as a space of fantasy, desires and recollections complement this search.

Keywords: Social Memory. Narratives. Collection.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: O HOMEM CONTEMPORÂNEO E A PLURALIDADE DAS HISTÓRIAS POSSÍVEIS DE UMA VIDA	20
2.1 BREVE PANORAMA DE <i>EDIFÍCIO MASTER</i> E <i>JOGO DE CENA</i>	23
2.2 NARRATIVAS DO COTIDIANO: DEVIR DE UMA NOVA PRIVACIDADE?	39
2.3 A ENTREVISTA COMO LUGAR DE PRODUÇÃO DAS ILUSÕES BIOGRÁFICAS	48
3. COLECIONANDO MAIS QUE OBJETOS: A POSSIBILIDADE DO ACERVO DE SUBJETIVIDADES NO CINEMA	54
3.1 A NARRATIVA COMO OBJETO COLECIONÁVEL	64
3.2 O TRABALHO DE SELEÇÃO DE COUTINHO	76
4. A MEMÓRIA E A PATRIMONIALIZAÇÃO NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO	92
4.1 REMINESCÊNCIAS DE UM BAIRRO: <i>EDÍFICIO MASTER</i> COMO FRAGMENTO DE MEMÓRIA DE COPACABANA	102
4.2 ENTRE LEMBRANÇAS, ESQUECIMENTOS, FABULAÇÕES E AFETIVIDADE: UM OLHAR EM <i>JOGO DE CENA</i>	111
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	124

1. INTRODUÇÃO

Expor-se ao olhar do outro, ter garantias de proteção, estar delimitada em um espaço fechado e encontrar-se fora do circuito econômico: é desta forma que o filósofo, historiador e ensaísta Krzysztof Pomian (1984) caracteriza uma coleção.

O debate teórico aí se concentra na busca de uma especificidade para o ato de acumular, categorizar e organizar uma gama de objetos que perfaçam as necessidades ou a simples vontade, segundo critérios próprios ao colecionador.

Por sua vez, se considerarmos a maneira como é produzido um filme documentário em que os protagonistas são as narrativas de pessoas comuns, o que se nota é, em um primeiro momento, a busca por esses personagens. Em seguida, a análise e classificação em grupos, segundo as peculiaridades apresentadas. Finalmente, a eleição dos mais representativos, de acordo com os interesses do cineasta para que, a partir daí, comece a montagem do filme, a vitrine na qual serão expostas essas preciosidades.

Neste contexto, a premissa a ser considerada nesta pesquisa é de que as narrativas dos personagens dos filmes *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007), ambos de Eduardo Coutinho, atuam como os “objetos” a serem colecionados pelo diretor. Percebemos que as várias histórias contadas sobre um mesmo acontecimento nos mostram distintos princípios que levam a fins variados. Todas elas, no entanto, caracterizam-se por apresentarem na voz dos seus narradores a pretensa ilusão de uma autobiografia, já que os entrevistados falam de experiências vivenciadas em determinados momentos de suas vidas.

Dito de outra forma, por se tratarem de discursos “construídos sobre uma linha temporal” (CONTURSI; FERRO, 2000, p.13) objetivando um entendimento por parte de quem ouve e também certa organização espaço-temporal, algumas das práticas narradas pelos contadores que fazem de suas palavras o mote das histórias apresentadas são consideradas como discursos cerceados de ilusões retóricas, conforme termo cunhado por Pierre Bourdieu (1986).

Vale destacar que aqui trabalhamos com as noções de documentário propostas por Bordwell (2005) como sendo de um tipo de filme cuja característica mais marcante é trazer asserções de mundo, geralmente articulado por narrativas, entrevistas, documentos e registros de arquivo; e Nichols (2005a), cuja reflexão

inspira-se nos preceitos do dialogismo. Desta forma, o autor reflete sobre as práticas discursivas neste tipo de filme e as relações estabelecidas entre os discursos apresentados e o mundo. Além disso, para pensarmos nos trabalhos de montagem como construção de uma narrativa pelo diretor, recorreremos às ideias de Eisenstein (2002), numa tentativa de entendermos melhor a de seleção e ordenamento de imagens.

Os filmes escolhidos nos levam a perceber uma tendência contemporânea de apresentar narrativas em primeira pessoa e obedecem a procedimentos de montagem que em muito se confundem com a preleção e escolha de objetos de um acervo.

Ademais, como a temática *coutiniana* interpela indivíduos contemporâneos e suas trajetórias, cremos fundamental abordar a noção desse ser que tenta se mostrar hoje individualizado e descolado de instituições, tornando-se ele mesmo uma grande instituição moderna, numa busca desenfreada por um sentido, o que atualmente vem sendo demonstrado na crescente emergência de uma pluralidade de biografias, seja na forma de romances ou mesmo como filmes. “As biografias recuperaram, de forma contundente, seu amplo espaço, seja na literatura, seja nas variadas plataformas a que recorrem em torno do gênero biográfico” (SILVA, 2011, p.2).

Para isso, apoiamo-nos nas ideias de Hall (2001), que nos mostra que a noção essencialista do eu moderno deslocou-se por novas teorias da subjetividade, algo múltiplo e dinâmico. Agora, as identidades constroem-se por meio de diferentes práticas sociais, apoiadas em diferentes discursos.

Desta forma, tendemos a acrescentar novos significados às nossas experiências e àquilo que somos, nessa disputa permanente de construção de nós mesmos, constantemente tentados pelas diferentes representações sociais que nos pressionam.

Ainda de acordo com o autor, entendemos hoje que nossas vidas estão em um processo intenso de negociação entre as múltiplas e diferentes identidades que nos desafiam dentro das representações sociais e culturais. Neste contexto e buscando atender a anseios contemporâneos como a autenticidade, o indivíduo acaba se concebendo como um objeto artístico, no qual a originalidade recai sobre

essa busca pela coerência e pela essência que a noção do eu, a construção da autobiografia e de identidades coerentes buscam construir.

Em outros termos, tencionamos entender como as subjetividades se fazem às vezes inventadas, aumentadas ou diminuídas, sem que deixemos de perceber o fato de que essa busca de originalidade não recai na suposta fidelidade como os fatos são vividos, mas na construção de uma narrativa de si por ela mesma, numa ideia de sacralização do sujeito individual.

Assim, em síntese, temos como hipótese central confirmar a relevância de *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007) para os estudos no campo da Memória Social e a relação entre a produção cinematográfica, as verdades produzidas, a ilusão das biografias e a possibilidade de um diretor de cinema colecionar narrativas.

Da mesma forma, tentamos entender como se estabelecem e são fortalecidos os elos que se formam entre a atualidade e o tempo vivido narrado, captados nas imagens e transmitidos já em forma de memórias que permitem emergir novas memórias e múltiplos significados em um filme documental.

Por fim, buscamos conceber como podem esses dois filmes tornaram-se também celeiros de patrimônios humanos, nestes tempos em que o Estado já não atua exclusivamente na identificação dos bens a serem protegidos e valorizados. Coutinho, aqui, funcionaria como a voz que garante visibilidade às narrativas dos sujeitos que compõe sua coleção.

Neste sentido, a partir do momento em que encontram ressonância (GONÇALVES, 2007) junto aos públicos que os assistem, esses filmes corroboram para a ideia de que os personagens sejam entes patrimonializáveis, principalmente porque permitem mediações entre o presente e o passado.

Além disso, observamos que nos novos patrimônios culturais tem-se enfatizado “o seu caráter ‘construído’ ou ‘inventado’”. Cada nação, grupo, família construiria no presente o seu patrimônio, com o propósito de articular e expressar sua identidade e sua memória” (GONÇALVES, 2007, p. 19).

Em outras palavras, os filmes de Coutinho descrevem a experiência através das imagens com depoimentos de vida dos personagens e, enquanto colecionador, ele as recupera do esquecimento neste momento de encontro. Assim, organizando

as narrativas enquanto objetos de seu acervo, o diretor propõe perceber e valorizar essa experiência aurática das coisas vivenciadas que são compartilhadas.

Da mesma forma, como lugares de biografia em ambiente audiovisual, esses filmes ganham “espaço para questionamentos se pensarmos na dificuldade de realização que a exigência óbvia de imagens e sons que ‘relatem’ a vida em foco, coloca” (SILVA, 2011, p.2).

As obras escolhidas para análise retratam o cotidiano de pessoas comuns e foram selecionadas porque nos fizeram pensar na hipótese de serem as narrativas fragmentos de discursos autobiográficos que compõem uma coleção muito particular elaborada pelo cineasta Eduardo Coutinho.

Trata-se de uma abordagem do dia-a-dia de indivíduos que se propuseram a desnudar suas subjetividades diante das câmeras e que nos fizeram pensar na possibilidade de pertencerem a um acervo que Coutinho expõe como preciosidades.

Em *Edifício Master* (2002) são trazidos à tona relatos de trechos da vida dos moradores de um prédio bastante populoso de Copacabana, bairro internacionalmente conhecido do Rio de Janeiro.

Perante a equipe de filmagem, eles propõem revelar suas “verdades”, num jogo em que desvelam intimidades e narram com pretensa linearidade trechos considerados importantes e significativos do cotidiano. A tentativa inicial é problematizar esse ordenamento cronológico que visa ao relato das histórias com começo, meio e fim precisos, de maneira a tornar o enredo mais compreensível, ainda que cerceado do que chamamos de ilusões (auto)biográficas.

Também verificamos como o filme contribui na atribuição de significados para a história do prédio através das narrativas de alguns dos personagens que pontuam situações vivenciadas e acontecimentos específicos, remetendo diretamente às memórias do edifício, em discursos que por vezes se complementam, mas que também se enfrentam. Mais ainda: partes da história e características do bairro de Copacabana emergem dessas falas e encontram seu lugar naquele tempo construído diante das câmeras pelos narradores.

Para *Jogo de Cena* (2007), Coutinho anunciou em um jornal de grande circulação na cidade do Rio de Janeiro que buscava mulheres, de qualquer idade, dispostas a falar para as câmeras aquilo lhes viesse à mente. Isso resultou no filme.

Após a seleção, algumas delas viraram personagens, às quais o diretor-colecionador integrou atrizes famosas que ora também narravam suas histórias, ora interpretavam os casos contados pelas voluntárias.

Isso permitiu brincar com a questão das identidades e da ilusão de que a vida é um longo acontecimento em linha reta que pode ser narrado em continuidade, sem quaisquer percalços e interrupções, como uma pretensa “verdade absoluta”, algo típico de um jogo, como sugerido pelo título.

Inicialmente, realizamos um trabalho metodológico de decupagem dos filmes, num processo no qual a ideia era “desmontá-los e reconstruí-los de acordo com uma ou várias opções a serem precisadas” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.10) para então “compreendê-los ao todo ou o fragmento escolhido a fim de estar em condições de elaborar um discurso a esse respeito” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.17).

Em seguida, fizemos leituras relacionadas ao cinema documentário, biografias, representação, colecionismo, memória e construção do sujeito. Trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo, na qual a abordagem de um quadro teórico-conceitual soma-se à análise dos filmes indicados na tentativa de comprovar a proposição sugerida.

Nesta fase inicial, a proposta era delimitar o *corpus* da análise, a partir de um breve histórico, definição do tema, possibilidades de articulações com determinados autores e problematização do caminho da própria pesquisa.

No segundo capítulo, trabalhamos dialogando com os filmes indicados e as leituras e ponderações feitas. Assim, abordamos alguns conceitos que relacionamos ao cinema documentário e que servem de base para todo este trabalho. No entanto, o foco é dado à questão do caráter ilusório dos discursos autobiográficos, às narrativas dos personagens de Coutinho e às entrevistas concedidas.

Acreditamos na ideia de que o audiovisual documental é um cinema cuja relação com a memória faz-se notar principalmente porque se estabelece como uma espécie de arquivo de um tempo registrado pelo cineasta. Sendo assim, figura-se como espaço de armazenamento da própria memória em movimento, não apenas no sentido das imagens, mas da memória em si que, com o tempo, vai modificando seu olhar sobre o passado.

Por outro lado, levantamos as discussões na tentativa de perceber que há plurais pontos de vista que permeiam qualquer acontecimento. Percebemos que nesses indivíduos que se mostram para as câmeras de Coutinho, em um processo que se pretende autobiográfico e linear, fazem-se notar fragmentos variados de comportamento, formas de agir e maneiras de interpretar que atuam na construção dos personagens que compõem o filme.

Desta forma, haja vista o caráter subjetivo próprio ao ato de narrar, os filmes de Coutinho que se apoiam na palavra filmada e, por isso, nas múltiplas possibilidades de narração dos personagens, servem como exemplo para demonstrar que os documentários não devem ser analisados de maneira cartesiana, pois aos sujeitos é permitido brincar com possíveis fabulações que escondem uma pretensa ideia biográfica. Adentramos, pois, com a discussão acerca da representação e das ilusões retóricas.

Problematizamos também como os personagens mostrados são percebidos como parte do sujeito contemporâneo nesses tempos em que as subjetividades abundam, em um constante processo de ressignificações.

No terceiro capítulo, buscamos conceituar a ideia de “coleção” e seus desdobramentos, como “coleccionador”, “coleccionismo”, “objeto colecionável” etc., de maneira que a tese defendida possa ser ratificada, ou seja, acreditamos na teoria de que o diretor é um colecionador de narrativas, na forma das lembranças de seus personagens.

Buscamos problematizar o valor que os “objetos” colecionados por Coutinho assumem socialmente, tentando entender também a importância adquirida pelo colecionismo nas últimas décadas, em que houve essa explosão de informações e imagens em meios diversos, dentre os quais o cinema, a televisão e a internet.

Assim, analisamos o modo como os meios de comunicação passaram a estimular esse consumo de imagens, de maneira que o material que colocam à disposição pode ser visto com o olhar de uma coleção.

Com relação à figura do colecionador, a ideia central é entender o surgimento dos novos gêneros, definidos por seus objetos múltiplos e variados e que, no entanto, guardam entre si uma identidade comum: o ato de colecionar.

Desta forma, sempre voltados para os filmes indicados anteriormente, analisamos a entrega constante do colecionador à procura do seu “objeto especial” (GONÇALVES, 2007), considerando as pesquisas feitas, as etapas de seleção e a formação de seu universo específico, no qual se encontram também fragmentos de suas próprias histórias e lembranças, que se incorporam à coleção (BLOM, 2003).

Outra problemática considerada foi a maneira como esses objetos, aqui apresentados sob a forma de narrativa, são organizados e transformados em um tipo de “linguagem que cria um tempo próprio e uma nova narrativa” (BARTHES, 2004).

Da mesma maneira, visamos compreender de que jeito esses relatos dos personagens tornam-se sagrados ao assumirem esse “caráter de excepcionalidade” (RIBEIRO; COSTA, 2010), na medida em que são retirados de seus contextos (o âmbito familiar, por exemplo) para receber imortalidade no filme, a vitrine em que estão expostos.

Em outras palavras e ainda seguindo nesta direção, buscamos reconhecer de que forma os objetos que vêm a integrar sua coleção e seu patrimônio cultural são recodificados com o propósito de servirem como sinais de categorias criadas pelo diretor-colecionador.

Tencionamos ainda ilustrar como o colecionador continua na atualidade interagindo com o meio ao seu redor, possibilitando que a sociedade mantenha e preserve suas memórias através deste ato de colecionar.

Neste contexto, vemos em Coutinho um ente (GONÇALVES, 1996) que permite patrimonializar seus personagens quando atua coletando e registrando suas memórias, histórias e demais relatos de vida.

Ele salva esses discursos do anonimato e, portanto, do desaparecimento, transformando-os em objetos de uma coleção. Desta forma, são recodificados com o propósito de servirem como sinais de categorias ou mesmo de grupos que venham representar (GONÇALVES, 1996).

Com isso, pretendemos dizer que ao “apropriar-se” do objeto o colecionador visa restabelecer ou defender a continuidade e integridade das memórias que o definem e também expressar sua identidade ao instituí-los como patrimônio (GONÇALVES, 1996).

Portanto, entramos aqui também em discussão sobre algumas características que tornam o cinema documental um lugar de excelência para a emergência de dispositivos de memória. Verificamos de que maneira as asserções geralmente feitas por um documentário podem emergir como lembranças e funcionar como objetos a serem classificados e ordenados por um diretor. Com relação a isto, aliás, destacamos a contribuição de Nora (1993) com relação aos lugares de memória: Escreveu o autor que:

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. [...] Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição, visto que caracteriza um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número, para uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 21-22).

Enfim, o mote deste capítulo é trabalhar em consonância com as terminologias sugeridas por Pomian (1984), inicialmente para demonstrar que, uma vez considerada essa vontade do cineasta em buscar diferentes perfis de pessoas e colher suas histórias como registro, ele pode ser considerado um “coleccionador” de narrativas, o que tentamos confirmar interpretando o sistema como documenta seus personagens: são criadas categorias, determinados os nichos e selecionados os mais interessantes perfis, que são então “armazenados” como preciosidade, espécies de “exemplares de ouro”, num todo que são os filmes *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007). Por fim, mapeamos um quadro no qual apresentamos os personagens selecionados desde a fase de pré-produção dos filmes e uma síntese do conteúdo de suas narrativas.

Na última parte do trabalho, vislumbramos perceber como os filmes podem se tornar uma fonte de pesquisa do imaginário e da memória coletiva. Escrito de outra maneira, a convivência com documentários possibilita irromper uma cadeia de imagens que povoam a memória, já que através de relatos é possível conhecer fatos que fazem emergir lembranças.

Seguindo esta linha, buscamos entender como as narrativas contribuem para, em *Edifício Master* (2002), apresentar-nos reminiscências de histórias de todo um

bairro, de maneira que aos próprios personagens seja dada a possibilidade de elevarem-se a entes patrimonializáveis do diretor.

Por fim, tentamos igualmente visualizar a forma como os discursos das mulheres de *Jogo de Cena* (2007) atuam na construção de um cenário no qual despontam lembranças, esquecimentos, fabulações e afetividade, num contexto no qual os diferentes perfis contribuem para a formação de uma coleção.

Assim, a figura de Maurice Halbwachs (1990) torna-se essencial para pensarmos a questão do individual e do coletivo em relação a todas essas rememorações, já que neste trabalho aceitamos a ideia de que o social está presente nas lembranças mais individuais, pois é a partir dos marcos sociais que nos lembramos dos fatos e das coisas. Por outro lado, por serem mutáveis estes marcos, consideramos que a memória é mais uma reconstrução que uma recordação.

2. NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: O HOMEM CONTEMPORÂNEO E A PLURALIDADE DAS HISTÓRIAS POSSÍVEIS DE UMA VIDA

*“Contamos histórias porque afinal de contas as vidas humanas precisam e merecem ser contadas.”
(Paul Ricoeur, 1997, p.116)*

A sociedade atual é apontada como a era da informação e da exposição total do “eu” (CASTELLS, 1999). Antigas dicotomias, como o público e o privado, são reconsideradas e postas em xeque, num jogo constante de proliferação de narrativas e vozes em forma de relatos, romances, memoriais, documentários e outros.

A tecnologia, principalmente após o advento da Internet, torna possível expor-se ao mundo ao mesmo tempo em que as crises do sujeito revelam-se, apontando para a crescente necessidade de ser visto e, assim, reconhecer-se no mundo.

Neste cenário, nota-se crescente demanda na produção de textos e vídeos de caráter autobiográfico, nos quais anônimos e famosos revelam suas intimidades e discursam acerca de questões cada vez mais subjetivas.

Como facilitador, as ferramentas mostram-se mais acessíveis se pensarmos em valores de mercado e manuseio, permitindo que imagens – estáticas ou em movimento – sejam postadas em tempo real na Internet, transformando indivíduos desconhecidos em celebridades instantâneas, prontas a discorrer sobre suas vidas diante das lentes.

Além disso, vemos surgir também estilos narrativos ligados a essas novas ferramentas de comunicação que propõem a renegociação e o início de relatos que já se insinuavam nos gêneros literários clássicos: além das biografias, que há tanto tempo perfazem essa necessidade de tornar visível o que seria íntimo, vemos despontar muitas entrevistas, testemunhos e relatos em suas múltiplas aparições.

Nesses novos espaços, notamos uma hibridização das formas divagantes tradicionais ao percebermos uma convocação a uma referencialidade jacente que vai de encontro às diversas estratégias de autorrepresentação (GOFFMAN, 2006). Em outras palavras, o sujeito busca uma homogeneidade narrativa ao contar suas histórias, embora se sinta em fragmentos e em constante deslocamento. O que verificamos, pois, é a possível descentralização da tão almejada coerência dos

relatos atuando como formadora dessa representatividade do sujeito contemporâneo (HALL, 2001).

Com isso, não pretendemos afirmar que no indivíduo que discorre exista simplesmente uma diversidade de papéis, mas talvez devêssemos considerar um distanciamento entre aquele que narra e o personagem que ele interpreta, mesmo em se tratando de uma exposição que se sugere autobiográfica. Dito de outro modo, podemos pensar que se trata de um sujeito que se estabelece através de sua narrativa, mais do que se apresenta, num processo de constante construção e de múltiplos devires.

Assim, parece preponderante, como maneira de comprovação dos fatos e garantia de mais credibilidade nos acontecimentos narrados, pontuar com precisão e de forma quase cartográfica a trajetória vivida, em afirmativas do tipo “isso aconteceu” ou “estou sendo eu mesmo o tempo todo”, num processo no qual cada um desses testemunhos individuais vai ao encontro de acentos de toda a coletividade. Como enfatizado por Bourdieu (1986, p.188), “Tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial da apresentação oficial de si”.

No entanto, seguindo a mesma linha adotada anteriormente, pontuamos novamente que, na modernidade tardia, como sugere Stuart Hall (2001)¹, poucas são as certezas e muitas as fragilidades. Notam-se crises em vieses alternados da vida do homem: os grandes relatos legitimadores cedem espaço ao descentramento e nestes predominam agora vozes plurais e híbridas, numa mistura de retóricas e estilos.

Pequenos discursos, como os que encontramos nos filmes de Eduardo Coutinho que investigamos – *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007) –, mostram-nos personagens comuns desejosos de identidades fixas (HALL, 2001), tais quais aquelas almejadas pelo homem moderno cartesiano: centradas em uma unicidade.

Apesar disso, buscam encontrar-se em histórias não mais como urgia acontecer nas narrações dos sujeitos do iluminismo, geralmente baseadas numa concepção de ser totalmente centrado, cuja essência permanecia a mesma durante toda a sua vida, ou do sujeito sociológico, caracterizado pela capacidade de interação com o externo, consciente de seu núcleo interior não ser autossuficiente e

¹Stuart Hall utiliza o termo “modernidade tardia” para fazer referência à atualidade. Outros autores preferem termos como “pós-modernidade” ou “contemporaneidade”.

autônomo e, portanto, tendo sua identidade formada por essas interações, conforme aponta Hall (2001).

Na verdade, o que vislumbramos hoje é que “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2001, p.13). Desta forma, cremos conseqüente esse gradual aumento na percepção das múltiplas subjetividades em diferentes narrativas, atuando inclusive no reaparecimento de antigos gêneros autobiográficos e permitindo novas e arriscadas formas de experimentação e exibição. Há uma busca crescente em se mostrar, em ser visto, de maneira que as barreiras que antes delimitavam os espaços entre o que eu posso e o que eu devo expor parecem mais fragilizadas.

Trata-se de um sujeito constitutivamente incompleto que busca identificações variadas, em tensão com seu “outro eu” e com o “outro” da sociedade, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter, como vemos em Jameson (2006). Nessa ótica, a dimensão simbólico-narrativa aparece como constituinte: mais do que um simples devir dos relatos, uma necessidade de subjetivação e identificação, uma busca que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento.

Dialogando com Foucault (1992), podemos pensar, levando em consideração esse homem contemporâneo, que até o retrato do seu *eu* aparece como um lugar em significativo desdobramento em direção a essa *outridade* de si mesmo. Não podemos falar em uma história do sujeito, nem mesmo em uma posição mais verídica ou central. Trata-se, ao contrário, de uma pluralidade de relatos, o que vai construindo um enredo reconhecível como próprio, mas que se define somente em termos relacionais.

Desta maneira, devemos pensar no espaço autobiográfico como um lugar também de ambigüidade, no qual o enunciador constrói seu discurso numa lógica representativa dos fatos, embasado nos fluxos da lembrança e em constante contato e por vezes atrito com o outro dentro de si e com o aquele que ouve suas histórias (BOURDIEU, 1986).

Por outro lado, na tentativa de recuperar o tempo passado, vemos também o desejo de recriar-se a si mesmo, na busca de sentidos que não mais existem ou nunca existiram.

Assim, pensamos ser a produção autobiográfica paradoxal, uma vez que admite essa divergência entre vida e narrativa, entre o eu e o outro eu, assim como a dessacralização da própria figura do autor, uma vez que a prática do relato não somente faz viver dentro dele as transformações de seus personagens, mas também mobiliza uma experiência do pensamento pelo qual se permite experimentar outros mundos exteriores ao próprio ser.

2.1 BREVE PANORAMA DE *EDIFÍCIO MASTER* (2002) E *JOGO DE CENA* (2007)

Eduardo Coutinho é um cineasta que acredita na palavra falada como matéria-prima para a realização de seus filmes. Neste contexto, a narrativa oral faz-se componente central de suas obras, conforme afirmou o próprio cineasta em entrevista à revista Bravo nº 172: “Embora o cinema seja audiovisual, a fala ligada à imagem de quem a produz vale mais do que tudo. Se você tem pessoas que contam uma história, para que filmar um prédio? Passei a considerar isso abominável” (COUTINHO, 2011, p.74). Além disso, o diretor defende a ideia da verdade da filmagem, em contraposição à pretensa filmagem da verdade que os documentários geralmente sugerem:

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera. Então isso daí é importantíssimo porque revela a contingência da verdade que você tem, entende? É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema (COUTINHO, 2011, p.75).

Desta forma, seus filmes buscam relativizar as representações enquanto artefatos, abrindo espaço para verdades que não devem ser encaradas em suas totalidades, mas como fragmentos permeados por pontos de vista. Com isso, estimula-se o espectador a uma postura mais incisiva e crítica quanto ao sentido que as obras adquirem e quanto a sua própria função com relação ao que vai sendo transmitido em forma de imagens.

Em *Jogo de Cena* (2007), Coutinho levanta a discussão a respeito da construção dos personagens em um filme documental, apostando na *mise-en-scene* nos elementos audiovisuais como lugar para essa afirmação, numa dinâmica em que a noção de realidade é confrontada pelo jogo cênico.

Por outro lado, acreditamos tratar-se de material importante acerca de memórias individuais no formato dos relatos de cada uma das mulheres do elenco. Estes, por sua vez, propiciam memórias sociais e evidenciam este campo como um lugar de disputas e esquecimentos.

Aliás, destacamos aqui a importância de se falar de memórias no plural já que não há uma definição única de seu significado. Ao pensar sobre memória é proposto pensar em processos de construção e nas disputas sociais. Recorremos, pois, a Halbwachs (1990) que nos diz que a referência à memória enquanto fenômeno social deve ser entendida com base na sua característica de conservar vestígios de períodos passados, fixando uma relação direta entre indivíduo-presente e fatos-passados.

O autor deixa clara a impossibilidade de tudo lembrar, uma vez que se torna tarefa praticamente impossível fixar na mente um número tão grande de lembranças. Assim, fundamenta suas teorias no fato de a memória ser construída e dar-se coletivamente, ou seja, o coletivo é que determina o que deve ser lembrado e atua no sentido de permitir esta lembrança.

Em sua obra “A Memória Coletiva” (1990), ele se utiliza didaticamente de muitos exemplos para ilustrar suas ideias, enfatizando a questão de que o indivíduo, uma vez inserido num grupo e com ele se relacionando, participa do processo de construção de uma memória coletiva.

Esclarece também que, ao migrar de um grupo a outro, ao indivíduo é permitido experimentar novas vivências e influências, assim como outras maneiras de pensar. Por compartilhá-las, nunca estaria sozinho, permanecendo atrelado a essas pessoas e ao grupo a que pertencem. Em outras palavras, a memória individual existe a partir de uma memória coletiva, isto é, seria apenas uma “intuição sensível” (HALBWACHS, 1990, p.41) do indivíduo que capta, através da consciência, as diferentes correntes sociais e as interioriza.

Halbwachs (1990) afirma ainda que, quando um grupo reúne suas lembranças, os sujeitos reconstituem toda uma sequência de atos e palavras ditas dentro de determinadas circunstâncias e muitas vezes evocam fatos que uma

pessoa, individualmente, não se recordaria. Assim, as lembranças se complementam.

Em *Edifício Master* (2002), ratificamos essa ideia quando vemos alguns moradores do prédio relatando seus casos ali vividos e estes sendo confirmados em discursos posteriores por outros moradores, por exemplo. Há também passagens em que, após proferirem seus relatos para as câmeras, alguns personagens citam nomes de outros moradores que poderiam confirmar a narrativa.

Em *Jogo de Cena* (2007), por outro lado, o que se nota são trechos nos quais são ditos os nomes de amigos, filhos, pais etc. que ajudaram os entrevistados a construir aquelas memórias apresentadas individualmente. Apesar de não estarem ali fisicamente, estas pessoas citadas ajudam a manter vivas as lembranças coletivas, inclusive aquelas relacionadas a perdas e mortes.

Pode ser que estas não reproduzam o passado da maneira mais “correta”, já que, como escreveu Halbwachs, “a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias” (1990, p. 32). No entanto, o oposto também pode ocorrer: os depoimentos dos outros podem corrigir e reorientar a lembrança do indivíduo.

Segundo a concepção *halbwachiana*, a evocação da memória individual seria uma forma do indivíduo tomar consciência da representação coletiva, uma vez que as lembranças são constituídas no interior de um grupo. Assim, a partir desta vivência social, são reconstruídas e podem até ser simuladas. Essas representações dos passados se baseiam na percepção de outras pessoas, seja na imaginação do que pode ter ocorrido ou através da internalização de representações de uma memória histórica.

Portanto, a memória passa constantemente por processos de enquadramento e ressignificação, que visa atender às exigências de credibilidade dos sujeitos pertencentes a uma coletividade.

Essas recordações põem em circulação a relação passado-presente e, através de sentimentos de filiação e origem, integram indivíduos e referências de períodos anteriores num fundo cultural comum.

Retomando *Jogo de Cena* (2007), verificamos que para a composição do vídeo a equipe de filmagem convidou mulheres porque, segundo Coutinho, “falam com mais facilidade das suas dores e alegrias” (LINS; MESQUITA, 2008, p.78) e

também porque suas narrativas acabam por abordar “múltiplas memórias do feminino” (LINS; MESQUITA, 2008, p.81).

O anúncio foi feito por meio de um jornal de grande circulação da cidade do Rio de Janeiro. Ali, a informação de que se tratava de um teste e de que o número de vagas era limitado:



Oitenta e três candidatas de diversas faixas etárias compareceram ao local designado e participaram de uma pré-seleção, na qual diante de uma câmera e de uma pesquisadora relatavam os fatos considerados marcantes em suas vidas.

O material foi posteriormente analisado por Coutinho, que escolheu 23 dessas mulheres para que fossem filmadas novamente, desta vez diante dele, no Teatro Glaucê Rocha.

Isso não significou, no entanto, que todas fariam parte do documentário quando pronto. Pelo contrário, o diretor busca uma identificação e empatia com as histórias, na tentativa de produzir “um filme sobre histórias, poderíamos dizer, mais do que personagens” (LINS; MESQUITA, 2008, p.80).

Assim, como um colecionador que procura as peças mais preciosas para composição de seu acervo, Coutinho também investiga a fundo seu material bruto e descarta aqueles que não se encaixariam harmoniosamente no grupo:

Toda vez que entrevisto alguém ruim², o doloroso é ter que fingir que essa pessoa irá entrar. Se gosto, é diferente. Aí quero entender a

²Na mesma entrevista à revista Bravo nº 172, Coutinho vem dizer que as pessoas “ruins” são aquelas que não conseguem uma conexão imediata com ele, que não ‘rendem’ durante as conversas, que parecem querer mostrar quem de fato não são. Ele diz que “de cara já sei que essas pessoas não vão entrar no filme, pois nos primeiros cinco minutos já estou com ódio delas, uma vez que os discursos não soam verdadeiros, não parecem ditos do coração”. Além disso, em outra entrevista (GLOBOTV, 2009), quando é questionado sobre o que é melhor em um filme, alguém que tem uma grande história ou alguém que conta uma grande história, ele responde

pessoa, embora saiba que não vou entendê-la porque tenho apenas um fragmento (COUTINHO, 2011, p.74).

Posteriormente, ele indicou que algumas das narradoras teriam suas histórias recontadas (ou interpretadas) por atrizes conhecidas do grande público, como Fernanda Torres, Andréa Beltrão e Marília Pera, assim como por artistas iniciantes, de forma que o filme se compõe de um total de 15 relatos.

Estabeleceu-se, dessa maneira, uma espécie de jogo no qual as verdades não podem de forma alguma ser consideradas absolutas e os limites entre documentário e ficção são questionados.

No entanto, acreditamos aqui que a ideia central do filme não é simplesmente provocar dúvidas quanto à veracidade dos depoimentos, mas ratificar uma teoria de que todos se tornam atores e as histórias são produtos da imaginação quando narradas, num processo em que a memória está constantemente em pauta:

O que não quer dizer que a imagem não valha nada: ela pode mentir, falsificar, simulando dizer a verdade, mas pode também ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa apreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber (LINS, 2008, p.82).

Assim, o que num primeiro olhar parece uma brincadeira de adivinhação ganha valor documental na medida em que as atrizes que interpretam algumas das personagens do filme expõem suas angústias e até as táticas do jogo cênico, revelando a não intencionalidade de imitar as verdadeiras donas das histórias mas, assim como elas, revelarem-se subjetivamente através daqueles textos.

Para citar um exemplo, a atriz Andrea Beltrão recontou, a sua maneira, o segundo depoimento apresentado no filme³. Em determinado momento, viu-se fragilizada e com os olhos lacrimejantes, ao que foi questionada pelo diretor sobre tal comportamento. Comentou que, por se tratar de um relato forte e doloroso, não conseguiu segurar a emoção, misturando sentimentos e crenças da personagem com suas próprias ideologias, demonstrando assim a interferência do discurso alheio nos trâmites de sua memória afetiva, ou seja, às lembranças da personagem

categoricamente: “Quem conta, claro. Quem sabe contar com riqueza uma vida pobre, cotidiana, isso me interessa. O cara que viveu uma vida extraordinária e que me conta mal essa vida, é muito ruim, tá fora [do filme]”.

³A atriz interpretou a entrevistada Gisele Alves Moura.

misturou suas próprias recordações, fazendo emergir a figura dos filhos, dos pais já falecidos e da infância vivida.

Em outro instante, a atriz Marília Pêra⁴ apresenta ao diretor um material que geralmente é utilizado no meio cênico para provocar o choro, o “cristal japonês”. Acrescenta ainda que somente se utilizaria do artifício levado se o diretor exigisse, pois sua intenção era ser fiel aos próprios sentimentos ao mesmo tempo em que procurava entender e vivenciar as angústias da personagem que interpretava.

No desfecho de outra história, até então vista como o depoimento verídico e em tempo real de uma das voluntárias que respondeu ao anúncio de jornal, descobrimos tratar-se de uma atriz a pessoa que interpreta o discurso quando ela olha para a câmera e profere a seguinte frase: “Foi isso que ela disse”⁵, demonstrando que toda a narrativa apresentada não a pertencia, embora sirva como registro de uma identidade construída por outra pessoa e que, de algum modo, conduz a um processo de reconhecimento e afetividade.

E, em se tratando a memória de algo em constante construção, o que vemos nos discursos são indas e vindas, na busca de um relato coerente e mais linear. Elisabeth Jelin (2002), por exemplo, nos apresenta suas teorias acerca dessa maneira como percebemos o tempo e as relações que este estabelece com a memória. Primeiramente, a autora aponta a maneira como o sentimos: de forma linear, cronológica. No entanto, ao introduzirmos os processos históricos alteramos essa percepção.

A autora relata que o presente contém e também constrói a experiência passada e, por outro lado, as expectativas quanto ao futuro. Da mesma maneira, a experiência torna-se um passado-presente cujos acontecimentos foram incorporados e podem ser recordados de diversas maneiras.

Ainda destaca como as lembranças estão arraigadas, mas as experiências podem modificar-se com o tempo. “A experiência humana incorpora vivências próprias, mas também as de outros que tenham transmitido. O passado, então, pode

⁴A atriz interpretou a entrevistada Sarita Houli Brumer.

⁵Esta frase foi dita pela atriz Débora Almeida, que interpretou a personagem Maria Nilza.

condensar-se ou expandir-se, à medida que essas experiências sejam incorporadas” (JELIN, 2002, p.13, tradução nossa).⁶

Recorrendo a Bergson (1990, p.17), cremos propício evocar aqui os conceitos de imagens-lembrança e imagens-ação. Para o autor, existe uma relação dinâmica entre o corpo e as potencialidades em relação às imagens que lhe são exteriores na produção das memórias. Assim, os acontecimentos do passado refletem nas circunstâncias atuais que, por outro lado, são modificadas de acordo com as percepções individuais. Em outras palavras, as imagens-ação seriam como a encenação de nossas vidas, em vez de simplesmente um modo de representação de nosso passado. Portanto, estão a todo tempo sendo alteradas e reconstruídas.

Desta forma, para criar um ambiente que permitisse às entrevistas um processo mais fluido de criação de si sem grandes interferências, Coutinho optou por seguir um “estilo minimalista” (LINS; MESQUITA, 2008, p.57) na maneira de filmar, estruturando o trabalho em conversas nas quais garante às suas narradoras o direito de falar livremente.

Os filmes de Coutinho estão baseados na entrevista ou, como Coutinho costuma dizer, na ‘conversa’, que está implicada na construção de um diálogo verdadeiro entre cineasta e os participantes no qual, guardadas as relações de poder que envolvem uma conversa filmada, ambos podem dividir os papéis de perguntar e de responder e, assim, seguir numa interação que parte de pontos pré-determinados pelo cineasta, mas que segue a partir daquilo que vai se apresentando no momento (DIAS, 2009, p.02).

Ele não busca entender os motivos que levam as entrevistadas a preterir determinados assuntos a outros e tampouco deixa transparecer suas opiniões, visando a, nessa relação especial com o outro, estabelecer um acordo implícito, espécie de cumplicidade.

Busca, assim, “fugir das características das entrevistas convencionais, ditadas por temas previamente selecionados e por vezes categorizados, além das perguntas levantadas e organizadas com antecedência” (LINS, 2007, p.146). Coutinho acredita num trabalho mais autêntico ao mesmo tempo em que incentiva as entrevistadas a falarem com liberdade, “atrapalhar o menos possível. Em suma, faz perguntas que

⁶“La experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también las de otros que le han transmitidas. El pasado, entonces, puede condensar se o expandirse, según cómo esas experiencias pasadas sean incorporadas.”

qualquer pessoa pode responder a partir de sua experiência de vida” (LINS, 2007, p. 148).

O tempo é outro fator que chama a atenção na obra, atuando a favor da qualidade do discurso documental. O filme, preenchido pela narração em sua quase totalidade, por vezes encontra momentos de silêncio que são reveladores.

Resumindo, pode-se afirmar que a opção do diretor é de que a história narrada seja o foco, junto às movimentações dos entrevistados, num processo em que apenas os planos de filmagem se alternam para captar melhor determinadas situações:

Coutinho tenta, na medida do possível, não fazer avaliações sobre o que está vendo ou ouvindo. Em muitos momentos, indica apenas que está à escuta, retomando palavras do próprio entrevistado para que ele desenvolva seu pensamento (LINS, 2007, p.149).

Ainda quanto ao estilo, percebemos que Coutinho opta pelo princípio da locação única, sendo o palco do Teatro Glauce Rocha o cenário do filme. Não há qualquer outro ponto que desvie o olhar das protagonistas, embora os aparatos cinematográficos e parte da equipe, vez ou outra, sejam mostrados. Ao fundo, as poltronas vermelhas e vazias do teatro estão dispostas, numa inversão da experiência geralmente vivenciada pelos espectadores.

Destacamos também que tudo se passa sem que ninguém ocupe essas poltronas, sendo a interação entre o entrevistador ali diante do entrevistado (que tem a câmera focada em si) o mote do enredo. Não há, além disso, identificação das personagens, de forma que o que descobriremos acerca delas provém exclusivamente de suas falas.

Tampouco é utilizada uma trilha sonora. A impressão deixada é de que o enfoque deve recair na pessoa que está dando seu depoimento, assumindo papel de protagonista o próprio relato oral. A narradora está sempre em cena, exceção feita somente aos últimos segundos do filme, em que as cadeiras do diretor e entrevistada são postas em destaque, desocupadas:

O cinema de Eduardo Coutinho escancara o caráter de discurso que os documentários “sociológicos” se esforçavam por ocultar. Sobretudo porque seus filmes não falam de fora, mas de dentro da

relação do cineasta com os personagens que retrata. É desfeita a distância entre o sujeito e o objeto do conhecimento que legitimava o saber dos primeiros documentários e que ainda impregna o espírito de parte da produção do gênero (FROCHTENGARTEN, 2009, p.2).

No processo de montagem, de acordo com as informações fornecidas nos extras do filme⁷, não foram colocadas sequencialmente as versões originais e aquelas encenadas pelas atrizes, criando-se um tipo de armadilha que permite ao espectador investigar o caráter fictício de uma obra baseada em narrativas (ou testemunhos) orais e perceber o jogo que também ocorre com relação às lembranças, que acabam por se construir individual e coletivamente. Aliás,

o objeto sobre o qual a montagem se exerce são os planos de um filme (ou seja, para explicitar mais ainda: a montagem consiste em manipular planos com o intuito de constituir um objeto, o filme). As modalidades de ação da montagem são duas: ela organiza a sucessão das unidades de montagem que são planos; e estabelece sua duração (AUMONT, 1995, p.86).

Assim, o que se nota durante a exibição da película é que por meio de gestos sutis, como um olhar mais concentrado ou um balançar de cabeça, Coutinho demonstra à entrevistada que está ali, presente, pronto a ouvir o que vem a ser produzido. Será na montagem do trabalho final, porém, que sua interferência será mais sentida.

Neste cenário, as múltiplas subjetividades expostas são postas em xeque a partir do momento em que percebemos as marcas deixadas nas releituras feitas pelas atrizes nos depoimentos das outras mulheres, já que ao identificarem-se com os personagens criados e buscando nas lembranças do passado certas reminiscências, estas também reconstroem suas memórias e revelam novas subjetividades.

Como exposto anteriormente, em determinados momentos algumas atrizes revelam terem sentido as dores das histórias narradas com certa intensidade e expressam isso por meio da emoção, seja na voz embargada pelo choro, mãos trêmulas ou olhos marejados, o que vai além do simples trabalho cênico para

⁷O DVD do filme é vendido com informações e comentários do diretor Eduardo Coutinho acerca do processo de filmagem. Aos 7min e 40 seg. o diretor tece os primeiros comentários sobre a montagem de *Jogo de Cena* (2007).

adentrar no universo das memórias que dividem com as verdadeiras “donas” daqueles relatos.

Mais especificamente quanto a essa trama em que às pessoas comuns o diretor envolveu atrizes para criar um jogo, Coutinho pretendia brincar com essas identidades que se alternam a todo tempo, assim como propunha demonstrar um emergir de lembranças.

Ao público, este estranhamento inicial confirma-se principalmente porque é rompida essa convenção de que se trataria de um material que tentar refletir a realidade, tal qual um “espelho”, segundo conceito de Da-Rin (2006, p. 93). Pelo contrário, os depoimentos das atrizes por ora são retratos de vivências próprias, mas num geral são representações de relatos de estranhos.

O que percebemos aí é a constante reinvenção da narração, principalmente quando consideramos que o espaço em que as representações estão se realizando é o cinema. O contar atualiza-se impulsionado pelas técnicas que garantem mais visibilidade às experiências singulares, ou seja, trata-se do palco para a invenção de versões múltiplas sobre as mesmas experiências, principalmente se considerarmos as revisitações de determinados textos pelas atrizes.

Os planos de filmagem utilizados contribuíram para essa proximidade com a palavra em ato. Geralmente fechados, fixavam os olhares, os gestos, os movimentos e quaisquer alterações que, juntamente à voz que falava, construíam mais do que revelavam aqueles personagens.

A produção dos relatos tende, portanto, a uma identificação autobiográfica na qual são feitos autorretratos e reconstruções do eu e, ao espectador, permite-se conhecer um pouco mais sobre os personagens, enquanto estes aprendem sobre suas próprias vidas durante o ato de narrar.

Aliás, essa necessidade de contar histórias exposta pelas mulheres selecionadas por Coutinho é algo inerente a todo ser-humano, uma vez que, narrando as lembranças colocam em xeque as artimanhas da memória em luta contra o esquecimento e fazem ressignificar antigas questões.

A narração oral é fundamental para a formação do sujeito. Ela sempre foi reconhecida pelo valor da memorização; dessa forma, é através da palavra que o passado é resgatado do seu esquecimento

e do silêncio. Quem não honra seu passado não tem futuro. Essa é a essência da vida consciente. Vida capaz de articular tempos e lugares, entre passado e futuro de forma convincente, em que recebemos a direção e a orientação quanto a nosso lugar no tempo. A importância da rememoração já fazia parte da cultura grega na figura do poeta, e mais tarde na do historiador, dois exemplos clássicos a que Benjamin também recorre (CRUZ, 2007, p.32).

Em *Jogo de Cena* (2007), as temáticas mais frequentes dizem respeito a problemas familiares, morte, gravidez precoce, trabalho, amores e religiosidade, sendo os relatos orais os verdadeiros protagonistas do filme e os objetos de interesse do diretor.

Os dilemas que chamaram a atenção a ponto de serem selecionados como matéria a compor o filme expressam contextos dos mais variados, tendo sido de relevância para a escolha a forma como as suas protagonistas se apresentavam e se revelavam, numa dinâmica na qual o que seria dito valia mais do que quem estaria dizendo.

Assim, as técnicas de entrevista utilizadas atuam e deixam-se levar por outros elementos, como a relação que é estabelecida entre o entrevistado e a equipe de filmagem, por exemplo, nessa autorrepresentação das personagens.

Como todo testemunho, o resultado tende a um contexto biográfico, na captação de fragmentos de etapas de nossas vidas. A produção narrativa impõe a necessidade de proceder a uma seleção dos fatos soltos registrados na nossa memória, os quais devem ser ordenados em uma sequência lógica e inteligível (CONTURSI; FERRO, 2000).

No entanto, como resultado vemos que os relatos apresentados no filme, assim como outros que escutamos no dia-a-dia, parecem compor-se a partir de fragmentos de experiências e com o acréscimo de elementos que correspondem à esfera da ficção e da fabulação. Nas palavras do próprio Coutinho em entrevista a Frochtengarten (2009, p.2-3):

A memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo. O que não quer dizer que não seja verdadeira ou importante. Você me conta sua infância de um jeito como você a conhece hoje. Se eu for te procurar daqui a um ano você vai me dizer de outro jeito. Assim é a memória. E talvez isso a torne de fato interessante, pois assim são

as pessoas: múltiplas, inventivas, criativas e donas de muitas verdades.

Neste cenário, tanto a identidade das mulheres de *Jogo de Cena* (2007) quanto as nossas estão em constante processo de produção. Acrescentamos fatos que retiramos do cotidiano, como os que acontecem ao nosso redor ou de que ouvimos falar e ansiamos por outros que acabamos por incluir em nossas experiências, ainda que não tenham sido realmente experimentados.

O que se percebe em *Jogo de Cena* (2007) é a autoconstrução das personagens permeada pela ilusão da criação autobiográfica, aí despertada pelo interesse do cineasta em conhecer, analisar e resguardar esses fragmentos de narrativas como objetos preciosos e colecionáveis, atribuindo-lhes um valor e, de certa forma, tornando-os seus patrimônios enquanto parte de um acervo.

Em *Edifício Master* (2002), algumas semelhanças quanto ao processo de produção devem ser apontadas, considerando-se principalmente o estilo adotado por Coutinho em seus trabalhos mais recentes: o método de filmagem embasado no princípio da locação única, sendo o prédio que dá nome ao filme o local escolhido; um processo prévio de seleção de personagens foi feito algumas semanas antes das gravações propriamente ditas e o fato de anônimos comporem o elenco final da produção com seus discursos que também se pretendem fieis e autobiográficos.

Inicialmente, a equipe do cineasta alugou um dos 276 apartamentos do edifício, colocou um informe na portaria anunciando o projeto, recebeu do síndico e do porteiro uma relação com nomes de moradores que julgavam interessantes e iniciou a pesquisa com um grupo composto de 5 pessoas:

O Master tem 12 andares, com 23 apartamentos cada. O apartamento 608 foi alugado no início de julho de 2001 para servir de base à pesquisa e produção do filme. Éramos cinco pesquisadores-à equipe de *Babilônia 2000*⁸ juntou-se Eliska Altmann, reafirmando a prática que Coutinho tem de integrar a seus filmes pessoas anteriormente já relacionadas com o universo a ser registrado. Eliska, porém, tinha uma diferença com respeito aos pesquisadores que, nos filmes precedentes, haviam feito a mediação da equipe com a comunidade. Ela efetivamente morara ali com o marido, tinha um

⁸Filme dirigido por Eduardo Coutinho durante a passagem de ano de 1999 para 2000, no morro da Babilônia, Leme, na cidade do Rio de Janeiro.

conhecimento prévio fruto da experiência concreta no espaço a ser filmado, vivera coisas que seriam abordadas no filme, o que nos permitiu entender melhor o funcionamento do prédio (LINS, 2007, 143).

Lins (2007) descreveu as dificuldades iniciais em encontrar depoimentos que de fato fossem interessantes, ou seja, de pessoas que narrassem bem ou que fossem boas contadoras de história, tal qual interessa a Coutinho.

Disse também que a desconfiança de alguns residentes com relação ao projeto de um filme daquele que outrora foi considerado um prédio decadente e com histórias malgradadas atrasou um pouco o processo, ainda que se explicasse que o enfoque fosse exclusivamente dado aos moradores.

Conta ela que em “cada porta que se abria deparávamos com um mundo inesperado e moradores sem qualquer conexão com quem vive ao lado” (LINS, 2007, p.142), o que indicava um projeto fracassado. Todavia, a ideia de filmar em um prédio de classe média chamava a atenção de Coutinho por representar pessoas reais contando sem muitos cortes alguns fragmentos de suas existências e a equipe insistiu nisso.

Finalmente, foram entrevistadas cerca de setenta pessoas e Coutinho selecionou trinta e sete para participar da etapa da filmagem, com duração de sete dias. Destes, vinte e sete compõem o elenco final da obra.

Aliás, durante os 110 minutos do filme, não vemos nenhuma imagem que remeta ao bairro de Copacabana, mas alusões são feitas o tempo todo, seja na forma de narrativas de um assalto, das multidões que se aglomeram nas ruas estreitas ou no escandaloso comércio sexual. No entanto, vislumbramos aqui que as memórias individuais daquelas pessoas aparentemente de mundos distintos permitiram ressignificar as memórias coletivas do mesmo prédio em que habitavam e também do bairro em que está situado.

Logo no início do filme, a imagem da equipe é captada por uma das câmeras de vigilância do prédio e, em seguida, os primeiros depoimentos “fazem um breve inventário” (LINS, 2007, 154) do lugar: o síndico e os primeiros condôminos mostrados apontam as melhorias realizadas e os novos rumos do conhecido estabelecimento residencial.

Todos os personagens estão em primeiro plano e ficam ali, diante da câmera, com a atenção direcionada ao tempo do contato com o diretor. A narração das histórias torna-se o elemento central da trama.

Nos primeiros discursos, vemos que as narrativas remetem para a preservação de uma memória que identifica o Master a um ambiente de prostituição, barulho, batidas policiais, sujeira, inadimplência e medo. Por outro lado e também com os relatos posteriores, somos levados a uma atualidade de organização, planejamento, familiaridade e valorização do lugar.

Mais uma vez, Coutinho opta por conversas, acreditando na ideia da escuta ativa de maneira a penetrar na singularidade da história contada por seus entrevistados:

Como regra geral, Coutinho não queria saber o que tal pessoa pensa sobre política, fatos atuais, movimentos sociais; estava interessado em saber onde o personagem nasceu, casou, estudou, se teve filhos, o que faz, como conheceu o marido, o namorado, como foi parar ali. Em suma, faz perguntas que qualquer pessoa pode responder a partir de sua experiência de vida (LINS, 2007, p.147).

O diretor acredita nas chances de discursos vivos e no despertar de emoções. Desta forma, busca retirar de seus entrevistados as narrativas que mais signifiquem e que não necessariamente guardem relação com suas casas.

Eu não me interesso em filmar os objetos, a casa da pessoa, em detalhar a condição social. O que me interessa é um rosto que fala. As pessoas falam com o verbal e com o gestual. Quando as conversas rendem, têm uma qualidade poética tão grande que qualquer tipo de ilustração é empobrecimento (FROCHTENGARTEN, 2009, p.4).

Porém, *Edifício Master* (2002) fomenta imagens do mundo a partir do claustro que é o apartamento. Isso se reforça pela ausência de cenas exteriores ou pelo foco nas narrações e nas estórias.

Assim, o que vemos ao longo de uma hora e cinquenta minutos de projeção são as fragmentos de vidas de pessoas, em narrativas que abarcam uma gama de assuntos: amor, desemprego, velhice, violência, medo, alegria, prostituição,

preconceito, juventude, sexo, arte, cidade etc. O que o filme procura apresentar “são pessoas que elaboram e reelaboram suas próprias experiências existenciais, se compondo e recompondo no decorrer da interação com o cineasta” (ALVES; GONÇALVES, 2009, p.5).

Trata-se de um processo no qual, à encenação natural do dia-a-dia, aqueles personagens dispostos a abrirem-se em discursos autobiográficos revelavam maneiras de preenche-los de ilusões. “*Edifício Master* elenca um cenário de atores no mundo real com suas próprias histórias de vida” (ALVES; GONÇALVES, 2009, p.5).

Enfim, *Edifício Master* (2002) acaba por revitalizar esse interesse de Coutinho em interagir com o outro e recriar um ritual discursivo no qual fragmentos vivos de humanidade despontam, revelam-se, ressignificam-se e permitem-se mesclar-se a fantasias também. O cineasta “estimula uma cena e observa como seus personagens representam a si mesmos. Estes buscam se adaptar à cena reinventando-se para a câmera” (ALVES; GONÇALVES, 2009, p.6).

Com isso, inferimos que, além dos contadores de história dos filmes analisados, Coutinho deve ser considerado aqui o grande narrador das obras, ou seja, aquele que cria todo um enredo desde os momentos em que atua nas entrevistas, seja por gestos ou perguntas, até a edição, em que mais abertamente se entrega às suas políticas e organiza, edita, relaciona e monta o material para contar a história ao seu público.

Em outras palavras, percebemos que o diretor, ao realizar o filme, apresenta sua narrativa na montagem das palavras dos outros. Estas, compiladas na edição final da obra, tornam-se as suas palavras. Assim, ele estabelece “uma relação de projeção, de representação, de lembranças, de afetos ou de sensações” (SCHNEIDER, 2001, p. 23) que vai unir todas as suas personagens.

O cineasta costuma iniciar suas obras explicando os métodos e condições de realização das filmagens, isto é, demonstra qual foi seu ponto de partida até chegar àquelas pessoas. Assim, o que se observa é uma narrativa construída coletivamente, na qual há excelentes narradores cujas histórias, no entanto, não teriam o impacto apresentado se não houvesse o diretor para projetá-las.

Com isso, o que pretendemos mostrar é que ao montar essa sua coleção de narrativas, Coutinho vem realizar uma espécie de ressemantização dos discursos, a partir do momento em que seleciona fragmentos e os classifica da maneira como melhor lhe convém. Acaba, portanto, criando sua própria narrativa a partir desses pedaços de histórias que vão se encaixando, conferindo uma significação outra dentro desse contexto maior em que os insere, ou seja, o filme.

Durante os comentários a *Edifício Master*, nos extras que acompanham o DVD, o próprio diretor afirma: “Descobri que tudo monta! Isso é uma maravilha, porque posso brincar com os personagens e extrair deles o que há de melhor” (COUTINHO, 2002, 13’55”, EXTRAS).

Desta forma, ele busca captar o que de mais “essencial”⁹ há em seus personagens e mescla às expressões mais intensas algumas vozes dissonantes que se sucedem, mas que, ironicamente, completam a história daquele prédio, num exercício contínuo de interação, em expressões verbalizadas e na gestualidade que tornam únicos os seus narradores, sejam seus discursos verdadeiros ou não, fantasiosos ou não, mas singulares:

Os meus filmes são inteiramente de entrevistas. A câmera não se mexe de lugar e não se corta nunca. Não tem interrupção. E como as pessoas aguentam ver? Tem o “efeito câmera”: a pessoa sabe que tem uma câmera, eu não escondo, mas de fato você nunca sabe exatamente quando ela está consciente da câmera ou não está. (...) Eu uso esta técnica de que a câmera existe, mas fica no lugar dela; a pessoa fica confortável, pode se mexer, atender o telefone. Mas dificilmente vai saber o que eu quero dela, que é o que me basta (FROCHTENGARTEN, 2009, p.4).

Por fim, cada um desses moradores entrevistados torna-se um contador de histórias de si mesmos e transforma a obra de Coutinho em um grande acervo que funciona como rastro de identificações e divergências, incluindo o espectador num jogo de vozes e vontades dessa coleção que é formada.

⁹Em entrevista a Frochtengarten, Coutinho explica que “o essencial no ser humano de qualquer classe é ser ouvido, ser legitimado, ser justificado em sua singularidade. Nenhuma voz é igual a outra. Tem sempre uma função original. Se não tem, não entra no filme, porque é um estereótipo” (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 5).

2.2 NARRATIVAS DO COTIDIANO: DEVIR DE UMA NOVA PRIVACIDADE?

“Vou logo explicando o que quer dizer Vida íntima... É assim: vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa.”

(Clarice Lispector, 1974, p.4)

Logo no começo do livro *A vida íntima de Laura*, uma publicação voltada para o público infanto-juvenil que, no entanto, encontrou leitores de todas as faixas etárias, Clarice Lispector vem explicar como seria entendido esse conceito de intimidade, ao menos nos idos de 1974, ano de lançamento da obra.

A célebre escritora foi enfática ao expressar tratar-se de algo muito particular, que não devemos dividir com ninguém. No entanto, hoje notamos que essa expansão autobiográfica acaba por irromper os âmbitos da intimidade, levando-nos a pensar num fenômeno que excede a simples proliferação de formas dissimilares para expressar um acento extraordinário da subjetividade contemporânea. Urge a necessidade de exposição com mais frequência e torna-se mais tênue a linha que separa o terreno da privacidade daquele da vida escancarada.

Deste modo, algumas questões que adentraram o século XXI têm relação com a possibilidade ou não de, ainda na atualidade, mantermos esse traço que separava o público do privado, de maneira que nos perguntamos até que ponto essa excessiva exposição da intimidade, seja por narrativas ou pelo exibicionismo da própria imagem, interfere nessa dicotomia ou sugere seu fim, de forma que não seja possível mais discernir onde termina um e começa o outro.

Neste trabalho, consideraremos que as narrações do cotidiano contribuem para afirmar uma nova privacidade. Neste contexto, a entrevista¹⁰, gênero em primazia nas estratégias de comunicação da mídia, corrobora para essa compulsão da e pela realidade, em discursos que recorrem a questões como autenticidade e presença, salientando os novos acentos do eu desse sujeito que pretende fazer ouvir sua própria palavra, numa metodologia que, por vezes, se utiliza de recursos como a própria “encenação da subjetividade” (GOFFMAN, 2006).

¹⁰Abordaremos aqui a entrevista por se tratar da maneira como Eduardo Coutinho encaminha seus filmes e por ser um meio precioso para o conhecimento das pessoas e suas histórias de vida.

Abre-se um leque de arranjos dos indivíduos no âmbito social, personificados em adstritos reais, ou seja, capazes de evocar, em seus intermitentes e não lineares diálogos, todas as modulações do vivencial: da autobiografia às memórias, do diário à confissão.

Os novos relatos parecem colocar em destaque a insistência em mostrar o eu, na tentativa de apresentar autenticamente as vidas “reais” das pessoas, principalmente através da voz dos seus narradores, o que ganha força se considerarmos as possibilidades de transmissão em tempo real, nesse mundo em que a informação, por exemplo, “é feita cada vez mais de impressões, de sensações” (RAMONET, 2003, p.247).

Alguns estudiosos, como Baudrillard (1991), chegaram a falar desse anseio em mostrar o *aqui e agora* como o lugar para as novas estratégias de autorrepresentação, mas criticaram a espetacularização da vida comum, ao mesmo tempo em que apontaram muitas dessas narrativas do eu como ora divergentes, ora complementares aos discursos institucionais, por exemplo.

O que percebemos é um afinco e uma vontade emblemáticos em expor publicamente a privacidade e ratificar as novas possibilidades de autorreconhecimento do indivíduo anônimo. Nesse caminho, notamos uma hibridização que desafia a fronteira entre os gêneros consagrados e as reelaborações atuais, na busca de novos sentidos e valorações, traçando figuras contrastantes da subjetividade contemporânea, num processo em que a:

Vida considerada como história conduz à construção da noção de trajetória como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações (BOURDIEU, 1986, p.188).

Da mesma forma, esse eu que tanto se expõe – ou ao menos a consciência que tem de si – anuncia-se a partir de uma absoluta particularidade e busca identificação com os outros, aqueles com os quais compartilha suas ideias ou vivências. Mais ainda: ao sentir-se notado por uma gama de pessoas que não conhece, tende a abrir-se de maneira a criar identificação ou respeito e a buscar aceitação e acolhimento:

Quando um indivíduo chega diante de outros suas ações influenciarão a definição da situação que se vai apresentar. Às vezes, agirá de maneira completamente calculada, expressando-se de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente levá-los a uma resposta específica que lhes interessa obter. Outras vezes, o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim. Ocasionalmente, irá se expressar intencional e conscientemente de determinada forma, mas, principalmente, porque a tradição de seu grupo ou posição social requer esse tipo de expressão, e não por causa de qualquer resposta particular (GOFFMAN, 2006, p. 13).

O que está em jogo não é um processo de desconfiança em relação à verdade ou autenticidade das vozes que narram, mas o aceite de que se trata de um sujeito enunciator em fragmentos e descentrado em sua qualidade de ser falado e falar, simultaneamente, em outras vozes (HALL, 2001).

Isto posto, pensando em *Jogo de Cena* (2007) e *Edifício Master* (2002) como *corpus* do nosso estudo, podemos ver também de que maneira as posições dialógicas de enunciação são construídas pelos sujeitos envolvidos nestes filmes e como se dá essa narração da própria vida a várias vozes, num processo em que a intimidade é tornada pública e desperta o interesse do diretor, aqui visto como um colecionador dessas narrativas que, permeadas de ilusões acerca dos relatos autobiográficos dos próprios entrevistados, tornam-se, por si só, parte de um contexto maior no qual se configuram como objetos colecionáveis e, portanto, suportes de memória.

Nessa dinâmica, cremos hipoteticamente que o discurso autobiográfico tende a definir-se como um espaço intermediário que, em certos momentos, atua como mediação entre público e privado e, outras vezes, insinua-se ou perde-se em indeterminação, mesmo porque despontam como espaços nos quais o outro é considerado figura determinante de todo o processo de interlocução.

Ao falar da própria vida e do seu eu, o sujeito mergulha nos ambientes da memória e nos meandros da própria subjetividade. Por consequência, “assume posturas que variam de acordo com o tempo, espaço e os próprios desejos e conflitos que enfrenta naquele instante” (GIDDENS, 2002, p.74-79).

Neste processo, vemos que o narrador distancia-se do eu, é outro, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar e se pergunta como irá se reconhecer nessa história, assumir as faltas e se responsabilizar por essa outridade. E, ao mesmo tempo, conforme Lejeune (2008), questiona como sustentar a permanência, algo que vai do começo, sempre idealizado, ao presente em forma de testemunho, assumindo-se sob o mesmo “eu”.

O autor assinala que existe aí um “pacto autobiográfico”, uma vez que a narrativa da autobiografia aponta essa importância da figura do outro. Para ele, esse relato a respeito de sua própria existência acentuaria particularmente a história da personalidade do indivíduo. Parte-se então de um reconhecimento imediato (pelo espectador, no caso dos filmes deste estilo) de um *eu de autor* que propõe a coincidência na vida entre os dois sujeitos, o do enunciado e o da enunciação, encurtando assim a distância da verdade:

A autobiografia é concebida como uma variante das memórias: uma narrativa referencial, que se quer verídica, escrita pela própria pessoa e centrada (em contraposição às Memórias) mais na vida individual do que na história coletiva. A autobiografia, nesse sentido estrito, pressupõe um compromisso explícito do autor, um “pacto” de veracidade proposto ao leitor, na maior parte das vezes em um texto liminar. Como nos tribunais, jura-se dizer a verdade, nada mais que a verdade. Não forçosamente toda a verdade, pode-se circunscrever o campo da narrativa. E sabemos muito bem que essa verdade será apenas a verdade do autobiógrafo, mas, pelo menos, será dita com a maior seriedade possível (LEJEUNE, 2008, p. 223).

Desse modo, fundamental apontar também que as diversas formas de apropriação do eu configuram-se na pluralidade de narrativas. Neste cenário, as entrevistas de Coutinho permitem, enquanto devires autobiográficos, expor a interioridade e a afetividade dos protagonistas.

A título de exemplo, consideramos uma das personagens de *Edifício Master* (2002), Alessandra, uma mineira de 20 anos que morava há pouco no prédio que empresta o nome ao filme. No diálogo que teceu com o diretor, a jovem conta suas histórias acerca da infância pobre, gravidez na adolescência, relação com a família – principalmente com o pai, uma figura superprotetora –, prostituição, morte e preconceito.

Assim como outras personagens, ela diz que somente se apresentaria às câmeras se tivesse a oportunidade de se arrumar. Também fala da resistência em se abrir num primeiro momento, mas garante que a entrevista serviria a ela como uma maneira de se apresentar “tal como era”, o que garante que fez ali, apesar de se declarar uma pessoa mentirosa:

[Alessandra] Ah, eu conto... eu sou muito mentirosa. Eu conto mentira e eu acho que *pra* gente mentir, a gente tem que acreditar... A gente tem que acreditar na mentira para a mentira ficar bem feita. E eu sou assim: eu sou muito mentirosa... muito mesmo. Eu até choro *pra mim* acreditar na minha mentira. Depois eu... tem dias, você sabe, que eu acabo acreditando que é verdade? Mas... ah, agora, eu não menti mesmo. Ontem, eu menti, pra você ver como eu sou uma mentirosa verdadeira. Falo mentira, mas também falo verdade. E hoje eu só falei a verdade (EDIFÍCIO MASTER, 2007, 47' 37").

Essas narrações, antes de representarem algo já vivente, impõem sua forma – e também seu sentido, pode-se dizer – à vida mesma. Ao mesmo tempo, esse dizer autobiográfico permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de si mesmo como outro.

Aqui, também como título de ilustração, abrimos um parêntese para falar da personagem Gisele, a segunda entrevistada de Coutinho em *Jogo de Cena* (2007), que se baseia em um fato específico e marcante do passado para justificar seu modo de pensar na atualidade e as decisões que tomou para o futuro.

Sua narrativa versou sobre os desejos não realizados do passado (como os estudos no exterior) , a gravidez precoce, o casamento, os relacionamentos, a morte de um filho recém-nascido, sua relação afetiva com ele e os rumos que sua vida tomou após esse evento, mais especificamente no que diz respeito à religiosidade e aos novos planos para o futuro:

[Gisele] Eu sou, eu disse que fui criada na Igreja Batista, né? Mas no decorrer da minha vida eu passei a ficar atenta aos sinais, né? E o Vitor [filho que perdeu] sinalizou, mesmo que eu só soubesse depois da ida, da despedida dele, mas ele sinalizou para vir. Foi através de um sonho. Eu queria parto normal, como o da minha filha Thais. *Tava* tudo normal, perfeito. Foi um parto de 6 horas mais ou menos. Ele nasceu, peguei ele nos braços, estive com ele acordadinho e ele começou a apresentar um problema. Foi tudo bastante difícil, porque foi tudo muito inesperado. Eu me senti um pouco traída. Poxa, *tava* tudo tão perfeito e de repente ele desencarna, sem que eu pudesse

estar mais com ele... até festa de 1 ano dele eu já tinha programado, já sabia o tema que seria... senti muita dor.... Então eu tive outro sonho e foi aí que eu entendi que foi muito melhor a despedida dele, a ida dele, para nós dois. Ele seria uma criança que sofreria uma vida, o quanto ele vivesse. E eu também. Eu, sem um apoio de um companheiro, porque na semana seguinte que ele [o Vitor] desencarnou, o pai da criança disse que não dava mais... eu ainda com leite, de resguardo. Isso tem três anos, mas nós dois nos ajudamos muito, eu e meu filho, porque para mim ele ainda tá vivo, ele tá em algum lugar. Minha história com Vitor foi muito especial. Eu serei a mãe dele sempre. Continuo sendo mãe dele, tanto é que, pra mim é muito difícil quando as pessoas perguntam: 'Poxa, você só tem ela [Thais, a filha]?'. Pra não estender a conversa, eu digo "sim", mas me dói. Então, o Vitor não me marcou negativamente, com dor. A minha história com o Vitor foi nossa e foi vivida como tinha que ser, para mim e para ele. E os outros [filhos que pretender ter] terão outras histórias (JOGO DE CENA, 2007, 12'24").

Não queremos dizer com isso que se trata de uma adequação ou da reprodução de um passado, haja vista, como pontuado anteriormente, a impossibilidade da captação fiel dos acontecimentos. Trata-se simplesmente do discurso, que volta em si mesmo, por vezes gerando estranhamento, ora abusando de "fabulações e encantamentos" (GOFFMAN, 1999, p.20-21), numa dinâmica em que se apresenta um outro eu que, para contar o que vivenciou, realiza um processo de identificação e, muito naturalmente, de valorização.

A riqueza desse espaço biográfico vem residir justamente nessa possibilidade de experimentar livremente: tanto àquele que conta como àquele que escuta as histórias narradas é permitido integrar as diversas focalizações provenientes de um outro registro, o "verídico" e o ficcional, num sistema compatível de crenças.

Aliás, com relação aos filmes, pensamos ser possível também considerar que o espectador¹¹, aquele que vê os documentários, está igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras e de decifrar os desdobramentos, essas perturbações das múltiplas subjetividades que se alternam, mesclam-se ou distanciam-se.

Isso porque, considerando-se as contribuições dadas por Comolli a esta categoria, inferimos que "o lugar do espectador é fundamental para definir de que

¹¹ Aqui, consideramos as ideias de Comolli, que nos diz que "a prática do cinema documentário, principalmente porque está em relação direta com os corpos reais daqueles que se prestam ao jogo do filme, obriga a pensar a relação desses corpos, uma vez filmados, com os corpos dos espectadores." (COMOLLI, 2008, p. 30). No entanto, afirmamos que esta não é a temática central desta pesquisa e, por conseguinte, não adentraremos mais profundamente nesta discussão.

tipo de filme e cinema estamos falando” (2008, p. 37). E, em se tratando de um documentário, “sua postura torna-se mais ativa, na medida em que busca identificar-se a determinados personagens ou situações de maneira a compreender melhor as assertivas propostas” (COMOLLI, 2008, p. 41) e encontrar-se: “consome-se o “eu” alheio para alimentar seu próprio eu” (LEJEUNE, 2008, p. 223).

Além disso, consideramos que qualquer filme traz, desde o momento de sua realização até aquele mágico instante da transmissão, inúmeras intenções e simbolismos. Estes, por sua vez, oferecem-se aos espectadores de forma a “aguçar seus sentidos” (COMOLLI, 2008) e interpelar diversas interpretações possíveis, além de, por vezes, deixarem-se levar de acordo com suas próprias vontades e ideias. Através dessa dinâmica, apontam para uma relação mais tênue entre tempo e memória, dando um novo significado ao presente vivido.

Indo mais além, acreditamos que esse espaço autobiográfico presente nas obras analisadas figura-se como lugar da heterogeneidade dos discursos, nos quais o outro que vê, ouve, interpreta etc. também faz parte do enunciado e, ainda que implicitamente, deixa sua marca, seu registro, numa pluralidade de vozes que o sujeito que se apresenta assume.

O objeto do discurso já se encontra falado, discutido e valorizado das maneiras mais diversas: nele se cruzam vários pontos de vista, visões do mundo, tendências e desejos de ser visto ou entendido de determinada forma.

Dito de outra forma, vemos aqui que é a ilusão da própria vida, o que constitui em verdade o objeto de toda autobiografia, uma vez que cremos impossível constituir fielmente todo um percurso de qualquer pessoa. Esse valor autorreferencial do estilo remete ao momento da narração, ao eu atual.

Nestas narrativas, laços de identificação, catarses e a premência em expressar-se publicamente entram em campo e o texto narrado, geralmente apoiado na garantia de uma existência verídica, acaba por estabelecer com aqueles que ouvem uma espécie de acordo de interesse de ambas as partes: “A autobiografia, nesse sentido, pressupõe um compromisso explícito, um ‘pacto’ de veracidade proposto” (LEJEUNE, 2008, p. 226).

A voz que narra é aquela que testemunha algo que os olhos viram e é também responsável por outorgar sentido, mesmo que com acentos modulados por outro eu em discursos por vezes inflamados em retóricas e excessiva subjetividade,

não importando tanto se os fatos considerados servem como justificativa ou são buscas simples de respostas internas do sujeito que se expressa.

Sinteticamente, o que tentamos demonstrar aqui é que a autobiografia apresentar-se-ia ou ao menos seria vista como uma referencialidade a um trajeto de uma vida, em oratórias que seguem a lógica do ocorrido de tal maneira, em tal tempo, lugar e circunstâncias.

No entanto, trata-se do resultado de uma fala que esboça mais um modelo do que o reproduz, ou seja, a autobiografia tende a apresentar a vida como produto da narração. Novamente dialogando com Lejeune: “não posso pedir ao cinema para mostrar o que foi meu passado – minha infância, minha juventude -, posso apenas evocá-lo ou reconstituí-lo” (LEJEUNE, 2008, p. 227).

Diríamos tratar-se a narração autobiográfica como um tipo de relato de si intermitente, recomeçado a todo instante, sem conclusões, nos quais dilemas do dia-a-dia, as influências midiáticas, as manifestações literárias e as vivências têm lugar privilegiado.

Mais especificamente nos documentários que analisamos, notamos uma inclinação sobre o interior emocional, que vira a temática predominante. Os personagens não parecem arregimentar suas vozes no intuito de satisfazer a curiosidade diante de feitos extraordinários ou acontecimentos de importância, nem de histórias de vida do outro, o diferente, mas de uma presença duplamente inquietante, nem documento nem ficção, ou melhor, ambos ao mesmo tempo: trata-se de um novo gênero que oferece a oportunidade de ir além da narração de um acontecimento da própria vida à sua atuação diretamente na tela.

Hoje notamos que a pluralidade das formas que integram esse espaço autobiográfico fornece um aspecto comum: elas contam, de diferentes modos, uma história ou experiência de vida. Assim, nos questionamos: o que mais a prerrogativa autobiográfica conjectura, além da ancoragem imaginária num tempo ido, fantasiado, atual, prefigurado?

Como resposta, arriscamos que a narrativa permite outorgar forma àquilo que é informe, postulando uma relação possível entre o tempo do mundo, da vida, o tempo do relato e o tempo de quem ouve o que está sendo dito.

Relatar algo, portanto, não significa simplesmente dispor os fatos em uma sequência, de maneira a organizar aquilo que constituiria primariamente o registro

da ação humana, com suas lógicas, personagens, tensões e alternativas. Preferimos pensar como Lejeune (2008), ou seja, que se trata de uma forma de estruturação da vida e, assim, da hipótese de que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma necessidade transcultural.

Nos documentários falamos dos assuntos que ocupam nossas vidas de forma mais apaixonada e perturbadora. Esses assuntos seguem os caminhos de nosso desejo, conforme chegamos a um acordo com o que significa assumir uma identidade, ter uma ligação íntima e particular com alguém e pertencer a uma coletividade. Identidade pessoal, intimidade sexual e pertença social são outra maneira de definir os assuntos do documentário (NICHOLS, 2005a, p. 109).

Neste sentido, num texto autobiográfico, aquele que o produz disporia, além desse tempo físico, uniforme e contínuo que o acompanha durante toda a existência, de um tempo psíquico, variável, em constante mutação, de acordo com as emoções e a interioridade do sujeito que narra.

Daí pensarmos mais uma vez em quem seria esse sujeito que fala na circunstância atual do relato e em que vozes de outros tempos se inscrevem no decurso da memória.

Inferimos tratar-se essa identidade narrativa de algo exposto ao “jogo reflexivo” (NICHOLS, 2005a), ao devir da peripécia, que está aberto à mutabilidade, mas sem perder de vista a coesão de uma vida.

Em outras palavras, cremos que a narração enquanto discurso realista responde a uma ilusão que não é outra coisa senão o uso de certos procedimentos da oralidade (ou da escrita, no caso da literatura, por exemplo). Um desses procedimentos é o “efeito da realidade” (BARTHES, 2004), que consiste justamente na introdução de detalhes não relevantes para a trama e nem significantes em si mesmos, mas que operam suplementarmente como marcadores do real.

2.3 A ENTREVISTA COMO LUGAR DE PRODUÇÃO DAS ILUSÕES BIOGRÁFICAS

No universo das novas produções autobiográficas, a entrevista demonstra-se um meio precioso para a revelação das intimidades pessoais, atuando como objeto particular de análise dentro do lugar biográfico, ou seja, como paradigmática na configuração contemporânea desse espaço (ARFUCH, 2007). Trata-se, inclusive, do modo como são realizados os documentários analisados aqui nesta pesquisa, ainda que de uma maneira bem particular, conforme sugerido pelo próprio Coutinho:¹²

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos ‘tipos’ imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improvisado, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmara- esse é o alimento essencial do documentário que eu procuro fazer (BRAGANÇA, 2009, p.15).

A entrevista apresenta um “vasto repertório de identidades e posições do sujeito” (LEJEUNE, 1980, p. 104). Consequentemente, mostra uma pluralidade de vidas possíveis, além do fato de estas serem oferecidas a leituras também variadas devido ao fascinante universo que pode vir à tona de um relato, o que a torna um terreno de constante afirmação desse valor biográfico.

Fundamentada na palavra falada, surgiu como categoria (ou gênero) justamente por meio da exposição da proximidade, uma vez que denota certo poder ao brindar aqueles que a ouvem como um “retrato fiel” (LEJEUNE, 1980, p. 68), já que atestada pela voz. Ao mesmo tempo, oferece a possibilidade de interação e intuição, assim como a troca de olhares e de gestos com os quais o corpo se comunica no âmbito físico do encontro.

¹²Aqui neste trabalho a abordagem será exclusivamente voltada para a palavra dita, uma vez que os objetos a serem analisados são documentários nos quais o cineasta utiliza este tipo de interação com os personagens.

O que resulta das entrevistas vai além de si mesmo. Ao falar da vida, o entrevistado, nessa *brincadeira dialética* com o entrevistador (mesmo que este último tenda a distanciar-se e deixe que o outro fale livremente), contribui sempre para a criação de um “acervo” (ARFUCH. 2007).

Essa cercania supõe não somente o *tête-à-tête* do entrevistador e do entrevistado, mas principalmente a inclusão imaginária de um terceiro no diálogo, o destinatário/receptor, para quem se construirá a figura do personagem em questão.

Aliás, algumas características mostram que a entrevista mantém vigentes os traços que talvez formem a chave de seu sucesso inicial: “a imediaticidade do sujeito em sua corporeidade, a ilusão do pertencimento, a vibração de uma réplica marcada pela afetividade, o acesso à vivência até quando não se fala da vida, etc.” (LEJEUNE, 1980, p. 110).

Beatriz Sarlo, em seu livro *Cenas da vida pós-moderna* (2000), observou inclusive a possibilidade de vislumbrar a entrevista, se pensada desde a ótica *benjaminiana*, como restituidora do aurático, uma vez que permite essa proximidade, a noção da presença, da originalidade, do extraordinário nesse mundo já mediatizado.

Porém, o que deve ser considerado e tendo noção de se tratarem esses discursos também de lugares da produção de ilusões, conforme contribuição de Bourdieu (1986), é que algumas coisas aparecem constantemente nas entrevistas, ainda que não sejam convocadas: a expectativa, a viagem temporal e seus marcos: infância, puberdade, maturidade e morte e a vida como desdobramento do personagem que se narra diante desse outro, o entrevistado, cuja posição é determinante (LEJEUNE, 1980).

As entrevistas realizadas por Coutinho parecem recriar conceitos do mundo privado e da intimidade, na ênfase colocada nos sentimentos, em sua permeabilidade a diversas narrativas – mesmo ficcionais – sem prejuízo do imaginário clássico de verdade e autenticidade:

De fato, algo se constrói entre a palavra e a escuta que não pertence ao entrevistado, nem ao entrevistador. É um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, onde os personagens formulam algumas ideias, fabulam, se inventam, e

assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre suas próprias vidas. É um processo onde há um curto-circuito no ato de falar (BRAGANÇA, 2009, p.66).

Por outro lado, as vidas narradas parecem definir-se menos como um território estável e delimitado do que como um conjunto de momentos autobiográficos, de caráter e intensidade variados, nos quais assomam, levadas pela lógica da personalização ou pelo interesse do entrevistador, lembranças e experiências.

Aliás, acreditamos nesta pesquisa que esse momento autobiográfico na entrevista trabalha como processo especular de substituição/identificação, que fala tanto da incompletude do sujeito quanto da impossibilidade de fechamento de toda narrativa pessoal (ARFUCH, 2007).

Enfim, as narrativas do eu na entrevista se desdobram e, dessa feita, no perguntamos: O que a entrevista fornece, então, para a construção, mesmo que fragmentária, de um relato de vida?

Em primeiro lugar, explica-nos o autor, ela “encena a oralidade da narração” (LEJEUNE, 1980, p.104), que encontra assim uma réplica na era midiática. Depois, garante visibilidade à atribuição da palavra, gerando um efeito paradoxal de espontaneidade e autenticidade. Paradoxal, na medida em que não somente se trata de uma interlocução cuidadosamente preparada pelo entrevistador, mas também pelo próprio entrevistado. Além disso, trabalha no alumbramento dessa história, que nunca seria a mesma sob outra modalidade de produção.

Apresenta-se a entrevista, se quisermos ir mais além, como um tipo de espetáculo sem argumento prévio, cujo princípio pode ser até delineado, mas cujo fim é imprevisível. Neste processo, à lógica biográfica cabe o papel de reciclar certos temas e interrogar a respeito das narrativas: qual é o início da história de uma vida? Como se deve falar ao falar de si mesmo? Qual é a ordem obrigatória de uma narração, se é que ela existe?

Contursi e Ferro (2000) levantam essa dificuldade em definir a narração e seus tempos justamente devido à pluralidade de considerações que podem ser feitas e também com relação à naturalização do termo em nossa sociedade atual.

No entanto, alertam para a necessidade do uso da linguagem, da necessidade de atores e da noção de um tempo que transcorre, avança.

Talvez por questões didáticas, visualizamos uma tendência em respeitar a estrutura narrativa tradicional, aquela que ordena cronologicamente as etapas vividas, começando pela infância e delimitando claramente o antes e o depois:

A especificidade da narração está dada pela passagem da simples sucessão linear e temporal à lógica singular do relato que, por sua vez, caracteriza-se por introduzir um problema através da inserção de uma complicação e uma solução entre a situação inicial e a final (CONTURSI; FERRO, 2000, p.28, tradução nossa)¹³.

Por outro lado, o que geralmente se percebe nas entrevistas é a corroboração ou correção de certas circunstâncias significativas. Voltando ao assunto, ao entrevistado é permitido esclarecer, ilustrar e mesmo desdizer, num processo em que parece passar a limpo a própria vida, deixando claro que não se trata de um processo estagnado, uniforme ou linear (embora se pretenda dessa forma).

Consequentemente, plural também é o espaço biográfico do entrevistado, mesmo porque, ao ser compartilhado, compreende e por vezes assume a visão que os outros têm de nós, as marcas que deixamos em nossas memórias e como ressignificamos as mais pueris experiências (ARFUCH, 2007).

Aliás, acreditamos que talvez seja esse precisamente o trabalho da narração: a recuperação de algo impossível sob a forma que lhe dá sentido e permanência, que estrutura a vida e tenta também marcar nossas identidades. Por isso mesmo, é comum pensar na entrevista provocando inquietude no que diz respeito a aspectos da cotidianidade, na medida em que assinala a radical impossibilidade de definir a própria história de qualquer sujeito.

Ao mesmo tempo em que inquieta, no entanto, a narração mostra-se como necessidade premente à experiência humana, principalmente no que tange à ilusão de recobrar o tempo: “a importância que tem adquirido o tempo em nossa mentalidade e vida cotidiana poderia explicar o feito de que a narração tenha

¹³“La especificidad de la narración está dada por el pasaje de la simple sucesión lineal y temporal a la lógica singular del relato que, por su parte, se caracteriza por introducir un problema por medio de la inserción de una complicación y una resolución entre la situación inicial y la final.”

cobrado um valor central na nossa cultura e tenha se transformado em uma prática cultural generalizada”¹⁴ (CONTURSI; FERRO, 2000, p.14, tradução nossa). A entrevista, assim, desponta como categoria que permite esse desdobramento do arco vivencial.

A vida, como unidade inteligível, não é algo dado, existente fora do relato, mas se configura de acordo com o gênero narrativo no âmbito de uma situação e de uma esfera determinadas da comunicação. Neste cenário, o tempo a ser administrado (com a invenção de um “começo”, voltas, *flashbacks*) aparece como uma verdadeira demonstração das inúmeras possibilidades de contar uma vida e atesta o caráter ilusório de uma biografia (ARFUCH, 2007).

Assim, essas questões anteriormente levantadas, como: *Por onde iniciar? Como dispor os acontecimentos enquanto unidades narrativas? O que privilegiar? Que zonas relegar ao silêncio?* vêm atestar que a memória, em seu caráter seletivo e sendo um processo coletivo, atua também como peça fundamental nessa fábrica de ilusões narrativas.

Há, em cada um dos sujeitos, variadas histórias possíveis (GIDDENS, 2002), sendo que nenhuma delas pode ou deve aspirar maior ou menor representatividade, uma vez que a pluralidade de “vidas” contadas pelo personagem ao longo do tempo integra o acervo da sua própria história. O que existe, segundo a forma como se apresentam esses relatos, são diversos sentidos da “vida encenada” (GOFFMAN, 2006) e, coextensivamente, um pulular de identidades que se constroem na trama desses mesmos relatos.

Tomamos “a vida” do contexto valorativo social, com as várias outras vozes que habitam nossa própria voz, como a cultura, por exemplo, imprimindo-lhes o caráter de nossa afetividade. Estas vozes, presentes na narração autobiográfica, desdobram-se abertamente na entrevista, como parte de uma dinâmica na qual se confrontam os modelos narrativos comuns e mostrando sua natureza dialógica.

Além disso, a entrevista permite-nos perceber que o fato de “falar sobre a própria vida é sempre um assunto de discussão” (LEJEUNE, 1980, p.68), nunca uma

¹⁴“La importancia que ha adquirido el tiempo en nuestra mentalidad y vida cotidiana podría explicar el hecho de que la narración haya cobrado un valor central en nuestra cultura y se haya transformado en una práctica cultural generalizada”.

simples enumeração de acontecimentos. Neste contexto, um relato autobiográfico nunca poderá ser completamente conclusivo, por mais testemunhado que seja seu caráter de verdade.

Enfim, o que percebemos é que, mesmo na entrevista, a rememoração não tratará mais de salvar o passado, mas de articulá-lo, de modo vívido, à mais imediata atualidade.

3. COLECIONANDO MAIS QUE OBJETOS: A POSSIBILIDADE DO ACERVO DE SUBJETIVIDADES NO CINEMA

"La vida es capaz de narrativizarse de múltiples formas pues, en buena cuenta, todo depende de por lo menos tres decisiones: la selección de los hechos a ser narrados, la forma en que se establecen la relación entre ellos y el sentido político - la trama - que se aspira a conseguir con ellos"
(VICH; ZAVALA, 2004, p. 114).

Em 1959, Maurice Rheims, historiador da arte, leiloeiro e escritor francês, elaborou um significativo estudo que pode ser considerado o primeiro importante relato sobre a história do colecionismo, já que abrangeu novas e inusitadas questões sobre essa temática que vai além do simples acumular de objetos (COSTA, 2007).

Nesse livro, intitulado *A estranha vida dos objetos: 35 séculos de coleções e colecionadores de arte*, o autor apresentou questões que permitiram verificar o que poderia ser considerado objeto de coleção, assim como enumerou características que possibilitam reconhecer um colecionador.

Por sua vez, embasado nesses estudos, Paulo de Freitas Costa, no trabalho *A Sinfonia dos Objetos*, publicado em 2007, pulveriza algumas das premissas levantadas por Rheims ao indicar aos seus leitores vários desses momentos em que o colecionismo se fez notar nas diferentes sociedades.

Por exemplo, ele nos conta que até cerca do ano de 1400, manuscritos, mapas, animais, especiarias, moedas e armas despontavam como artigos em primazia na busca dos colecionadores, quadro que só começou a ser revertido durante períodos de dominação da Igreja Católica, que pregava o desprendimento com relação aos bens materiais. Hoje, por outro lado, o que se nota é a multiplicidade de coisas, inclusive imateriais, que servem como objeto de coleções das mais distintas ordens (COSTA, 2007).

Basicamente, toda e qualquer "coleção" pressupõe situações sociais, relações sociais de produção, circulação e consumo de objetos, assim como diversos sistemas de ideias e valores e sistemas de classificação que as norteiam. Em algumas sociedades colecionam-se determinados objetos materiais com o propósito de redistribuí-los ou mesmo de destruí-los; no ocidente moderno, o colecionamento está fortemente associado à acumulação (GONÇALVES, 2007, p.24, grifo do autor).

Para prosseguirmos com esta discussão, no entanto, torna-se obrigatório remetermo-nos ao legado deixado por Krzysztof Pomian, que assinou o verbete “*coleção*” na Enciclopédia Einaudi em 1984.

Aí, o ensaísta e filósofo esclarece o que vem a ser um objeto de coleção, quais as principais características de um colecionador e o que de fato explica e especifica um acervo.

Inicialmente, Pomian (1984) demonstra que os objetos, para pertencerem a uma coleção, devem responder a determinadas características, tais como estarem expostos ao olhar do público e fora do circuito econômico. Alerta ainda para a necessidade de serem submetidos a cuidados especiais, o que de certa forma garante e ilustra a preciosidade dos mesmos. Assim, acabam também por apresentar valor de troca sem que tenham necessariamente valor de uso (POMIAN, 1984).

O autor chegou a introduzir uma nova terminologia, *semióforo*, para inferir que os tais objetos funcionam como uma ponte entre um mundo visível que conduziria à imaginação e à criação (POMIAN, 1984), podendo também atuar como suportes materiais de ideias com grande poder evocativo, ou seja, não necessariamente têm uma utilidade, mas são dotados de um significado. Neste sentido, eles transformam-se em “possibilidades de potência e de experiências de uma vida renovada” (RIBEIRO, 2011, p.199) tanto para quem os coleciona como para os grupos que os cercam.

Na coleção, portanto, podemos notar vários sentidos de representação dos objetos, pois ao dotar coisas do cotidiano de significados, o colecionador torna-se o responsável também por construir e ressignificar sentidos, assim como conceber novos “lugares de memória” nos quais esse encontro entre os mundos visível e invisível (POMIAN, 1984) encontrará espaço.

Com relação a essa invisibilidade característica de um objeto de coleção, o que queremos aqui destacar são os significados socialmente atribuídos a eles, já que não há sentidos que lhes sejam imanentes (MENESES, 1998). Desta forma, os significados vão sendo cultural e historicamente construídos pelas sociedades, sendo utópico buscar nos próprios objetos os seus sentidos.

Será nestes objetos, portanto, que estarão as referências que os colecionadores fazem ao invisível, num processo no qual memória e questões do passado se fazem perceber.

Nesta dinâmica, o que move o colecionador é uma paixão aguçada pelo sentimento de posse, algo como uma abstração vivida na organização da coleção. Segundo Baudrillard (2004), aliás, verificamos que numa coleção a posse será sempre de um objeto que foi retirado de sua função e é por meio desse objeto que o indivíduo tentará representar ou mesmo reconstituir seu universo. Dessa forma, as coleções acabam também por remeterem-se sempre ao próprio indivíduo: “A coleção pode nos servir de modelo, pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal” (BAUDRILLARD, 2004, p.95).

Mas então nos questionamos: *Que tipos de coisas servem como objetos de coleção? Com que finalidade? E quando ela está completa?*

Primeiramente, o que se nota é a existência de uma gama de objetos das mais distintas ordens. Alguns podem ser escolhidos pelos seus valores estéticos, como obras de arte e fotografias, por exemplo. Outros despertam conhecimento e evocam prestígio, caso dos atlas e livros. Alguns, no entanto, satisfazem a desejos sem um motivo mais aparente, como ocorre com as coleções de botões, figurinhas, latas, selos, carros, jornais, papeis de carta etc.

Ribeiro (2011, p.203) traz à tona, inclusive, as coleções de ‘inutilidades’ de *Urbano, o aposentado*, um personagem de história em quadrinhos que tem um acervo de objetos de descarte, tais como: “pios de aves, caixas vazias de creme dental, talheres e pratinhos descartáveis, sons exóticos, araminhos de pão de forma, carrinhos de feira, lâmpadas queimadas, rolhas de garrafas” etc. Neste caso, a coisa em sua essência, quando privada de função, deixa de ser, por exemplo, *pio de ave, caixa vazia de creme dental, talher e prato descartável, som exótico, arame de pão, carro de feira, lâmpada e rolha* e torna-se simplesmente *objeto de coleção*.

Paralelamente, Marshall (2005), em “Epistemologias históricas do colecionismo”, nos faz pensar também na possibilidade de coleções de histórias sobrenaturais, no trabalho de investigação como algo do ramo colecionista, já que aí se “juntam evidências para dar-lhes a coerência de uma narrativa” (MARSHALL,

2005, p. 19) e também indica a figura de um *serial killer* como colecionador de vidas, além de outras possibilidades que levanta ao longo do seu texto.

Assim, o que se percebe é que, independente do formato, cor, material e outras características do objeto, o que o torna importante e, conseqüentemente, destacado ao ponto de pertencer a uma coleção, são os significados que o elevam à condição de *semióforo*. Por conseguinte, não podemos descartar sugestões de coleções que apresentam na imaterialidade de seu acervo o diferencial aos olhos de seus colecionadores.

Isto porque, o que se nota é que tais sentidos são construídos historicamente e variam de acordo com as pessoas, grupos e sociedades nas quais se encontram. Neles, são depositadas as referências que em geral fazemos ao invisível, numa tentativa de nos levarmos a certas memórias ou fatos do passado (BAUDRILLARD, 2004).

No âmbito coletivo, aliás, as coleções são as responsáveis por instigar os sentidos mais remotos em uma pretensa objetividade, ou seja, justamente os objetos que as formam, por terem geralmente uma “vida” mais ampla que a das pessoas, preenchem uma lacuna que tenta desvendar trechos da história, lutando contra o esquecimento e outras artimanhas da memória:

Os objetos das coleções engendram ‘marcas de memória’ e, por conta da sua durabilidade, evocam o passado e a sua funcionalidade como vetores de subjetividade. Essas marcas aprofundam relações mais do que individuais, reforçam vínculos identitários espelhados nos objetos semióforos sociais (RIBEIRO, 2011, p.201).

No que se refere aos estudos acerca do Sistema dos Objetos, Baudrillard (2004) chama também a atenção para o comportamento do sujeito nesse processo de colecionamento e destaca o delicado laço entre objeto e colecionador, sugerindo que “coleccionamos sempre a nós mesmos” (BAUDRILLARD, 2004, p.99).

O autor vem demonstrar as noções de incompletude e projeção narcisística que compõem uma coleção, o que significa para ele um processo intermitente, que se volta a si mesmo e não estará finalizado em tempo algum, já que, principalmente na atualidade, o homem se encontra em fragmentos. Assim, a busca por referências mais exatas seria tarefa utópica (BAUDRILLARD, 2004).

Com isso, notamos que ainda que o acervo apresente muitos elementos e por mais valiosos que estes sejam, sempre haverá uma peça ausente e que a qualquer momento pode ser trocada por outra, reflexo das próprias angústias do sujeito. Por outro lado, esse conteúdo faltante torna-se indispensável para o conjunto, porque acaba por sintetizá-lo simbolicamente.

Neste processo, Baudrillard (2004) acredita que o objeto de uma coleção somente será revestido de sua excepcionalidade no caso de sua ausência. Ele se questiona acerca da necessidade de o colecionador indagar se a coleção realmente foi feita para ser completada. Responde o próprio autor que seria essa busca de controle do próprio sujeito sobre si mesmo uma tarefa que considera um tanto complexa.

Portanto, a coleção, composta pelos semióforos, só existe enquanto nunca se completa. Além disso, continua o autor, as partes, quaisquer que sejam, podem equivaler-se ao valor do todo. Para isso, basta que uma única peça esteja faltando para completá-la. Isso porque, quando a coleção se completa, perde uma peça importante que é a paixão do colecionador.

Assim, o objeto ainda ausente torna-se peça fundamental e sua existência significaria a própria morte do indivíduo. Sua ausência, portanto, “é a ruptura que permite escapar ao arremate da coleção, o que significaria a elisão definitiva da realidade” (BAUDRILLARD, 2004, p.100).

Em outras palavras, no que diz respeito ao colecionador, cada item de sua coleção permite recontar sua história, desde o momento em que foi selecionado. Do mesmo modo, encontra a imortalidade dentro da coleção, tendo seu valor aumentado e distinto daquele originalmente atribuído: as “coleções são muitas vezes comparadas a um espelho, capaz de refletir, em suas múltiplas partes, a figura do colecionador e seu momento histórico” (COSTA, 2007, p.24). A coleção funcionaria, assim, como espaço de desdobramento eterno da imagem do seu colecionador.

Além disso, é possível que haja redundâncias e descartes se a própria coleção muda de enfoque ou os interesses do colecionador tornem-se outros, já que este último deve ser considerado como “um interlocutor a presentificar a memória, [...] lutando contra a dispersão das coisas e do esquecimento” (RIBEIRO, 2011, p.201).

Isso levanta, pois, a possibilidade de serem os objetos “espelhos perfeitos” (BAUDRILLARD, 2004) que tendem a emitir as imagens desejadas de seus

coleccionadores, ou seja, a coleção funcionaria como extensão ou mesmo busca de identificação do sujeito:

Eis porque os objetos são investidos de tudo aquilo que não pôde sê-lo na relação humana. Eis porque o homem a eles regressa de tão bom grado para neles se “recolher”. [...] Sem dúvida os objetos desempenham um papel regulador na vida cotidiana, neles são abolidas muitas neuroses, anuladas muitas tensões e aflições, é isto que lhes dá ‘alma’, é isto que os torna ‘nossos’, mas é também isto que faz deles o cenário de uma mitologia tenaz (BAUDRILLARD, 2004, p. 97).

Consequentemente, o tempo torna-se também motivo de análise quando se percebem as práticas colecionistas. Além das relações mais enfatizadas que dizem respeito a vestígios do passado, lembranças e ressignificações através de valores que por vezes perpassam a nostalgia, os objetos de acervos acabam por modificar outras relações com a temporalidade.

No ato de juntar e organizar, “o colecionador reúne as coisas que são afins e consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo” (BENJAMIN, 2006, p.245), embora sinta-se ele próprio cada vez mais “obcecado pela perda do sentido do tempo atual” (BAUDRILLARD, 2004, p.98).

Neste contexto, entre sua função e seu enquadramento em uma série na qual irão adquirir outros sentidos, os objetos acabam por alterar a maneira como o próprio sujeito se vê e percebe no mundo, ao mesmo tempo em que despertarão constantemente essa paixão do colecionador, num processo em que se verifica essa perda do sentido da temporalidade (BAUDRILLARD, 2004).

A própria coleção, por assim dizer, evoca o poder de substituir o tempo, colocando-o em outra dimensão. Através dela, ao homem é dada a possibilidade de entregar-se a essa brincadeira do nascimento e da morte, já que a seleção, arrumação e organização dos objetos acabam apontando para um recomeço, um novo ciclo.

Seguindo nessa linha de raciocínio, concordamos também com Baudrillard (2004, p.99) quando indica que o colecionador vem a ser, pois, peça da coleção. Segundo ele, seria seu *termo final*, numa dinâmica na qual a coleção resultaria fruto da relação entre a ação humana de colecionar com as próprias modificações que faz no homem.

Essa paixão pela posse e pela peça ainda ausente passa a fazer parte dos itens sem os quais o próprio sentido do acervo do colecionador estaria incompleto, o que o remete à condição de objeto mesmo da coleção. E é no engrandecimento do número de objetos que são refletidas infinitamente as imagens desse colecionador, que no fundo está colecionando a si mesmo.

Ainda que haja colecionadores que acreditem e juram imparcialidade ou distanciamento, não é possível rejeitar que, na escolha de quais objetos irão constituir nossas coleções, estamos demarcando o que nos constitui enquanto tal, ao mesmo tempo em que somos aquilo que escolhemos. "A coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador" (BAUDRILLARD, 2004, p.99).

Com isso, os significados que vão ganhando os objetos também são alterados: eles variam e são reflexo das subjetividades de quem coleciona, da mesma maneira como carregam um valor histórico e cultural. Todos esses elementos, por sua vez, sobrepõem-se, já que além da individualização de cada objeto existe um dialogismo entre as peças que perpassa o significado que ela adquire na coleção (COSTA, 2007).

Assim, algumas ideias podem ser recuperadas: primeiramente, os colecionadores devem ser considerados aquelas pessoas com instinto de propriedade, característica esta que "seria própria senão de todos os homens, pelo menos de todos os homens civilizados" (POMIAN, 1984, p.54). Defende o ensaísta, portanto, o fato de serem as coleções uma espécie de instituição significativamente difundida mundo afora.

Além disso, haverá sempre um termo ainda não presente que indicará essa paixão ainda latente na figura do colecionador, mesmo porque as coleções são construídas por eles como reflexo de uma imagem potencializada e como uma maneira de construírem-se a si mesmos.

Desta forma, a coleção é constituída quando, além dos objetos dispostos pelo colecionador, este último também se deixa possuir por ela, tornando-se parte do conjunto que se forma. A coleção, assim, representa o colecionador e seu fim significaria a morte da paixão que ele nutre por cada objeto que insere, numa dinâmica na qual vida e morte se esbarram a cada instante (BAUDRILLARD, 2004).

Destarte, Gonçalves (2007) vem defender a ideia do colecionismo como prática comum a todas as civilizações, sustentando a hipótese de que, desde sempre, o homem buscou referenciar-se por meio de tal prática. Segundo o autor, a necessidade de contar e perpetuar histórias, assim como de se organizar socialmente, perpassa os diferentes povos nas mais distintas épocas, destacando características de cada cultura e fazendo perceber novas formas de classificar, hierarquizar e sacralizar as coisas.

O colecionismo, pois, enquanto fenômeno social e cultural, permite com que sejam reunidos objetos das mais variadas tipologias, em todas as partes do mundo, nas mais distintas épocas, abordando assuntos dos mais díspares.

Nesse contexto, o que vislumbramos ao analisar os documentários de Eduardo Coutinho é que as narrativas de seus personagens atuam como peças de uma grande coleção idealizada e organizada pelo diretor.

No processo de seleção de seus protagonistas, Coutinho procura algo em cada um dos entrevistados que permita despertar essa sua paixão colecionadora e que, de certa forma, possibilite enquadrar aquele discurso em seu acervo.

Da mesma maneira como ao ingressarem nas coleções os objetos físicos perdem seu valor de uso, por exemplo, deixando de ser escova de dente, blusa, foto, mesa, botão, mas objetos de coleção, os personagens de Eduardo Coutinho, através de suas narrativas, passam a compor sua coleção na condição também de objetos selecionados, hierarquizados, categorizados e expostos pelo diretor, prontos a atenderem suas necessidades. Como apontou Ribeiro (2008), “como espaço do triunfo do objeto, a coleção pressupõe o reordenamento do mundo exterior e do próprio tempo. Isso é feito por práticas como o arranjo, a associação, a classificação e a manipulação desses objetos” (RIBEIRO, 2008, p.68).

As narrativas proferidas por cada personagem elevam-se a outra categoria, ou seja, ao não mais se destacarem como simplesmente discursos de atividades cotidianas dos moradores de um edifício de uma grande metrópole (caso de Edifício Máster - 2002) ou como casos de vida de mulheres que vivem no Rio de Janeiro (Jogo de Cena - 2007), esses relatos apresentam-se instigados a servirem para o olhar do outro.

Cada personagem de Coutinho, através de suas palavras, encontra-se deslocado de seu circuito, ainda que temporariamente, ao exporem-se ao olhar público, perfazerem aos interesses do diretor e receberem os cuidados de proteção:

Tive a preocupação de colocar em cena somente imagens que não prejudicassem de alguma forma os personagens. As histórias eram ricas, mas poderiam trazer problemas para eles. Eu não podia fazer mal, eu tinha que cuidar da imagem deles... nós firmamos uma cumplicidade, uma coisa que não me permitia fazer mal para eles... [...] A gente acaba sentindo essa necessidade de cuidar.. e eu não poderia mostrar para o espectador alguma coisa que me desagradasse qualquer um daqueles personagens... eles fazem o filme comigo, eles são o filme (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h 16', EXTRAS).

Os relatos, por sua vez, funcionariam como *semióforos* nos filmes, representando o invisível através de significados que lhes são atribuídos por seus narradores e pelo diretor, também na figura de narrador e parte integrante do acervo.

Desta forma, podemos pensar nos filmes propriamente ditos como o espaço privilegiado no qual esses semióforos são estudados, preservados e apresentados, pois é na tela que é feita essa ligação entre o visível e o invisível.

Assim, considerando *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007), percebemos a possibilidade da criação de uma coleção composta por objetos que, em sua materialidade, apresentam-se sonoramente e, em sua essência, atendem aos demais requisitos: dentre um universo de possibilidades mais amplo, são escolhidas certas narrativas que atendem às necessidades do diretor.

Inicialmente, a equipe de produção do cineasta realiza entrevistas com pessoas que se adequam aos perfis procurados: em *Edifício Master* (2002), moradores do prédio e em *Jogo de Cena* (2007), mulheres que moram no Rio de Janeiro.

A triagem previamente feita aponta para narrativas que sugerem boas histórias de vida e que sejam ditas por bons narradores de história. Em seguida, a apresentação e ordenação nos filmes também atende aos interesses do diretor.

Assim, a forma como são mostradas essas personagens vem responder às políticas das subjetividades do artista, ou seja, há o descarte de determinadas peças que, de alguma maneira, não se enquadram no perfil montado:

Talvez a melhor analogia para uma coleção seja a de um autorretrato, onde o colecionador, mesmo que de maneira fragmentada e incompleta, cria a imagem que gostaria que os outros tivessem de si e que, por outro lado, o reconforta como imagem de si mesmo (COSTA, 2007, p. 25).

Assim, uma vez classificadas e ordenadas, o diretor lança ao olhar do espectador aquelas narrativas que considerou mais valiosas. Desta forma, percebemos que as obras funcionam como coleções de momentos de vida e as narrativas veem atuar como os catalisadores desse desejo do cineasta em organizar, selecionar, preterir, apresentar, enfim, montar seu acervo.

Ao retirar seus personagens de suas rotinas diárias e escutar seus relatos de vida, Coutinho aponta novas possibilidades no cenário contemporâneo, como tentativa de afirmação enquanto patrimônio, num processo de luta contra as artimanhas da memória na batalha contra o esquecimento. As narrativas orais veem, nos filmes, tentar manter vivas as histórias daqueles personagens.

Indo além, ele permite patrimonializar os discursos a partir do momento em que atua coletando e registrando essas memórias, histórias e relatos de seus personagens, isto porque, visto como categoria de pensamento, esse conceito de patrimônio apresenta-se muito embasado nessa relação com o outro e intimamente atrelado ao conceito de cultura. Assim, pode assumir contornos semânticos diversificados no tempo e no espaço, de acordo com os grupos que representa (GONÇALVES, 2007).

Desta forma, pois, podemos pensar a pertinência do patrimônio nas narrativas audiovisuais dos personagens de Coutinho, ao menos no sentido da preservação e transmissão das ideias, compartilhadas a partir do momento em que apresentadas ao público na forma dos filmes.

3.1 A NARRATIVA COMO OBJETO COLECIONÁVEL

“Toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças...”
(Walter Benjamin, 2000, p.228)

Não se sabe precisar ao certo quando a questão do colecionismo despontou como categoria de pensamento. No entanto, essa necessidade de guardar, preservar e selecionar objetos ou, no caso da pesquisa em questão, histórias de vida em forma de narrativas orais, parece premente ao comportamento humano desde os mais remotos tempos.

Pomian (1984) atribui aos habitantes da Gruta de Hyène, em Arcy-sur-Cure, a primazia nesta arte de juntar e conservar coisas para a posteridade. Segundo ele, estes

detêm, até prova em contrário, o título de primeiros colecionadores conhecidos. As curiosidades naturais que recolhiam e conservavam, de fato, eram mantidas fora de circuito das atividades econômicas, na altura reduzidas a produção de utensílios e à procura de alimento. Além disso, estavam circundadas de uma proteção especial, porque de outro modo não se reencontrariam dezenas de milênios mais tarde. E estavam, enfim, expostas ao olhar. Esta última afirmação baseia-se no próprio caráter destas curiosidades e, em particular, no fato de suas formas serem bizarras e tais que os homens de então não teriam sido capazes de as fabricar (POMIAN, 1984, p.70).

De acordo com Benjamin, neste processo de acúmulo de coisas na luta contra a dispersão, os colecionadores vão reunindo bens afins. No entanto, não se deve diminuir este trabalho à simples tarefa de juntar objetos de uma mesma natureza sem uma finalidade específica. Trata-se de uma atividade na qual se busca compreender e preservar, além de organizar, selecionar, trocar e expor em função de interesses dos mais variados, mas aparentemente sempre na luta contra o esquecimento, como se a existência do colecionador fosse “uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 2000, p. 74).

Ao colecionador o objeto assume valores idiossincráticos, determinados pelos seus interesses de conhecedor. Neste processo, é elevado a outra categoria que o torna mais especial e geralmente é agrupado com outros objetos que revelam conexões ou guardam correspondências com ele, num trabalho que coloca o

coleccionador constantemente em contato com o caos das lembranças (RIBEIRO; COSTA, 2010).

Os objetos das coleções fazem a mediação entre o visível e o invisível, nos fala Pomian no texto *Coleções* (1997). Pela definição proposta por Coutinho, poderíamos dizer que também o cinema estabelece relações entre o mundo visível e o invisível, construindo significados (MAGER, 2011, p.1675).

Escrito de outra forma, agrega-se assim ao valor utilitário normalmente assumido pelo objeto um valor simbólico. “As peças da coleção passam a contar suas histórias e, possuidoras de uma biografia própria, permitem conhecer também um pouco dos seus donos, abrindo-se para uma pluralidade de narrativas que podem povoar o imaginário humano” (CLIFFORD, 1995, p. 74).

Ao longo da história, aliás, o que se percebe é a pluralidade de peças consideradas especiais ao ponto de serem colecionáveis e a importância que a prática vai ganhando com o passar do tempo. Percebemos que diferentes tipos de coleções foram aos poucos sendo criadas ao longo da evolução da humanidade e o foco diversificou-se.

A relevância trans-histórica do procedimento colecionista faz com que esse assuma diferentes formas em cada momento histórico, compondo um complexo sistema de funções e finalidades, com implicações cognitivas e culturais que jamais deixaram de acrescentar qualidades à espécie, em seu desenvolvimento cultural (MARSHALL, 2005, p. 14)

Na Itália do século XVI, por exemplo, eclodiu uma gama de aficionados pelas ciências que, aliando estudos aos hábitos de preservação e manutenção das coisas, viram seus interesses despertarem para “formação de acervos que passavam a ser classificados e catalogados, servindo de instrumentos de erudição e consolidação de conhecimentos enciclopédicos” (BLOM, 2003, p. 30).

Blom (2003) argumenta que ainda que inicialmente não demonstrassem uniformidade quanto a conteúdo e forma, essas coleções pareciam buscar explicações para determinadas questões, principalmente aquelas relativas aos seres exóticos da natureza e seus comportamentos.

Porém, a tarefa de colecionar manteve-se privilégio das classes ricas durante algum tempo, mais especificamente dos príncipes, devido ao alto custo para aquisição dos exemplares desejados para compor os arquivos. Eles demonstravam desvelo principalmente por “objetos belos aos olhos e aos que poderiam ser considerados preciosos, já que assim ratificariam seus *status* e fama, poder e fortuna” (BLOM, 2003, p. 33).

O autor nos mostra ainda que esses ilustres senhores já investiam na criação e manutenção de espaços que pudessem servir de salas de exibição para seus pertences, utilizando como modelo os antigos *studiolos* surgidos ainda na Idade Média, aqueles “locais especialmente construídos para abrigar objetos, pedras preciosas e esculturas, popular na Itália entre homens de recurso e conhecimento” (BLOM, 2003, p. 33).

No período Renascentista, com os avanços da ciência, as coleções então começaram a ultrapassar o conceito de beleza e “vislumbravam também o emblemático, explorando e representando o mundo como ele parecia àquela altura” (BLOM, 2003, p.35).

Ele acrescenta que os principais investidores foram os membros das academias, intelectuais que demonstravam curiosidade acentuada principalmente com relação às descobertas marítimas: esse Novo Mundo que se abria perante seus olhos após a conquista das Américas transformava expressivamente a fisionomia que até o momento se conhecia do planeta e alteraria, além das relações políticas, econômicas e sociais em nível global, as maneiras de enxergar e conhecer as diferentes culturas.

Desta forma, cientistas europeus passaram a focar seus interesses na análise, pesquisa e colecionamento de animais, plantas e minerais das novas terras. Afastando-se dos ideais religiosos e ensinamentos católicos até então dominantes e detentores do poder do conhecimento, os estudiosos ampliaram seus horizontes de pesquisa e procuravam respostas para novas questões que, a partir daí, começavam a emergir e exigiam respostas mais racionais e empíricas. Afinal, “no novo Continente foram encontrados animais, plantas e objetos até então inauditos” (BLOM, 2003, p. 61).

Aliado a isso, vemos que com o avanço das tecnologias e o progresso eminente das construções navais tornou-se viável levar recordações dessas novas terras para o Antigo Mundo “em nome dos interesses desses estudiosos, mas também de curiosos que passavam a admirar o exotismo das coisas americanas” (BLOM, 2003, p. 63-64).

Assim, às redes de coleções especializadas que floresciam por toda Europa como fonte de estudo e também testamento para futuras gerações somavam-se as primeiras coleções particulares e a atividade tornava-se assunto sério e cotidiano: “coleccionar tornou-se popular entre pessoas que não tinham grandes recursos nem grandes ambições intelectuais; pessoas comuns que tinham um pouco para gastar” (BLOM, 2003, p.39).

Desta forma, duas realidades distintas podiam ser consideradas neste período: ao mesmo tempo em que alguns desses tesouros insólitos eram utilizados para divertimento e exibição em prol de *status* e afirmação de valores, outros objetos eram selecionados para estudo metódico por intelectuais: suas coleções significavam repositórios de conhecimento, comparação e enciclopédias.

Tal ocorrência favoreceu sobremaneira o comércio paralelo entre navegantes e colecionadores: encomendas de peças exóticas tornavam-se frequentes e nos centros urbanos europeus os armários de curiosidades popularizavam-se, de fato que “já em meados do século XVII a variedade de artigos colecionáveis era impressionante: porcelanas, armas, conchas, moedas, insetos, mamíferos, folhas, frutas, etc.” (BLOM, 2003, p. 69).

Assim, alguns colecionadores começavam a ficar famosos em várias partes do mundo. A título de exemplificação, o autor menciona o Senhor John Tradescant, um jardineiro pesquisador e colecionador infatigável de plantas e raridades estrangeiras que criou a “Arca de Tradescant”, um grande museu que se tornaria famoso na Europa.

Destacamos também o Doutor Frederik Ruysch, anatomista renomado e fundador de uma extraordinária coleção que incluía partes do corpo humano em um “impulso para eternidade da memória e para superação da morte” (BLOM, 2003, p. 79). Ele transformou cadáveres em objetos de grandioso valor estético e os exibia como pertencentes a sua grande coleção.

O Czar Pedro, primeiro grande colecionador da história Russa, também deve ser lembrado. O egrégio Imperador teve o hábito de colecionar, além de utensílios e objetos de história natural, algumas aberrações, como dentes que ele próprio arrancava e catalogava, registrava e então expunha a olhares curiosos e atônitos. Colecionista convicto, “ele procurava instruir-se com o que havia de melhor ao estabelecer sua coleção” (BLOM, 2003, p.88). Depois dele, as práticas de colecionamento estabeleceram-se firmemente entre os aristocratas russos, como já ocorria na Europa Ocidental.

Alguns entusiastas ambicionavam mais: queriam criar “microcosmos em suas coleções” (BLOM, 2003, p. 88), selecionando exemplares de tudo que fosse passível de ser conhecido. Desta forma, grandes laboratórios e bibliotecas começaram a ser erguidos e o ato de colecionar como projeto filosófico, como tentativa de dar sentido à multiplicidade e ao caos do mundo e talvez até descobrir seu significado oculto, sobreviveu até nossa época.

Aos poucos a prática tornou-se uma necessidade e foi-se estendendo às mais variadas áreas. Da mesma forma, a conservação de bens passou a ser vista como algo positivo para o futuro e para o patrimônio das sociedades.

Selligman-Silva, em seu artigo intitulado *Arthur Bispo do Rosário: a arte de “enlouquecer os signos”* (2007) apresentou-nos essa pessoa notável do século XX como alguém que encontrou uma maneira peculiar de, através do recolhimento de objetos avulsos, criar sua coleção particular com peças que permitiriam a ele reconstruir o mundo após seu fim, uma vez que acreditava que Deus o havia delegado para essa missão.

Além de material de uso cotidiano geralmente descartado em lixos por outras pessoas, tais como escovas, garrafas, latas e sapatos, Bispo do Rosário “juntou à sua coleção outros objetos de descarte, como pedaços de madeira, caixas de fósforo, remendos de pano, peças de jogos etc.” (SELLIGMAN-SILVA, 2007, p.149).

O excêntrico colecionador queria ordenar a vida através de uma “narrativa diferenciada” (SELLIGMAN-SILVA, 2007, p. 149). Ele bordava imagens e elaborava listas com nomes diversos em ordens particulares e acabou por criar uma linguagem própria, bastante poética, de um colecionador.

Assim como estes, outros indivíduos e mesmo grupos sociais percebiam a importância que o assunto assumia. Gradativamente, a necessidade de salvar para transmitir aos herdeiros incorporou-se às diferentes culturas globais e vimos despontar “museus como lugares de memória” (NORA, 1993) em primazia.

Como pontuado por Vera Regina Luz Grecco, em seu artigo “Colecionismo: o desejo de guardar”, publicado no *Jornal do MARGS* n. 83, em junho de 2003:

O museu respondeu, então, e responde hoje à necessidade de colecionar e preservar para o futuro, completando o processo histórico da humanidade, provendo-a de outros elementos além dos da história escrita. O conhecimento do passado, através de objetos e registros que sobreviveram, se impôs.

Grandes prédios foram sendo erguidos e conceitos, repensados. Obras de arte e objetos de variadas espécies e significações começaram a ser considerados e classificados em categorias, inventariados, rotulados, conservados e expostos ao público, dando abertura para que importantes instituições fossem sendo construídas, tais como o Museu de História Natural de Londres, referência taxonômica mundial até hoje (BLOM, 2003).

As coleções vêm adquirindo novos arranjos e aceitando objetos que ultrapassam a materialidade das coisas (GONÇALVES, 2007). Com isso, o que vemos despontar na atualidade são acervos virtuais que vão de amigos a narrativas, num processo em que permanece em jogo o duelo entre o esquecimento e a lembrança e que não se encerra somente em um espaço físico material.

Novas ferramentas sugerem múltiplos meios como guardiões da memória e do patrimônio e permitem transmitir conhecimentos, conceitos, opiniões e teorias colecionáveis em forma, por exemplo, de discursos.

Neste cenário, as narrativas de vida contadas pelos personagens de Eduardo Coutinho nos filmes *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007) são propostas nesta pesquisa como os “objetos” de uma coleção na qual o cineasta crê nestas metodologias de histórias como propósitos para construir, organizar e socializar trajetórias na forma de filmes documentais.

A teoria aqui levantada é de que Eduardo Coutinho torna seus personagens instituições abertas à sociedade, patrimonializando-os através de um processo que se equipara ao de um colecionador.

O que queremos dizer sobre isso é que ao diretor parece latente este interesse nas narrativas imagéticas como “artefatos culturais” (RIBEIRO, 2008, p.69), o que permite inseri-las num contexto de patrimônios visuais. Neste sentido, analisaremos no último capítulo os dois filmes escolhidos na tentativa de discutir acerca dessas questões de preservação patrimonial das narrativas dos personagens na função de artefatos de memória, considerando *Edifício Master* (2002) um lugar de memória do bairro de Copacabana e *Jogo de Cena* (2007) um filme que se arrisca a penetrar nos espaços de memórias e fabulações das histórias de algumas mulheres.

Como colecionador, ou seja, aquele que tece com o objeto do desejo uma “relação especular e subjetiva” (RIBEIRO, 2008, p.68), percebemos que Coutinho, mais do que simplesmente apresentar as narrativas de seus protagonistas com suas funções originais (contar seus relatos de vida), coloca-os em outra dimensão, gerando semelhanças e entregando-se ao princípio da montagem ao reunir os fragmentos em uma nova configuração da experiência.

Isto é facilitado se pensarmos que, da mesma forma como uma coleção, o cinema trabalha a partir da perspectiva da fragmentação, ou seja, os elementos isolados não significam nada e o sentido do filme somente será dado a partir de combinatória seguindo uma nova lei.

Assim, haja vista a pluralidade de subjetividades dos sujeitos que compõem as obras que analisamos, percebemos que como facilitador desse processo de montagem e, por conseguinte, de eleição de imagens e criação de uma coleção, o diretor permite que a narrativa se aproxime do discurso vivo e da experiência de vida, algo Benjamin (1994), em seu texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, apontou como tendendo ao esgotamento devido ao avanço do mundo urbano industrial, o que orientaria os indivíduos para formas de comunicação impessoais, distantes do imediatismo da experiência.

Acreditamos que, pelo contrário, mais do que lembrar o que foi vivido, a narrativa em relatos de vida transmite valores e visões de mundo e ajuda a compreender o momento atual e vislumbrar o futuro que se deseja. Tal qual um

objeto de coleção, visam à “perpetuação para o conhecimento de outras gerações” (BENJAMIN, 1994, p. 230).

Nos trabalhos de Coutinho, cada indivíduo e seus grupos (sejam os moradores do Edifício Master, sejam as mulheres que residem no Rio de Janeiro) podem tornar-se produtores, guardiões e difusores de suas próprias histórias, desconstruindo a ideia de que o poder de narrar, registrar e definir o que faz parte da História deve ser algo concentrado em poucas pessoas e instituições.

O diretor fundamenta um novo viés, principalmente ao retirar esses discursos da dispersão e concentrá-los como fragmentos de experiências em seus dois filmes, com focos bastante delimitados (os moradores de um edifício populoso de Copacabana e as mulheres do Rio de Janeiro despontam como duas categorias deste acervo).

Desta forma, os discursos que se pretendem biográficos acabam funcionando como peças de um rol que busca decifrar, a partir da oralidade exposta em vídeo, as particularidades existentes nas falas que as tornam tão especiais ao ponto de serem eleitas para compor o acervo e elevarem-se ao *status* de patrimônios para o diretor.

Na condição de memórias, visto que “o passado não se conserva; é, sim, reconstruído a partir do presente” (HALBWACHS, 1990, p.60), os relatos narrados reúnem experiências, saberes, sensações, emoções e sentimentos que são compartilhados. E, quando dizemos tratar-se de fragmentos, consideramos os aspectos relativos à própria memória, que é seletiva (HALBWACHS, 1990, p.62). Assim, expô-la não seria diferente.

Desta maneira, cada personagem que passa a integrar o “museu” imagético criado por Coutinho vai sendo eternizado através de suas falas e passa a compor novas categorias criadas pelo diretor/colecionador na medida em que ele se identifica com elas, crendo serem objetos que devem ser separados de suas funções originárias para serem elevados à excepcionalidade (RIBEIRO; COSTA, 2010).

Acreditamos ainda que, neste trabalho de triagem e seleção, os protagonistas e seus discursos ajudam na construção do próprio diretor enquanto sujeito. Ainda, conforme contribuição de Ulpiano Meneses (1998, p.12), percebemos que “as coleções têm demonstrado que suas peças funcionam como vetores na construção

subjetiva do colecionador”, podendo desempenhar também um caráter de representação de um fenômeno, grupo ou cultura, por exemplo.

Além disso, a garantia de sentido ao conjunto selecionado dependeria também, além de outros fatores, da própria identidade do colecionador e do contexto em que se insere. Aliás, dialogando novamente com Meneses (1998), percebemos que, ao criar seu acervo, ao cineasta seria possível recriar-se e revisitar-se, uma vez que:

Os objetos de uma coleção, assim como os documentos, podem ser vistos como um suporte de informação, que vai além do significado que suas propriedades físicas encerram. Dessa maneira, a coleção não tem em si um sentido pronto, acabado, uma identidade definida; é preciso que o pesquisador construa um significado para ela, buscando informações externas aos objetos que a formam. No caso da coleção de um escritor, pode-se lançar mão de dados de sua obra, de sua vida e do contexto em que ele viveu (MENESES, 1998, p.8-9).

Indo mais além, vislumbramos que essa coleção de narrativas criada por Coutinho proporciona aos grupos o fortalecimento de suas memórias e, portanto, revisita também as identidades de cada membro.

Identificando traços comuns, assim como as diferenças e os contrastes nas cronologias pessoais dos personagens, percebemos que servem como estratégia para criar vínculos e, ao mesmo tempo, permitir uma reflexão sobre de que maneira as memórias de cada um são individuais e coletivas.

Organizando e selecionando os discursos, o diretor trabalha em prol do sentimento de unidade, continuidade e experiência dos seus personagens, já que toda história a ser construída, resultante dessa coleção que vai sendo montada, é uma narrativa organizada por alguém em determinado tempo e implica uma seleção. Por outro lado, por serem fragmentos de momentos de vida, representam escolhas e também marcos e rupturas.

Desta forma, a linha do tempo traçada pelos personagens, conforme visto anteriormente, nem sempre é uma reta, podendo ter curvas, dar voltas ou transformar-se. Porém, por se tratarem de registros numa luta contra o esquecimento e também por representarem momentos de suas vivências na forma

de imagens para o cinema, esses relatos podem ser vistos como objetos que formam uma coleção.

Merece destaque também o fato de que a valorização dada às histórias de vida narradas pelos protagonistas de Coutinho, contadas por elas mesmas, registradas e socializadas diante das lentes da câmera, traduz uma forma de entender o que é e como se faz a história dessas pessoas.

No cinema de Coutinho respiram-se deslumbramento e encanto, poesia e delicadeza com alteridade. Há abertura do eu para o outro, com uma forte colocação pessoal do outro (que fala) e retraimento do mesmo que enuncia (a narrativa). Seja na coincidência do eu com o outro, seja na construção do dispositivo fílmico para captar a fala do outro, está sempre presente em *over* a persona “Coutinho”, marcando um ritmo-da-fala-do-outro. A toada-do-eu da fala “Coutinho” marca seus filmes e dá ritmo e personalidade às outras falas que nele surgem (RAMOS, 2008, p.221).

Parece que ao cineasta como colecionador existe uma vontade de democratização de acesso àquelas vidas que são mostradas na tela (FROCHTENGARTEN, 2009), talvez pela necessidade em comunicar-se, expor, documentar ou mesmo investigar, interpretar e preservar as culturas que se desenvolvem perante a ele diante das câmeras, numa tendência que parece comum ao documentário contemporâneo “em se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa, em que o *eu* é que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida” (RAMOS, 2008, p. 23).

Por outro lado, ao oferecer essas narrativas discursivas ao público, a coleção de Coutinho cumpre o papel de intermediária entre os espectadores, quaisquer que eles sejam, e os habitantes de um mundo ao qual aqueles são exteriores.

As histórias dessas pessoas nos chegam através de entrevistas feitas pelo próprio cineasta que, acompanhado de sua equipe, aparece nas imagens. A explicitação do método pelo diretor-personagem insiste em lembrar que o cinema é transformador da realidade retratada. E que o filme que ora assistimos é uma representação do real (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 2).

Assim, identificar traços comuns, bem como as diferenças e os contrastes nas cronologias pessoais e dos grupos formados, acaba tornando-se uma estratégia para criar vínculos e, ao mesmo tempo, permitir uma reflexão sobre de que maneira as memórias de cada um são individuais e coletivas.

Construindo-se uma espécie de “linha do tempo coletiva”, Coutinho permite articular visões sobre acontecimentos, permanências e mudanças vividas por todos, às vezes de formas muito diferentes, ao mesmo tempo em que também revela como cada um contribui para essa história.

Eternizados em vídeo e como objetos colecionáveis do diretor, ou seja, abertos a diferentes públicos e, portanto, “expostos ao olhar do outro” (POMIAN, 1984), esses discursos de vida *coutinianos* valorizam-se principalmente porque contados, registrados e socializados pelos seus próprios donos.

Traduzem, pois, uma forma de entender o que é, como se faz e para que serve a história que é montada: uma narrativa em construção e que, por mais que aborde o passado, é feita no presente:

A singularidade do estilo Coutinho no documentário brasileiro está em construir a ponte entre o documentário de depoimentos de anônimos e frontais para a câmera e a tradição mais rica do cinema brasileiro, estabelecida em torno dos dilemas éticos da representação da alteridade popular pela classe média (RAMOS, 2008, p.24).

O que podemos perceber no acervo do cineasta são os vários projetos de memória que contribuem para formar uma grande rede, com a entrevista atuando como uma prática de interação entre dois lados: quem conta e quem pergunta/ouve.

Busca-se nestes filmes que analisamos um diálogo entre as partes, sendo que o assunto da conversa são fragmentos de histórias de vida das personagens em narrativas repletas de ilusões autobiográficas.

Trata-se de um produto em coautoria do entrevistado e do entrevistador que permitirá ressignificar suas memórias e legitimá-las como patrimônios pertencentes a uma importante coleção idealizada pelo seu dono, o diretor, já que toda história pressupõe troca e as narrativas só existem à medida que, além de narradas, sejam também escutadas e interpretadas por alguém.

Neste contexto, para construir as histórias o diretor segue algumas etapas que permitem classificá-lo como colecionador. Inicialmente, é necessário o registro do depoimento, pois somente assim a narrativa produzida pode se manter no tempo e ser acessada pelos outros.

Assim, ao diretor cabe a classificação do material que possui, separando e identificando as peças de sua coleção segundo algumas categorias preestabelecidas. Isto permitirá coletar e registrar de maneira ordenada para posterior sistematização, transcrição e mesmo edição do material final (GONÇALVES, 2007).

Desta forma, aumentam-se as condições de preservação para que o acervo resista ao tempo e possa ser exibido futuramente. Trata-se de um processo de reflexão para uma ação e não somente a aplicação de técnicas em determinados acervos.

Finalmente, o diretor-colecionador socializa seu material, tornando-o disponível para o público. A partir daí, divulga a iniciativa e, sobretudo, difunde o conteúdo.

Isto posto, o que percebemos é que despontam como matéria de salvaguarda para as histórias narradas que, uma vez conhecidas e valorizadas socialmente, contribuem para o desenvolvimento social baseado no respeito e na compreensão das múltiplas experiências e visões de mundo das pessoas e dos grupos que compõem a sociedade atual.

Ao editar os vídeos, ao cineasta é dada a chance de escolher conteúdos e organizá-los de forma que o produto final seja aprazível ao público, mas que represente também a sua identidade e demonstre asserções de mundo que levem à reflexão.

Desta forma, percebemos que seu trabalho de colecionador de narrativas de vida redimensiona o valor dessas histórias marcadas por recordações pessoais e, com isso, Coutinho acaba por libertá-las de sua função mais íntima e particular, reintroduzindo-as numa nova ordem que é a sua própria coleção.

3.2 O TRABALHO DE SELEÇÃO DE COUTINHO

“Um objeto, ao compor uma exposição, passa por uma seleção, processo onde se distingue dos demais e adquire um caráter excepcional. Sua linguagem deve ser dominada pela instituição de maneira que a informação possa chegar de forma clara ao público” (RIBEIRO; COSTA, 2008, p. 09)

Eduardo Coutinho procura, em sua cinematografia atual, filmar personagens que correspondam a determinado perfil previamente traçado de acordo com as suas próprias ideias e seguindo um interesse particular. Assim, ele tem realizado trabalhos cujos enredos estejam entrelaçados por fragmentos de relatos vivenciais.

Suas obras mais atuais estão, conseqüentemente, focadas nos discursos de pessoas comuns, dispostas a revelarem-se diante das câmeras, num processo no qual se reconstroem através de histórias de vida e no qual “o tempo todo você está diante da possibilidade das pessoas se reinventarem” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 01h19’, EXTRAS).

É a velha história, não adianta ter uma vida extraordinária se a pessoa não sabe contar bem essa vida. Eu tenho vários casos de pessoas quem contam, que são prolixas, que a dicção é ruim, que hesitam e que não funcionam. E tem outros que não tiveram vidas extraordinárias, mas contam um fato banal de forma extraordinária (BRAGANÇA, 2009, p.146).

Neste cenário, percebemos que as narrativas não veem representar esse sujeito que se apresenta, mas atualizá-lo, uma vez que o presente, o passado e o futuro rompem as fronteiras que os delimita a cada discurso proferido. Assim, as histórias dos personagens de *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007) colocam-se como ordenadoras de lembranças ao mesmo tempo em que se lançam como produtoras de novos desejos e devires.

Neste contexto, o cineasta filtra fatos de vida de forma que seus narradores sejam bons contadores de história. Assim, a galeria na qual este acervo é levado a público, o filme, constitui-se basicamente de relatos comuns e fatos cotidianos, enriquecidos pelas ênfases dadas a pequenos detalhes e pelas fabulações.

Ao mesmo tempo, se pensarmos nestes discursos como objetos de uma coleção, percebemos que tais narrativas, além de propiciarem a rememoração das

vivências, permitem a seus narradores experimentar a tensão entre esquecimentos e recordações, a partir do contato com a palavra falada (GONÇALVES, 2007), num panorama no qual muitas histórias se entrecruzam, completam ou mesmo divergem.

Em *Edifício Master* (2002), a ideia do cineasta era perceber a pluralidade e heterogeneidade de histórias que os moradores de um mesmo prédio poderiam apresentar, de forma a compor um acervo de narrativas que permitisse “investigar as possibilidades contemporâneas de concretização de determinadas coleções que passam a redundar ou compor [...] lugares de memória” (RIBEIRO; COSTA, 2008, p.05). O filme seria, pois, o suporte no qual esses depoimentos ganhariam corpo para serem expostos ao público.

O projeto inicial, concebido pela produtora Consuelo Lins, era filmar depoimentos de pessoas que vivessem em um apartamento conjugado, na tentativa de mostrar universos muito particulares encontrados por ali, ao mesmo tempo em que se revelassem algumas similaridades no estilo de vida daqueles que estão enclausurados em pequenos blocos de concreto, lado a lado:

[Coutinho] Eu tinha acabado de fazer um filme que era numa favela, o *Babilônia 2000*, já tinha filmado duas vezes, e queria sair desse universo. Não encontrava outro lugar que, mais do que nunca, tinha que ser um universo fechado. Daí a Consuelo [Lins], um dia, na praia, falou que ia fazer um filme sobre o prédio dela em Copacabana. E aí imediatamente eu roubei a ideia, com o consentimento dela, eu espero. [...] A ideia não era fazer Copa ou classe média. A ideia era fazer um prédio da classe média, um conjugado. E aí você vai para o Brasil que você quiser, para encontrar muita gente com muita coisa em comum, sem nada em comum, morando tão perto... (MASTER, 2002, 07'45", EXTRAS)

A primeira medida a ser tomada seria, portanto, a escolha da locação, ou seja, do lugar no qual se pudesse encontrar bons personagens a serem filmados, de maneira que a busca recaísse necessariamente em edifícios com pequenos apartamentos e o projeto contasse com apoio da equipe administrativa do local. Em seguida, o foco seria dado aos moradores, cujas narrativas seriam os objetos que o cineasta selecionaria para compor esse acervo de oralidades apresentado na forma do filme.

Desta maneira, Coutinho primeiramente montou sua equipe de produção, composta pelos pesquisadores Consuelo Lins, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho,

Eliska Altman e Geraldo Pereira. Por meio de reuniões, foram discutidas possíveis localidades e ouvidas algumas sugestões.

Chegou-se a considerar a possibilidade de filmagens em mais de uma locação, de maneira que a gama maior de personagens ampliasse as condições de preencher de forma mais rica o acervo do cineasta. No entanto, o próprio Coutinho assegurou que:

Tinha de ser em um prédio só, pela possibilidade de se aprofundar. Em vez de trabalhar na extensão, você trabalha em profundidade. Para mim, o documentário é escavar. Quando você tipifica uma pessoa, quando você a objetiva, você mata a singularidade da pessoa. É a destruição moral e cívica do indivíduo e do personagem (BRAGANÇA, 2009, p.83).

Isto posto e por sugestão de Eliska, antiga moradora do prédio e peça fundamental na equipe de produção, a pesquisa inicial concentrou-se no Edifício Master, localizado na Rua Domingos Ferreira, número 125, Copacabana, “a uma esquina da praia” (COUTINHO, 2002, 1’00, EXTRAS).

[Coutinho] Esse prédio foi escolhido porque o síndico tinha sentimentos artísticos e também tínhamos uma ex-moradora, minha amiga, que se agregou à equipe. [...] A gente tinha uma densidade perfeita para filmar, uma localização, mas além disso, não sabíamos se tínhamos ali personagens bons ou maus. Era um prédio de que não se sabia nada (COUTINHO, 2002, 8’44”, EXTRAS).

Como o foco do trabalho seriam os personagens e, mais especificamente, seus discursos e a maneira como os apresentava, o grupo de filmagem alugou um dos apartamentos (nº 608) na tentativa de conhecer um pouco do local e daquela gente que ali habitava.

Para montar uma lista prévia de participantes que poderiam compor essa coleção de narrativas de Coutinho, os produtores afixaram cartazes na portaria, apresentando brevemente o projeto. Além disso, após pedirem autorização ao síndico para realização das filmagens, receberam dele uma listagem com os nomes algumas pessoas que considerava peculiares e que, portanto, seriam interessantes na produção desses discursos orais que o diretor procurava.

A partir desse momento, somente a equipe formada pelos produtores e pelos cinematografistas passou a percorrer os 12 andares do prédio, batendo de porta em

porta para entrevistar os moradores. Eles faziam uma triagem dos perfis que julgassem mais próximos aos buscados pelo diretor, sendo que a principal característica apontada por Coutinho é de que se tratasse de boas narrativas através de bons narradores: “só a fala me interessa, a narração de experiências” (BRAGANÇA, 2009, p.78).

Nunca sou eu quem fala com eles nessa fase (de pesquisa), são meus pesquisadores. Eles vão a um prédio, uma favela, procurar as pessoas sobre quem tem informações, filmar essas pessoas e depois fazem um relatório. Daí, eu vejo esse material. Normalmente, só vou conhecer a pessoa na hora da filmagem. Então, elas não me conhecem e contam mil histórias que já contaram na pesquisa e outras pela primeira vez. Então ninguém me diz: ‘como eu já lhe disse...’. Sem a câmera, eu prefiro que não me contem nada. Isso em geral (BRAGANÇA, 2009, p.128).

Foram percorridas dezenas de apartamentos e entrevistados muitos moradores. As imagens captadas serviriam de amostra para que o cineasta pudesse perceber as peculiaridades dos discursos, de maneira que destacasse os mais interessantes para então registrá-los e inseri-los no conjunto que almejava criar (LINS, 2007).

Assim, já no momento em que analisa as gravações registradas durante a pesquisa, Coutinho inicia um processo de triagem, optando por alguns descartes ao entender que aqueles “objetos” não satisfazem a sua procura e, portanto, não se encaixam em sua coleção. Os outros, cujas narrativas chamaram sua atenção, são destacados e posteriormente terão contato com o próprio cineasta, que avaliará as possibilidades de pertencerem ao conjunto ou não.

Assim, em seguida, o próprio diretor, acompanhado do grupo de produtores e material cinematográfico, tem contato com esses personagens cujas histórias destacaram-se por apresentarem alguma peculiaridade e cujos narradores as tenha proferido de maneira a garantir-lhes um caráter excepcional. Deste conjunto, elege aqueles que irão compor o seu acervo final:

Interessam-me as pessoas que realmente eu sinto que elas têm o que contar... conversar. As falas delas têm que ter valor afetivo, não pode ser pura informação. Se, embaixo da informação, que pode existir, tem um valor afetivo, isso me interessa. É o interesse dramático. [...] Aqueles personagens que realmente têm uma presença, têm um impacto forte, e aí é um conjunto: rosto, gestos...

não é só conteúdo da fala, tem o paraverbal, tem o gestual...Tem personagens extraordinários.. Existem elementos, o olho, o rosto, a boca, onde você sente não exatamente o que é verdade ou mentira, aquilo que vai com uma crença, com um valor afetivo e o que vai sem. E mesmo assim, às vezes isso não é unânime... esse funciona, aquele não. Esse é o critério principal (BRAGANÇA, 2009, p.145).

Na montagem do filme, ao pensar no ordenamento e arranjo daqueles narradores, o diretor optou pela utilização das sequências dos personagens seguindo basicamente a ordem de entrada em cena, exceção feita a poucas passagens, em que histórias muito parecidas se seguiam, na tentativa de acentuar esse caráter especial e mágico de cada um:

Como eu ordenaria esse material se havia todos os temas possíveis? Decidiria pela montagem caótica. Procurei conservar a ordem da filmagem, que não tinha um padrão. Isso não leva ninguém a ter certeza do que virá depois de cada personagem. Não há uma regra e também não deixa menos rico o meu material, porque cada um é cada um e é especial por isso (BRAGANÇA, 2009, p.84).

Na medida em que os protagonistas iam sendo selecionados, coube ao diretor fazer classificações e a manipulação das imagens de maneira a deixar organizada satisfatoriamente a sua coleção, de forma que pudesse representá-lo simbólica e informacionalmente (RIBEIRO; COSTA, 2008). No final, o filme foi apresentado ao público com 37 depoimentos, conforme demonstramos no quadro abaixo:

Quadro 1: Narradores, personagens e histórias de *Edifício Master* (2002)

Narrador	Personagem	Histórias narradas
Vera Lúcia Maciel Savelle	Dona Vera	A entrevistada conta que durante toda a sua vida (tem, no momento da entrevista, 49 anos) morou no prédio, em muitos apartamentos diferentes. No filme, o relato dela gira em torno dessas mudanças de moradia e de pequenas histórias que envolvem o edifício. Na parte de seleção, quando entrevistada pelas produtoras de Coutinho, Vera relatou minuciosamente um suicídio que ocorreu no prédio. Coutinho, ao comentar o filme, diz que se trata da personagem que “sabe de todas as fofocas do lugar” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 01’49”, EXTRAS).

Sérgio de Carvalho Casares	O síndico	Trata-se do síndico do prédio. Conta que acabou de ser reeleito para mais uma gestão e aponta rapidamente algumas mudanças ocorridas no edifício desde que assumiu o cargo. Diz que gosta da tarefa de administrar, mas que exige respeito para ser respeitado. Também nos extras, Coutinho revela a dificuldade no diálogo entre os dois. A primeira tomada não foi ao ar, pois, segundo o diretor, o personagem “não jogou o jogo, e eu também não joguei” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 04’10”, EXTRAS). Desta forma, o síndico acabou, segundo o cineasta, dizendo coisas que anteriormente não havia dito, como a sua maneira de lidar com os moradores. Disse uma das frases que mais se destacaram no filme: “Eu uso muito Piaget, quando não dá certo eu passo para o Pinochet” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 4’59”).
Maria do Céu Aguiar da Silva	Maria do Céu	Antiga moradora do prédio, conta muitos casos dos tempos em que o edifício encontrava problemas administrativos e sociais. Revela histórias sobre batidas policiais, prostituição, drogas e da movimentação intensa durante as madrugadas. Sorri muito lembrando algumas situações, mas diz que a atual administração melhorou muito a vida de todos ali: “Era muito bom na hora da brincadeira, mas na hora do pega...” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 6’45”).
Esther Pinheiro Vianna	Dona Esther	Fala do carinho que sente por alguns dos seus objetos pessoais, principalmente seus retratos. Também enfatiza a necessidade de um amor na vida das pessoas para fazê-las felizes. Diz que não gosta de viver em Copacabana, pois considera o bairro muito violento. Conta mais detalhadamente um dos cinco assaltos que sofreu e diz que naquela ocasião quase cometeu suicídio, o que não aconteceu porque tinha dívidas em algumas lojas: “eu não sou daquelas pessoas que dizem: ah, morreu, defunto não paga!” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 13’02”). Na fase de seleção, rotulou-se como “suburbana”. Fala também das mudanças sofridas no prédio depois da nova administração e de como isso afetou positivamente a vida ali.
Renata Bento Barbosa	Renata, <i>the Best one</i>	A jovem fala de um relacionamento que mantém com um norte-americano e dos planos de um dia morar com ele. Conta que

		saiu cedo da casa da mãe, para onde não pretende voltar, após uma gravidez interrompida devido ao uso de um abortivo.
Nadir Carvalho Citro	Dona Nadir	Esta senhora fala muito do seu amor pela música e de como, apesar de morar sozinha, não se sente abandonada, mas feliz. Conta do apego que tem com seus discos vinis e da impossibilidade de descartar aqueles objetos. Durante a seleção, falou também da perda de um dos filhos, que acompanhou durante muito tempo no hospital durante tratamento contra a AIDS. Dizendo ser uma pessoa desinibida, cantou uma música, acompanhada pelo teclado.
Carlos Pontes e Maria Regina Melo Cândido	Senhor Carlos e Dona Regina	Durante a entrevista de seleção, o casal focou os discursos no relacionamento e na vida em Copacabana. Ela disse não gostar de viver ali, enquanto ele admira as facilidades oferecidas pelo bairro. Ela fala que gosta muito de dançar, sambar e também de ir na “corimba”. Diante de Coutinho, no entanto, dona Regina adotou outro tipo de discurso, narrando acerca de 22 abortos que sofreu durante a vida e do mau momento no relacionamento com o Senhor Carlos. Também falou sobre tentativas de suicídio e do quanto é infeliz por viver enclausurada naquele apartamento.
Paulo Fabiano Ferreira, João Marcelo Martins e Luciano de Castro	Fábio, João e Bacon	Os três jovens contam sobre a banda da qual fazem parte e do sonho em ter sucesso com a música. Não são do Rio de Janeiro e estão há pouco na cidade (6 meses). Falam do encantamento com as belezas naturais e com o povo carioca. Narram também sobre o personagem “Bacon”, uma mensagem meramente visual que o grupo criou como uma brincadeira e virou conceito da banca. Por ser uma opção visual, quando caracterizado de “Bacon”, Luciano não pode se expressar oralmente: “Quando ele tá com essa roupa, é proibido falar. Nossa intenção com ele é de que seja uma mensagem visual. Ele interpreta corporalmente o que a gente quer passar com a música” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 26’52”).
Geicy da Silva Bastos e José Oswaldo Maia da Silva	Dona Geicy e Sr. Oswaldo	Este casal conta que se conheceu através de anúncios de jornal. Inicialmente, narram sobre outros (as) pretendentes com os (as) quais chegaram a se corresponder. Falam da atração que logo sentiram um pelo outro e da vida a dois na atualidade. Na seleção, Sr.

		Oswaldo também falou de questões relacionadas ao sexo na terceira idade e nas vantagens de um relacionamento mais maduro. Ambos enfatizam o fato de gostarem de morar no prédio.
Daniela Gasparini	Daniela	A personagem, durante as entrevistas (tanto na seleção quanto no momento da filmagem filme) optou por não olhar diretamente para as câmeras, dizendo-se insegura para enfrentá-la. “Eu não sei se tenho autoconfiança para encará-lo” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 34’34”). Em seu discurso, ressalta as desvantagens de viver em Copacabana, destacando a grande proliferação de pessoas, poluição sonora e as neuroses de um grande centro urbano. Fala do amor que sente pelos seus gatos e também do trabalho, das entrevistas de emprego, das manifestações artísticas que funcionam como subterfúgio para essa vida agitada e também da insegurança perante determinadas situações cotidianas.
Roberto Cupello	Sr. Roberto	Este senhor doente e desempregado direciona sua fala para os problemas sociais que afetam a sociedade. Enfatiza a dificuldade em encontrar trabalho e intitula-se uma pessoa muito honesta que gostaria de viver em um lugar onde tivesse mais oportunidades profissionais.
Alessandra de Souza Alves	Alessandra	A jovem mineira de 20 anos conta que veio para o Rio passar férias, mas que acabou ficando aqui porque se sentiu livre. Hoje, trabalha como garota de programa e diz que faz isso para sustentar a filha. Conta que por causa da profissão passou a beber diariamente. Fala da família e da relação complicada com o pai. Narra com riqueza de detalhes o dia em que gastou com a filha todo o dinheiro ganho durante o primeiro “programa”. Fala que não tem problemas em assumir-se como prostituta porque é daí que tira seu sustento. Ao final, assume-se uma pessoa mentirosa: “eu sou muito mentirosa. Eu conto mentira e eu acho que pra gente mentir, a gente tem que acreditar na mentira” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 47’40”).
Antônio Carlos Pereira	Sr. Antônio	Este personagem, durante a seleção, falou muito do relacionamento com sua esposa mais jovem e também dos filhos. Contou um pouco sobre sua trajetória profissional e de como é grato por ter conseguido certas coisas

		em sua vida. Falou também da sua boa condição física devido às práticas alimentares corretas e aos exercícios feitos diariamente. Diante de Coutinho, no entanto, Sr. Antônio relembrou um antigo chefe que, em determinado momento de sua vida, fez-lhe um favor. Também lembrou-se da sua falecida mãe. Assim, fez um discurso que envolvia outras lembranças, mais específicas e emotivas.
Lúcia Regina Bellas da Silva e Rita Maria Coimbra da Silva	Lúcia e Rita	Falam de como se conheceram e de como é viver juntas. Contam sobre o temperamento de cada uma e da divisão de tarefas domésticas. Fazem planos para o futuro e dizem que pretendem dividir o mesmo teto durante um longo tempo.
Jasson Fernandes Ribeiro	Jasson	Conta do “sumiço” de seu pai, que o abandonou quando ainda era um bebê e da forma como isso ainda é uma lembrança que martela diariamente em sua cabeça. Fala dos traumas sofridos na infância por conta desse episódio e de como a mãe conseguiu sustentá-lo sem o apoio paterno. Fala também dos versos e músicas que compõe e canta um trecho de uma canção gravada na década de 60 que fez muito sucesso.
Antônio Marcelo Abboud	Marcelo	Conta sobre as primeiras impressões que teve ao entrar no Edifício Master. Fala da concentração de pessoas em Copacabana como algo que oprime e da diversidade de pessoas que convivem no bairro. Fala das diferentes impressões das pessoas que frequentam e daquelas que vivem em Copacabana.
Natalina Maria Dias	Natalina	Trabalha para Marcelo e em outra residência ali no Master. Ela fala da confusão que é Copacabana e diz que prefere uma vida sossegada. Fala da religião também.
Henrique F. de Moura	Sr. Henrique	Conta da vida que levou nos Estados Unidos, onde se naturalizou e passou mais de 40 anos. Fala do dia que considerou o mais incrível de sua vida, no qual encontrou o cantor Frank Sinatra e dividiu o palco com ele ao som de “My way”. Conta também sobre os filhos que ainda vivem na América do Norte e da paixão pela música. Relata um acidente sofrido em casa e da presteza dos vizinhos no socorro. Fala da afinidade com outros moradores e funcionários do prédio. Ao fim, canta “My way”.

Fernando José Ferreira	Fernando	Fala da carreira de ator, interrompida por um acidente. Fala dos muitos amigos que tem pelo bairro, local pelo qual sente muito apreço. Narra um pouco sobre sua rotina e da vida no prédio.
José Carlos de Carvalho e Dalva Carvalho Pacheco	José Carlos e Dalva	Falam da vida em Copacabana após anos em bairros da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Contam de que forma isso afetou a relação com antigos colegas. Falam também da dificuldade de conseguir trabalho e das pequenas atividades que exercem diariamente.
Cristina Wittenstein	Cristina	A jovem diz um pouco sobre sua família e fala da gravidez na adolescência e como isso afetou e mudou sua vida. Conta dos sonhos interrompidos, da clausura que é o apartamento em que vive e do amadurecimento devido à saída da casa dos pais diretamente para aquele apartamento conjugado em Copacabana.
Luiz Paulo Gomes de Faria	Luiz, o porteiro	Conta sobre sua adoção e da incerteza quanto ao verdadeiro pai biológico. Diz que é uma pessoa de temperamento forte e narra um episódio no qual uma mãe abandonou uma criança recém-nascida no prédio e a reviravolta que isso causou. Na seleção, contou ainda que é namorador e explicou como conseguiu manter dois relacionamentos ao mesmo tempo. Fala do medo da morte e de sua relação com Deus.
Maria Dolores Beiro	Maria Pia	Esta senhora europeia veio para o Brasil muito jovem e trabalha como doméstica. Conta como consegue viajar para o Velho Continente juntando suas economias. Fala das relações de trabalho no Brasil e tece duras críticas a pessoas que não querem se esforçar para conseguir ganhar algum dinheiro, configurando um dos discursos mais polêmicos do filme: “não existe pobreza, isso é coisa da cabeça das pessoas. Uma palhaçada! As pessoas que não querem trabalhar” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 01h 28’ 33”). Fala ainda de religiosidade e de como a fé pode atuar em sua vida.
Adenize Santos	Suze	Conta sobre relacionamentos amorosos e diz que nunca casou por opção. Fala também da época em que foi dançarina e chegou a viajar ao Japão para se apresentar. Na seleção, mostrou algumas fotografias nas quais está devidamente vestida com um traje de dança

		ao lado de vários japoneses. Fala que é uma pessoa sonhadora e no final canta em japonês.
Laudicéia Maria de Lima e Luzinete O. de Lima	Laudicéia e Luzinete	As irmãs contam da vida em Copacabana e relembram histórias sobre namoros e dos tempos de infância e juventude em outra cidade, no interior do Recife. Falam ainda de seus <i>hobbies</i> e perspectivas para o futuro.
Paulo Mata	Paulo	Ex-jogador de futebol, fala de alguns clubes pelos quais atuou, em diferentes países. Arrisca-se a falar algumas frases em outros idiomas. Enaltece o esporte como alternativo no combate às drogas e diz ser um atuante nas campanhas contra o uso de entorpecentes. Canta uma música de sua autoria no fim da narrativa.
Eugênia Loreti	Eugênia	Fala do seu trabalho como poeta e de como essa arte entrou em sua vida. Na seleção, discorre sobre sua adoção e do carinho que sente pela mãe adotiva. Fala do relacionamento complicado com a família biológica e da vida toda ali no bairro de Copacabana.
Fabiana de Castro Bezerra	Fabiana	A jovem estudante conta sobre como é viver sozinha no Rio de Janeiro e fala dos planos que envolvem o ingresso na faculdade. Conta do barulho das ruas e das histórias vividas pelos vizinhos, que ela escuta de seu banheiro devido à acústica ruim. Fala sobre a fase de adaptação na cidade e sobre as responsabilidades que teve que assumir ao optar por morar sozinha.

Fonte: Edifício Master, 2002

No que diz respeito a *Jogo de Cena* (2007), o diretor queria explorar, no universo de narrativas de moradoras do Rio de Janeiro, as reconstruções de suas trajetórias individuais através de breves fragmentos de vida. Isso significaria perceber as relações tecidas com as diferentes temporalidades (ontem, hoje, amanhã), assim como os vínculos e pertencimentos daquelas que falam e daqueles que ouvem suas histórias (LINS, 2005).

Coutinho novamente investiu na lógica da escuta, de maneira que os discursos de suas narradoras despontassem como objetos centrais de sua obra, num processo no qual “filmagem é escutar. Tudo que interfere nisso é

abominável, porque tira o laço dessa relação, do outro falando” (BRAGANÇA, 2009, p.98).

Ao longo do filme, o que vamos percebendo é que nas pluralidades de biografias possíveis (psicológica, familiar, profissional etc.) dessas mulheres que se dispuseram a falar, cada uma seleciona certos aspectos e descarta outros, conforme políticas de suas próprias subjetividades.

Assim como em *Edifício Master* (2002), as protagonistas de *Jogo de Cena* (2007) elevam-se de cidadãos comuns a personagens, na medida em que são retiradas de suas rotinas para lançarem-se diante das câmeras, compondo um acervo almejado pelo cineasta que é levado a público tendo como suporte o filme documental.

Ao integrarem-se a esse conjunto de narrativas, cada uma dessas pessoas passa por um processo de seleção no qual se diferem das demais, adquirindo, portanto, caráter de excepcionalidade que as eleva à condição de “objetos” de uma coleção. Em outras palavras, Coutinho as retira de seus mundos singulares e mantém suas histórias preservadas no filme, expondo-as aos olhares e lançando em cada uma um “olhar incomparável, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas” (BENJAMIN, 2006).

Neste processo, o que se nota é a preocupação do colecionador em lutar contra a dispersão, ou seja, há nele a vontade de agregar aquelas histórias de forma a que não se percam no tempo, ainda que sejam as personagens do filme mulheres anônimas que, aparentemente, não guardam qualquer relação entre si.

Desta vez, as narrativas que comporiam a coleção de relatos do cineasta foram ao encontro do colecionador, pois Coutinho, através de um anúncio de jornal, chamou mulheres interessadas em contar suas histórias a procurarem sua produção para agendamento de uma entrevista.

Assim como em *Edifício Máster* (2002), a equipe de produção filmou todos os relatos daquelas pessoas que se demonstraram interessadas em falar para, em seguida, apresentar ao diretor os perfis que julgasse mais adequados à composição da obra, novamente considerando tratarem-se de boas contadoras de histórias.

Neste filme, no entanto, além das entrevistadas que responderam ao anúncio, Coutinho selecionou algumas atrizes – algumas de renome, outras

ainda desconhecidas do grande público – para, através da releitura de determinados fragmentos narrados por suas personagens anônimas, comporem seu acervo com novas histórias que tivessem como base aqueles discursos, mas também considerando um toque próprio da subjetividade de cada uma delas ao interpretar aqueles textos.

O que se nota com isso é a busca do diretor em, de algum modo, incrementar sua coleção de narrativas através da busca mais específica de elementos. Ao convidar atrizes para comporem a obra na qualidade de narradoras de fragmentos de vida de outras pessoas, o diretor parece estar à procura daquele elemento sempre faltante da coleção, o algo a mais, o objeto especial, a peça para complementá-la.

Nesta dinâmica, uma vez ouvidas e filmadas as voluntárias e as atrizes, a coleção de narrativas encontrada no filme *Jogo de Cena* (2007) passou a apresentar os seguintes elementos em seu acervo:

Quadro 2: Narradores, personagens e histórias de *Jogo de Cena* (2007)

Narrador	Personagem	Histórias narradas
Mary Sheyla	Jackie Brown	A atriz interpreta as narrativas de Jackie Brown. Ela fala das dificuldades de uma negra, pobre e homossexual na atualidade. Fala do projeto “Nós no Morro” e de um papel central na interpretação de uma peça de teatro. Interpreta uma cena desta peça (<i>Gota d’água</i> , de Chico Buarque).
Gisele Alves Moura	Gisele	A personagem conta sobre sua gravidez e perda do filho e das dificuldades que enfrenta até hoje devido a esse acontecimento. Fala de relacionamentos interrompidos, religiosidade e planos, metas e sonhos realizados, abandonados e planejados.
Andréa Beltrão	Andréa/ Gisele	Andréa apropria-se da narrativa de Gisele e ressignifica o relato. Recria o ambiente da perda do filho com emoção e, embora buscando fidelidade ao texto, emociona-se. Por meio de gestos e expressões, reconta os fatos da sua maneira. “Eu não sei o que eu senti, não... eu tentei dizer o texto da forma mais fiel possível que eu pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar... a serenidade, eu tentei, lutei para ter, mas não dá... esse texto, todas as vezes que eu fui decorar, eu me emocionei” (JOGO DE CENA, 2007, 20’ 01”).

Débora Almeida	Nilza	A atriz Débora Almeida refaz o discurso de Maria Nilza, personagem muito rica que, no entanto, foi cortada do filme. (Nos extras é possível ver o depoimento dela). A narradora fala da maneira de se vestir e comportar da personagem, da gravidez inesperada depois de uma “trepadinha de galo dentro de uma guarita de ônibus na Praça da Sé, em São Paulo” (JOGO DE CENA, 2007, 24’16”), da vinda para a capital paulista e da forte relação com a filha e com a vida.
Fernanda Torres	Fernanda	A atriz Fernanda Torres relembra uma ida a um centro de candomblé com uma tia, que era mãe de Santo, após a perda de um filho. Fala de como aquele universo despertou nela uma série de emoções e sentimentos e de toda alegoria presente nos rituais praticados, algo que nomeia como “Freud na prática” (JOGO DE CENA, 2007, 33’28”).
Sarita Houli Brumer	Sarita	Sarita fala das origens do seu nome, da família judaica e de seu temperamento forte. Emociona-se ao contar sobre o relacionamento complicado com a filha e das nuances que permeiam esta relação. Fala de sentimentos, viagens e da importância de um filme (“Procurando Nemo”) em sua vida. Também fala do pai e da rigidez com a qual foi criada. É a única personagem que pede para voltar, por ter considerado sua narrativa muito forte e depressiva. Reconta de forma mais amena alguns fatos e encerra cantando uma cantiga de ninar.
Marília Pêra	Sarita	A atriz reconta a história de Sarita e emociona-se ao falar da relação da personagem com a filha. Junta aí algumas vivências, às quais se refere como resquícios da memória afetiva. Fala sobre o choro e sua veracidade e apresenta ao cineasta um produto (“cristal japonês”) que serve como artifício para que atores “chorem” diante das câmeras. Emocionada de verdade, não precisou utilizar tal artimanha.
Lana Guelero	Claudileia	Fala da separação e da vida sem o marido, das festas de que tanto gostava e reconta a morte do filho da personagem e de como esse acontecimento alterou toda sua vida. Tenta ser literal ao discurso, mas demonstra também emoção e afinidades.
Jeckie Brown	Jeckie Brown	Fala de problemas com os pais, da sexualidade, do período em que passou fome

		e do grupo de <i>rap</i> que montou. Constrói-se como uma pessoa forte, decidida e que consegue resolver seus problemas.
Maria de Fátima Barbosa	Fátima	Enfatiza sua fala no relacionamento com o pai dos seus filhos, que a abandonou para ficar com outro homem, fala da própria infância, dos filhos, das festas que frequenta com as amigas e do trabalho de <i>designer</i> de sobancelhas.
Aleta Gomes Vieira	Aleta	Apresenta-se como uma pessoa pouco assertiva e passa algum tempo tentando explicar o que entende por isso. Conta sobre a separação dos pais e do tratamento psiquiátrico da mãe. Relata também a gravidez precoce como algo que a fez mudar de planos e as fantasias que ainda nutre com respeito a viagens ao redor do mundo.
Marina D'Elia	Marina	As narrativas da personagem giram em torno da difícil relação que tinha com o pai e da morte repentina dele. Fala da culpa que carregou durante muito tempo, uma vez que não falava com ele quando da sua morte. Narra um sonho que teve e que acredita ter servido como algo para amenizar esse sentimento.
Claudileia Cerqueira de Lemos	Claudileia	A personagem é a “dona” da narrativa contada pela atriz Lana Guelero, que emotivamente conta sobre a morte do filho ao reagir a um assalto e como esse acontecimento mudou toda a sua vida. Rememora os anos que se seguiram e de como pretende levar a vida dali em diante.

Fonte: Jogo de Cena, 2007

O que se nota neste processo é a seleção variada de perfis e histórias que acabam por representar uma busca do cineasta, através dos relatos dos personagens, da formação de um acervo de lembranças de todo um grupo. Estas, por sua vez, abrangem uma pluralidade de assuntos, conforme notamos aos analisarmos os quadros.

Coutinho vem, assim, atuar como um “agente de cultura personalizado por uma qualidade dominante – a curiosidade – e um patrimônio associado a determinados objetos – as curiosidades” (JANEIRA, 2005, p. 28), de maneira que, nos filmes, eterniza os relatos ouvidos e selecionados, segundo critérios próprios e não revelados, formando uma cadeia de narrativas de vida.

Os enfoques distintos possibilitam uma abrangência e riqueza de histórias que perpassam diferentes vieses da vida humana. Assim, num mesmo filme encontramos discursos que versam sobre morte, nascimento, dores, alegrias, etc., por meio de ressignificações de fatos do passado e idealizações de projetos vindouros.

Por outro lado, no que diz respeito à dinâmica de escolhas de certas passagens em detrimento a outras, o que percebemos é que a ênfase do diretor parece ser feita na maneira como são contadas as histórias ou mesmo na tentativa de encontrar-se enquanto sujeito da contemporaneidade, esta época em que verificamos essa emergência de memórias por meios de relatos biográficos na busca de identidades.

Assim, ele reúne “uma variedade de produtos – dos pequenos aos grandes, dos estéticos aos funcionais [...] de forma que nem sempre parece óbvio que haveria qualquer critério, consciente ou inconsciente, a subjazer à composição” (JANEIRA, 2005, p.28). Seus acervos parecem, pois, compor um mosaico de memórias e subjetividades.

Relembrando Benjamin (2000), Coutinho aparenta desempacotar passagens de sua vida através dos relatos registrados, reorganizando trechos e revivendo fatos, tal como o ensaísta alemão fez com sua biblioteca.

O que notamos parece ser uma vontade ou necessidade do cineasta em ordenar a própria existência, a partir do momento em que se percebe em sua coleção através de seus objetos, as narrativas. Na desordem dos fragmentos captados, é possível emergir uma necessidade de reconhecimento e mudança, encontro e significações, neste processo no qual a própria “existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 2000, p. 228).

4. A MEMÓRIA E A PATRIMONIALIZAÇÃO NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

“Relembrar o passado é crucial para o nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos. Nossa continuidade depende inteiramente da memória; recordar experiências passadas nos liga a nossos ‘selvas’ interiores, por mais diferentes que tenhamos nos tornado” (LOWENTHAL, 1998, p.83)

Nesta pesquisa, consideramos os filmes de Eduardo Coutinho como espaços que permitem a reflexão sobre a memória e o passado, numa dialética na qual o diretor ouve esse “outro” que se revela diante dele, ao mesmo tempo em que registra os depoimentos em planos longos que os aproximam. Trata-se de “filmes sobre histórias, poderíamos dizer, mais do que sobre personagens” (LINS; MESQUITA, 2008, p.80).

Neste contexto, interessa-nos pensar na relação entre os narradores, suas experiências de vida e as lembranças que daí resultam, em processos nos quais se mesclam aos acontecimentos passados algumas expectativas futuras, levando-nos a perceber a memória como algo construído, flexível e inapreensível (HALBWACHS, 1990).

Edifício Master (2002) e *Jogo de Cena* (2007) são permeados pela arte de narrar. Nos discursos proferidos, os personagens em geral fazem alusão a um tempo que estão ali atualizando e a um devir de expectativas, ou seja, estariam na realidade dotando de sentido o presente. A memória, desta maneira, apresenta-se como um processo social que acontece pela narrativa e que pode ser arquitetada com situações vividas, imaginadas e outras ainda desejadas. Em *Jogo de Cena* (2007), vale destacar, uma das personagens vem testemunhar sobre esse ato de narrar:

[Aleta]: Contar não é o problema. Meu problema é seguir uma corrente.

[Coutinho]: Se eu te perguntar, facilita?

[Aleta]: Não sei, porque ela [referindo-se à produtora] perguntou e eu fui embolando... eu já saí assim: caramba, no final eu não contei nada. Eu contei um monte... eu fracionei um monte de história, num monte de período diferente... (JOGO DE CENA, 2007, 1h08’).

O que notamos nos discursos de uma maneira geral é um entrecruzamento de espaços e tempos enquanto o narrador se apresenta, ou seja, há um elo entre o que já aconteceu e foi transportado para o presente e as fabulações e desejos que remetem ao futuro, assim como dos lugares visitados e do local atual, de onde se fala. A memória que se estabelece na experiência realiza-se, dessa maneira, no momento da narração.

Alguns protagonistas dos filmes em questão vêm confirmar, ainda, que não podemos apreender o passado em sua totalidade, mas que através dos vestígios deixados conseguimos forjar ou supor ações vivenciadas. Com isso, eles atestam a ideia de que a memória deve ser compreendida como uma construção do presente a partir do que foi experimentado anteriormente. Assim, quando narrativizamos os fatos, estamos reconstruindo o que experimentamos outrora com base em nossas perspectivas recentes (HALBWACHS, 1990). Isso pode ser ilustrado com a passagem de *Edifício Master* (2002) em que Laudiceia, justificando o fato de não ter se casado, fala da dificuldade de encontrar um “homem bom” na atualidade:

[Laudiceia] – Não tive tempo de casar porque é muita coisa, muita responsabilidade, não dá tempo, nunca dava. Eu sempre fui, tive problema de doença. Foi a vida toda assim. Ela doente [referindo-se à irmã, Luzinete], minha mãe doente, eu ficava oh... tudo comigo para resolver. E eu tenho medo, sei lá, no futuro... principalmente aqui no Rio, eu tenho medo desse pessoal, porque tem muita gente assim, viciado, a gente não sabe... porque quando a gente vai na praia que a gente vê aquele grupinho tudo na maconha, tudo na droga, aí, diz assim: poxa, eu sei lá se esse pessoal que às vezes se apresenta tão bem para a gente, né, vale... por isso que não me casei e não vou me casar. Tenho medo (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 01h 36’).

Tais dinâmicas dos tempos indicam relações entre lembranças e esquecimentos e a tentativa de encontrar suporte para externalizar essas memórias que vão sendo projetadas através de relatos que remetem às velhas estruturas orais de que nos fala Benjamin (1994), principalmente ao considerar que a matéria-prima daquele narrador da tradição oral é a experiência que o aproxima de seu grupo.

Em outras palavras, nos filmes de Coutinho a apresentação dos narradores-personagens no seio de universos particulares assemelha-os aos narradores da tradição oral, pois eles lidam com a narração conforme suas experiências e também de acordo com as articulações da memória. Por outro lado, o que também destacamos é que, ao contar uma história, os filmes possuem outro narrador, o

próprio cineasta, que ordena os fragmentos e delega parte da narração a vários desses narradores-personagens.

Os personagens não-ficcionais de Coutinho não são pessoas reais a serem desveladas, são, sim, duplos fabulares que se propagam pela vontade de afirmação, imaginação e narratividade de quem, como diz Coutinho, faz o filme junto com ele (BRAGANÇA, 2009, p.09).

Notamos que as tramas tanto de *Edifício Master* (2002) quanto de *Jogo de Cena* (2007) são formadas por pequenas histórias encadeadas. O cineasta realiza um trabalho cujo enfoque se dá nas lembranças de seus personagens, algo que sai da esfera do íntimo para tornar-se público.

O que se vê é que o foco recai sobre esses indivíduos singulares que, em relatos sobre suas vivências, estabelecem um elo com suas memórias há muito reservadas, guardadas e por vezes imaginadas que se constroem diante da câmera. Assim, nota-se também nessa experiência que a relação entre Coutinho e os seus entrevistados, ao invés de se tornar algo objetivado, abre-se para o exercício dialógico, ganhando o tom de conversas em que “a pessoa se reinventa a partir do que ela acredita” (FROCHTENGARTEN, 2009, p.04).

Remetemo-nos então novamente a Halbwachs (1990), que pontua que o ato de lembrar não significaria simplesmente reviver, mas reconstruir e repensar o passado através de imagens e ideias atuais e frutos das relações sociais. Assim, a ação, as condições e mesmo as maneiras de relembrar já estariam atravessadas pelo presente e também pelas relações que tecemos com os outros.

Nesta dinâmica, o cineasta retira seus personagens de suas rotinas diárias e eterniza suas narrativas na forma de filmes. Para ele, “a entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo, fruto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera” (LINS; MESQUITA, 2008, p.26)

Em entrevista, Coutinho diz:

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos ‘tipos’ imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um

grupo, de uma nação, de uma cultura. O imprevisto, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmara- esse é o alimento essencial do documentário que eu procuro fazer (BRAGANÇA, 2009, p.15).

Outrossim, Certeau (1994) também traz contribuições que nos possibilitam enxergar as relações sociais e práticas cotidianas como intrínsecas às lembranças. O autor vem, da mesma maneira, indicar que a memória não é algo pronto, mas que se mobiliza de acordo com os acontecimentos do presente, ou seja, ela se transforma conforme as diferentes situações vividas no hoje para ressignificar o que foi o ontem. Assim, na sua capacidade de sofrer alterações e deslocamentos, ela não teria lugar fixo.

Desta forma, na medida em que revisitam suas lembranças, os entrevistados de Coutinho reinventam-se e modificam seus passados, com cada memória carregando um pouco de suas trajetórias. “Silêncios e esquecimentos são recuperados à medida que vão se instalando as estratégias políticas, que novas perguntas são introduzidas por quem está no presente, onde memórias são reatualizadas” (DANTAS, 2008, p. 36).

Isso cria um elo entre entrevistado e entrevistador, o que garante ao primeiro tornar-se, naquele momento, alguém que expressa suas subjetividades, memórias e fabulações ao mundo na forma de narrativas: “A palavra falada desses atores sociais se transforma em uma chancela de autenticidade” (DA-RIN, 2006, p.166). Os filmes, por sua vez, servem como os lugares das memórias desses personagens nessa luta entre o registro e o esquecimento.

Propostas como a de Eduardo Coutinho, que transformam o conhecimento sobre o passado em *práxis*, realizam uma lembrança produtiva, contribuindo para a formação de uma memória social; evitam que as experiências fiquem estancadas no passado. Assim, o passado é lembrado para que o presente possa ser transformado (DANTAS, 2008, p.38).

Nos filmes analisados, os assuntos variados versam sobre o cotidiano e a oralidade atua como protagonista. Merece destaque, novamente, o fato de o próprio cineasta afirmar que sua busca recai sobre bons contadores de história, o que estabelece uma relação especial entre quem pergunta e quem responde. Ao comentar *Edifício Master* (2002), Coutinho diz:

Eu gosto de filmar gente, de falar com gente, de ouvir gente. Todas as imagens que [eu] tinha do prédio [filmadas] por fora, de Copacabana, da praia, isso tudo realmente caiu, porque era absolutamente inútil para mim. Esse prédio é igualzinho a qualquer outro prédio, era insuportável filmar essas coisas que não mexem, eu realmente odeio filmar isso, sabe? (COUTINHO, 2002, 24' 30')

Nesse processo, ele vem sugerir que os discursos apresentam-se como protagonistas, numa dinâmica na qual “o acontecimento lembrado é a chave para que passado e presente se relacionem” (DANTAS, 2008, p.37). Portanto, ao unir cada relato, estará ele também contando uma história e apresentando-se como narrador, na medida em que organiza as peças narrativas dispersas, conflituosas entre si, tensas e incompletas, para formar um conjunto.

O que se nota é que Coutinho vai assumir essa função de articular múltiplos e diferentes elementos da narrativa com a finalidade de conferir-lhes sentido, mas também para criar um acervo de histórias que ora se completam, ora se excluem, mas que pertencem a um grupo:

As pessoas têm um tempo, têm uma memória, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição. Essa dimensão do tempo está no conteúdo e na forma, na memória e no plano (BRAGANÇA, 2009, p.15).

Desta forma, ele vem apresentar uma narrativa que, segundo a concepção *benjaminiana*, apresentar-se-ia como articuladora dos tempos, de maneira a confluir saberes diversos que, por sua vez, também dizem dos tempos passado e futuro imbricados no presente (BENJAMIN, 1994).

Assim, podemos pensar em Coutinho como um narrador da atualidade, aquele que traz uma relação diferenciada com a experiência, uma vez que esta está fundada não no vivido por ele, mas na experiência do seu olhar, que captura e apresenta o que foi vivenciado e projetado pelo outro. Trata-se de um grande observador de experiências alheias, um narrador transformado, mas não desaparecido.

Coutinho vem narrar a partir das histórias dos outros. Assim, ele se mostra como aquele que transmite sua sabedoria por meio da observação de histórias de vida alheias. Seria, pois, um ficcionista que garante autenticidade a ações que não necessariamente viveu:

Esses casos foram registrados no real, durante uma semana, numa certa época. Se é verdade ou não o que falam, isso não tem o menor problema. Eu queria histórias e quero contá-las na voz dos meus personagens, quero que meu filme seja porta-voz deles (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 32' 15", EXTRAS).

Devemos acrescentar ainda que existe a renúncia do diretor em ilustrar quaisquer falas ou mesmo mostrar imagens dispersas, que não se enquadrem diretamente no contexto, o que interpretamos como uma forma de não interferir na experiência desse outro que conta, mas simplesmente apresentá-la, como seria o papel do narrador contemporâneo que ele interpreta.

Quanto à utilização de imagens soltas, aliás, Coutinho se refere como sendo um processo que não se adapta bem em um cinema que se pretende artístico. Seria um modo de manipulação dos acontecimentos, algo que interfere na construção da narrativa fílmica, pois ao apresentar fragmentos sem contextualização com a fala de seus personagens, o cineasta os estaria afastando de suas experiências para apropriar-se delas. “As pessoas falam com o verbal e com o gestual. Quando as conversas rendem, têm uma qualidade poética tão grande que qualquer tipo de ilustração é empobrecimento” (FROCHTENGARTEN, 2009, p.04). Seria, portanto, outra forma de tentar transpor os relatos escutados de acordo com as experiências ouvidas sem interferências de situações vividas diretamente por ele.

Por exemplo, ao comentar a participação de uma das personagens de Edifício Master (2002), dona Esther, que durante sua fala enfatizou a existência de umas fotografias antigas, Coutinho optou por não exibi-las e justifica da seguinte maneira:

Eu filmei duas ou três fotos [da dona Esther] separadas e cheguei a botar na primeira montagem [do filme]. O problema aí é um problema que você pode chamar de princípio, é que eu devia ter filmado ela com os dois retratos na mão. Isso é ato de filmagem. Se eu filmo, como eu filmei, separados, um troço que não tem tempo, é intemporal, pode ser uma truca, seis meses depois. Isso daí para mim é a morte do cinema que eu faço [...] Se ela [dona Esther] tivesse pegado e mostrado, aí sim, a história é dela e ela conta como quer (COUTINHO, 2002, 10' 14”).

Ao optar por não apresentar as fotografias da personagem fora de um contexto, já que não havia nenhuma tomada da Dona Esther com seus registros

imagéticos, o cineasta opta, portanto, por trabalhar diretamente com os discursos e com as experiências por ela vividas.

Ele acredita que, apesar do apego demonstrado por aquela senhora às suas imagens, ela não sentiu a necessidade de ilustrar sua fala, o que não ocorreu em outro momento, no qual esta mesma personagem mostra uma sacola que funciona como objeto que remete a uma lembrança dolorosa de seu passado.

Dona Esther conta que após sofrer um assalto no qual foram retiradas todas as suas economias de uma conta poupança, o ladrão entregou a ela uma pequena bolsinha, fazendo-a crer que estaria ali todo o dinheiro sacado. Ao chegar a sua casa e abri-la, dona Esther percebeu haver sido enganada e esteve prestes a cometer suicídio, o que não se concretizou porque tinha algumas dívidas e não achava justo morrer com o “nome sujo”:

[Dona Esther]: Eu fiquei desesperada quando eu cheguei sozinha, né? Fiquei zanzando aqui, pensando numa coisa... Eu, devendo C&A, devendo Ponto Frio, entende? Quando foi quatro horas, eu botei uma calça comprida e fui na janela para pular. Eu fui na janela para pular. Daí, meu falecido marido tinha dois anos de morto, né? Me vi sozinha... Daí me retirei da janela e.. [risos] Foi muito engraçado, porque as pessoas dizem assim: você não se jogou por causa da C&A e do Ponto Frio? Eu falei: É! Eu não sou dessas pessoas que dizem: “ah, morreu, defunto não paga.” Quando eu tiver de morrer, eu quero morrer em paz, eu quero morrer não devendo a ninguém (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 11’ 20”).

Passados alguns anos do ocorrido, apesar de toda carga emotiva negativa que o objeto desperta, a personagem optou por guardá-la e, durante o depoimento, mostrou ao cineasta e às câmeras aquela “sacola maldita”, numa necessidade de associar à memória um objeto que tem como função ratificá-la:

[Dona Esther]: Fiquei chorando, chorando, chorando, chorando. Inclusive, ele me deu uma sacola, que a maldita da sacola tá aqui. Ele disse: pode ficar com seu dinheiro, que eu não preciso desse dinheiro, não. Eu pensei que o dinheiro realmente tava ali dentro. Menina, foi um fracasso. [Vira-se e pega o objeto]: Aqui, a maldita... essa sacola, eu tenho nojo dessa sacola que eu não aguento. [Tira um embrulho da sacola]: Isso tudo aqui foi feito por ele, olha. Tenho horror disso aqui. Tudo dobradinho assim para fazer de conta que era meu dinheiro (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 11’42”).

Este e outros relatos vêm completar todo um acervo preparado por Coutinho, de forma que, no trabalho de contar uma grande história através de outras histórias fruto das experiências alheias, o que se percebe é a utilização da montagem como uma das ferramentas utilizadas pelo cineasta para unir os fragmentos de discursos que formam a narrativa final. Não se trata de uma simples junção de imagens, mas de um inter-relacionamento entre elas, de maneira que se crie um efeito psicológico no espectador e respeite-se a narrativa dos personagens:

A imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, não existe como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador. [...] no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos (EISENSTEIN, 2002, p. 21-22).

Tal técnica vai permitir ao cineasta a criação de seu próprio tempo e espaço. Pensando nas contribuições de Eisenstein (2002), chamamos a atenção para os seus efeitos e sua capacidade de gerar, a partir de trechos separados, todo um sistema. Para o cineasta russo, a montagem seria uma etapa da produção de um filme que deveria estar presente integralmente, interceptando o fluxo imagético e ocupando, inclusive, papel de membro do filme.

As pessoas têm um tempo, têm uma memória, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição. Essa dimensão do tempo está no conteúdo e na forma, na memória e no plano (BRAGANÇA, 2009, p.70).

Os filmes e as lembranças em forma de oralidade são objetos atemporais e os ritmos que são criados variam conforme as diferentes interferências possíveis, assim como com os atores envolvidos no processo. “A narrativa não relata os eventos em si: sua elaboração está voltada às imagens desses eventos na memória de quem relata e das fontes usadas pelo relator” (SANTOS, 2008, p.48).

Assim, Coutinho vem, ao organizar e expor ao público as narrativas desses personagens selecionados dentre uma variedade de ofertas, categorizar e elevar suas histórias a um estado mágico de excepcionalidade. Tais discursos, permeados de tensões entre esquecimentos, lembranças, expectativas e devires, retirarão seus

narradores de seus lugares comuns, alçando-as à condição de patrimônios imateriais.

Um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado. Nem depende exclusivamente de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar 'ressonância' junto ao seu público (GONÇALVES, 2007, p.19).

Ao se exibirem nas telas dos cinemas, aquelas pessoas apresentam-se como personagens cujo elo de identificação torna-se o filme. Além disso, ao público que assiste existe essa espécie de cumplicidade, de forma que as pessoas apresentadas estarão dispostas segundo critérios estabelecidos pelo diretor, sendo reconhecidas como: *A mulher do filme que não se matou porque devia a C&A e o Ponto Frio, a garota de programa do filme que gastou todo o dinheiro no McDonalds, a mulher cuja história foi interpretada pela Marília Pêra no filme, etc.* Em outras palavras, criam-se novas categorias e elevam-se esses discursos a patrimônios do cinema documental de Coutinho:

A subjetividade dos protagonistas se potencializa, conferindo aos depoimentos autorreferenciais uma realidade que, paradoxalmente, afirma-se como construção do próprio sujeito que se converte em personagem de si mesmo (MACIEL, 2009, p.87).

Isto porque o diretor documenta esses seus personagens como um colecionador de objetos: após a escolha e separação em grupos, ele seleciona os perfis de que mais gosta. Em seguida, analisa-os melhor e armazena como preciosidade os que se destacam. Os filmes, além de vitrines nos quais são expostos, vêm funcionar como acervos dessas narrativas.

Assim, é ao cineasta que cabe também essa tarefa de patrimonializar os discursos, na medida em que lhes atribui esses novos valores e demonstra a importância de cada um na formação da obra como um todo. Trata-se de um inventário de memórias inserido em um contexto de promoção e proteção da memória daqueles narradores.

Ainda, percebendo o cinema filmado por Coutinho como "patrimonializador da narrativa", torna-se mais fácil compreender de que maneira o intangível ganha força como ente a ser considerado num processo de formação de uma sociedade.

O que se nota ao analisar as obras propostas é que uma dupla convicção parece guiar a busca do cineasta. A primeira apontaria que o acesso à memória das imagens do passado contribui para a emergência de testemunhos orais dos sobreviventes do grupo no presente, ou seja, uma maneira de salvaguardar aspectos das culturas expostas pelos filmes.

A outra permitiria verificar que é a exploração das relações existentes entre imagens do passado e palavras do presente que permitirão reconstituir os vínculos que unem os acontecimentos passados ao tempo presente, ainda que permeados de desejos futuros.

Além disso, ao considerarmos que “toda memória é, em primeiro lugar, uma faculdade de conservar os vestígios do que pertence já em si a uma época passada” (POMIAN, 2000, p. 507), podemos perceber que as tensões entre identidade, alteridade e produção das diferenças bordadas por Coutinho despontam e clamam para que sejam vistas e analisadas. Com mesma intensidade, portanto, é notada a necessidade de tornar patrimônio e salvaguardar muitas das narrativas de vida que são contadas.

Estas ideias ficam bem esclarecidas quando percebemos, por exemplo, os diferentes personagens que habitam um prédio em Copacabana (*Edifício Master: 2002*) revelando as histórias daquele espaço e, conseqüentemente, das suas vidas. Existe aí uma necessidade de concatenar e estabelecer em continuidade alguns dos fatos que mais marcaram as suas vidas, por vezes numa disputa com o acontecimento “real”, descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório.

Trata-se de uma série de narrativas que busca a transmissão de fatos experimentados em um espaço coletivo comum àquelas pessoas. Conseqüentemente, há aí a necessidade de preservação, conservação e salvaguarda dos acontecimentos que vão sendo repassados e que, com o filme documental, tornam-se também matéria tangível.

4.1 REMINISCÊNCIAS DE UM BAIRRO: *EDÍFICIO MASTER* COMO FRAGMENTO DE MEMÓRIA DE COPACABANA

“É um catálogo da vida ordinária, feito a partir das miudezas e grandezas que integram o cotidiano de pessoas comuns, que nos apresenta- com maestria- o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, no seu documentário Edifício Master, de 2002, no qual são reunidas narrativas de vida de 37 dos cerca de 500 moradores de um edifício de 12 andares e 276 apartamentos conjugados, em Copacabana. Os relatos, feitos através de entrevistas conduzidas por Coutinho com habitantes do prédio, são dispostos serialmente ao longo do filme, compondo um comovente e insólito inventário de existências anônimas, que acaba por funcionar também como uma espécie de arquivo mnemônico do próprio prédio e, por extensão, do microcosmo urbano que constitui o bairro de Copacabana”
(MACIEL, 2009, p.86).

Com um trabalho marcado pela narrativa de anônimos, Coutinho volta-se, ao produzir *Edifício Master* (2002), ao homem comum e seus relatos ordinários, acreditando no processo de filmagem como espaço no qual às pessoas é permitido mostrarem-se e contarem suas histórias, convertendo-se “elas próprias em personagens de si mesmas” (MACIEL, 2009, p.87), em um processo permeado de lembranças.

Percebemos a própria memória como algo vivo, vagando entre lembranças e esquecimentos, de maneira que os depoimentos ouvidos ao longo do filme perpassam uma gama de assuntos por meio de impressões que vão sendo refeitas e atualizadas a todo instante.

Assim, os personagens selecionam, organizam e reordenam os fatos que virão à tona, da mesma maneira como optam por descartes e recortes. A memória, pois, desfragmenta-se e seus pedaços vão ocupando lugares conforme vão se tornando relatos.

O presente, comunicando-se com o passado, renova lembranças e potencializa negociações, oferecendo possibilidades de reconstrução da vida. E *Edifício Master* (2002), janela que expõe os personagens de Coutinho, vem, além disso, preencher essa função na sociedade de testemunhar o real, agindo nas representações e mentalidades, regulando tensões ou fazendo com que sejam esquecidas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

Não há um foco ou temática predominantes no filme, de maneira que a cada personagem foi dada a oportunidade de falar sobre o tema que conviesse, atuando o diretor e a câmera como os interlocutores daquele momento que está sendo registrado: o que há entre os habitantes do prédio é “um conjunto de experiências variadas e independentes uma das outras, movidas por diferentes circunstâncias” (MACIEL, 2009, p.91). Assim, notamos uma multiplicidade de discursos de diversas ordens, conforme palavras do próprio diretor:

[Edifício Master é] um filme polifônico, com mil vozes, mil visões de um mundo do qual eu preciso participar ou não. Eu sou a pessoa que catalisa isso com a câmera ligada durante uma hora [...] Eu não escondo a câmera, mas ao mesmo tempo escondo, no sentido de que depois de começar a filmar, ninguém mexe, silêncio absoluto. Pode ter seis pessoas numa sala, mas há um jogo dramático entre mim e a pessoa que fala, e que gera eventualmente confissões extraordinárias, performances extraordinárias, muito ricas e diferentes entre si (BRAGANÇA, 2009, p.142).

No entanto, ainda que a ideia inicial de produção de *Edifício Master* (2007) não tivesse necessariamente relação com as histórias e memórias do bairro de Copacabana, uma vez que o interesse do cineasta era focar nas narrativas de vida de pessoas que vivessem em apartamentos conjugados sem importar exatamente a localidade, o que notamos foi a existência de uma série de passagens que permitem referenciar situações e características desse bairro carioca internacionalmente conhecido.

Logo no início do filme, o próprio diretor, utilizando-se de uma narração em *off*, localiza seu espectador acerca do lugar em que se passa a história: “Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia. 276 apartamentos conjugados. Uns 500 moradores. 12 andares. 23 por andar” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1’13”).

Daí pra frente, somente imagens do interior do prédio são mostradas: veem-se os narradores em praticamente todas as sequências, exceção feita às poucas inserções de imagens de alguns apartamentos vazios, corredores escuros e uma rápida passagem pela portaria. Não fosse o comentário de abertura de Coutinho e as inferências feitas pelos personagens, a dúvida quanto ao local das filmagens permaneceria.

Porém, uma vez verificadas essas passagens, notamos que o filme funciona como lugar de memórias de determinadas peculiaridades de Copacabana. Nos discursos, os moradores relembram nomes de ruas, situações típicas da vida ali nas cercanias, o crescimento desordenado e muitas rotinas dos frequentadores: “Eu ia passando ali na Siqueira Campos, porta da Telemar” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 10’05”); “Tenho uma tia que mora aqui na Praça Serzedelo Correia” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h04’); “Eu me encontrei com ele na Praça do Lido...” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 29’31”); “Foi ali na praia, sabe, perto da boate Help!” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 42’15”, EXTRAS); “Eu tinha duas namoradas ali na Galeria Menescal, perto da Santa Clara” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h 25’, EXTRAS); “tinha uma biblioteca ótima, pública, aqui de Copacabana. Agora, ela tá bem menorzinha” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h 40’); “Eu vou visitar o Recife, mas aqui em Copacabana é melhor, tem sempre gente na rua, tem tudo” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 58’20”).

Isto posto, julgamos necessário fazermos um parêntese para destacar um importante trabalho do antropólogo brasileiro Gilberto Velho (2002) que, em meados dos anos 70, realizou um estudo significativo sobre este bairro, chamando a atenção do seu leitor sobre o *status* que se representava residir em um dos apartamentos daquele lugar que se projetava ao mundo principalmente por causa de suas belezas naturais e facilidades que seriam oferecidas (comércio, bancos, transporte etc.). Esta pesquisa servirá de mote para algumas observações que teceremos levando em consideração os depoimentos dos habitantes do Edifício Master entrevistados por Coutinho.

Velho escreveu que “a aspiração de viver em Copacabana revelou-se um importante fator nas decisões existenciais de um universo quantitativamente significativo” (VELHO, 2002, p. 29). Hoje, passadas cerca mais de quatro décadas dos estudos desse intelectual até a produção do filme, alguns relatos vão ainda ao encontro desse desejo de residir no bairro.

No depoimento abaixo, por exemplo, um grupo de estudantes vindo de Curitiba, no Paraná, exalta a vida no boêmio bairro da Zona Sul carioca. Eles migraram para o Rio de Janeiro com intenção de lançarem sua banda e acreditam

que as chances são maiores no Sudeste e, principalmente, na cidade maravilhosa, que além das belezas naturais apresenta um povo comunicativo e clima agradável:

[Coutinho, em pergunta a João, Fábio e Bacon] Vocês estão há 6 meses em Copacabana. Que tal?

[Fábio] Pô, irado, eu gosto... eu gosto de morar em Copacabana. É bom... você desce aqui, vai num bar na esquina ali, tá todo mundo feliz, assistindo futebol, tomando cerveja... você vai até a praia, tá todo mundo correndo...tem tudo aqui, é mais fácil, sabe? E a gente quer viver de música, não quer só ficar tocando em barzinho. Não, a gente quer fazer show, por isso a gente veio para cá e escolheu Copacabana (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 26'00).

Outros discursos caminham na direção dessa linha de pensamento. A cidade é vista como local de oportunidades, com muitas facilidades oferecidas pelo rico comércio local e atividades que servem como lazer numa grande metrópole:

[Laudiceia e Luzinete] Eu adoro isso aqui. Eu até vou ao Recife, né, mas é tão difícil as coisas lá, que eu tenho que vir embora para cá. Aqui, é melhor: vai ali, compra as coisas, não precisa ficar apanhando ônibus, uma confusão danada... às vezes, a gente tá assim, tá afim, a gente sai por aí, vai no mercado, vê as lojas, as novidades, toma sorvete... aqui não precisa de muita coisa, não. Aqui, a gente já sai e já distraiu. (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h36', EXTRAS).

Algo que também se fez destacar em algumas passagens é a ênfase dada ao grande número de pessoas que hoje vivem no bairro. Segundo o IBGE¹⁵, Copacabana concentra atualmente cerca de 170 mil habitantes, além dos muitos trabalhadores que circulam por ali todos os dias. Trata-se da região com a maior densidade habitacional da Cidade do Rio de Janeiro, com uma média de 3,5 habitantes por metro quadrado. Além disso, abriga a maior quantidade de idosos do município: cerca de 17% de sua população tem mais de 60 anos.

No filme, esse quantitativo de idosos fica evidenciado: há pelo menos dez moradores que dão entrevista e se dizem já aposentados. Destes, cinco moram sozinhos. Numa das passagens, um personagem chega a citar que “eu adoro meus

¹⁵ Dados referentes ao censo realizado em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

amigos aqui de Copacabana. Eu adoro. Tem velhinhas, eu cuido delas aí na praia, no calçadão. Tem muitas...” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h 15’).

Outro fato marcante e ainda de acordo com a pesquisa do IBGE é que mais da metade das pessoas que mora em Copacabana não nasceu na capital do Estado. A última pesquisa apontou que 57% dos moradores vêm de fora.

No vídeo, além dos músicos curitibanos, conhecemos outros personagens que optaram pela residência em Copacabana por razões diversas. Destacamos Sra. Maria Pia, uma espanhola já radicada na cidade há décadas, que veio morar no Brasil porque aqui “é um excelente país, de primeiro mundo” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h26”) e no bairro porque “aqui tem de tudo, em Copacabana. As pessoas reclamam, mas aqui é ótimo” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h31”).

Há ainda a estudante Fabiana, nascida e criada no interior do Estado. Estimulada pelo avô e seguindo um sonho, a jovem veio para o Rio de Janeiro com o objetivo de ingressar em uma Universidade Pública:

[Fabiana] Eu vim pra estudar aqui no Rio. Eu morava em Barra de São João. Vim fazer pré-vestibular. Vou fazer para indumentária ou arquitetura. No começo, assim que vim para Copacabana, eu achei tudo muito estranho, esquisito. Sei lá, cheguei, não conhecia muita gente. Às vezes, queria ir para um lugar assim e... cansei de ir para os lugares sozinha. Mas depois você aprende a lidar, fica fácil, ainda mais aqui, que tem tudo (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h43’, EXTRAS).

Esse estranhamento inicial apontado pela personagem deve-se, principalmente, ao intenso ir e vir típicos do bairro, ao seu comércio agitado e à alta concentração populacional. Velho (2002) teceu algumas considerações a respeito, afirmando que a região, por ter crescido desordenadamente, não seria o lugar ideal para aqueles que procurassem sossego. Tratava-se, segundo o autor, de um bairro que seria sinônimo de lazer e diversão, haja vista, além de todas aquelas residências, a grande quantidade de bares e boates que eram abertos periodicamente nas redondezas.

[Marcelo] Eu cheguei no Master há uns 4 anos... é engraçado eu falar ‘chegar no Master’ porque a primeira vez que eu entrei aqui, eu tomei um certo susto. Eu falei: aí, meu Deus, mais um prédio desses em Copacabana, eu não aguento.. porque eu já tinha habitado, não exatamente, mas frequentado um outro apartamento naquela região

da Barata Ribeiro... eu vim bastante angustiado... eu falei assim: oh, meu Deus, outro prédio desses... obviamente o que me trouxe para cá foram motivos afetivos e, enfim, acabei ficando... bem... o fato de ter essa diversidade de pessoas aqui não me incomoda muito, em si, eu acho que é mais a concentração, o número... é muito opressivo. Muita gente. Não é o fato de elas serem diferentes. Este aspecto, eu acho interessante (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h 01').

Esse fluxo exorbitante de gente, ainda segundo Velho (2002), começou a se fazer notar no início da década de 40. O autor explica que, naquele momento, possuir um imóvel na região representava, além de poder aquisitivo, uma fonte de investimento. Assim, empreiteiras internacionais injetaram grandes somas de dinheiro na construção de imóveis e buscaram atrair a atenção de pessoas de todo o Brasil e também do exterior para a vida no bairro:

É a partir de 1940 que se dá a grande expansão vertical do bairro. Copacabana foi-se transformando aceleradamente com a intensificação da construção de edifícios e a demolição de casas. Terrenos comprados a preços irrisórios são aproveitados para a construção de edifícios, permitindo lucros fantásticos às companhias construtoras. A falta ou precariedade de uma regulamentação, as deficiências de um código de obras, a força de grandes interesses garantem um crescimento desordenado do bairro (VELHO, 2002, p. 31).

Reparamos a ênfase dada ao antropólogo à desorganização e falta de comprometimento político que levaram a área a um grau de saturação no número de construções e, posteriormente, de habitantes. Hoje¹⁶, a região é dividida em 100 quarteirões, dos quais 78 são ruas, 5 avenidas, 6 travessas e 3 ladeiras, perfazendo um total de 7,84 km² e, nesse espaço, aglomeram-se os cerca de 170 mil moradores.

Velho (2002) mostra, ainda, que grande parcela das pessoas que veio trabalhar na construção civil nesse período (anos 40-50) saiu das regiões Norte-Nordeste do Brasil. Assim que os prédios ficavam prontos, homens que trabalharam como serventes foram sendo aproveitados e iniciaram suas atividades como porteiros, zeladores ou faxineiros dos prédios. Em troca desses serviços, recebiam salário e moradia, geralmente em apartamentos no mesmo edifício. Suas esposas,

¹⁶ Dados referentes ao censo realizado em 2012 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

então, eram muitas vezes trazidas para a capital do Estado e o cenário mostra que, em sua grande maioria, trabalhavam como manicures, cabeleireiras e, principalmente, domésticas, servindo aos moradores da crescente Copacabana.

O Senhor Luiz, porteiro do Edifício Master quando da realização do filme, em depoimento revela que “já namorei muita empregada doméstica. Tem muitas aqui em Copacabana, tudo lá de cima, do Norte, daqueles lados... Na Galeria Menescal, eu tinha duas namoradas, as duas domésticas... e elas gostam de porteiro...” (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h 16’, EXTRAS).

Além da chegada dos imigrantes do norte do país, a ascensão de Copacabana também chamou à atenção de antigos moradores de outras regiões da cidade. Muitas vezes vivendo em imóveis maiores e com estilo de vida diferenciado, um grupo considerável de habitantes da Zona Norte da cidade optou por investir em apartamentos conjugados perto da praia e escolheu Copacabana pelas promessas que o bairro passava a oferecer (VELHO, 2002).

No filme, chama-nos a atenção o depoimento de Dalva e José Carlos. Ele, portando uma camisa com uma paisagem do Rio de Janeiro, revela que:

[José Carlos] Tem uma coisa muito engraçada que me ajudou a morar em Copacabana, que foi ter morado na Zona Norte. Porque quando eu cheguei aqui, eu estranhei muito. Eu gosto muito de tomar uma cervejinha com os amigos e fazemos isso. Na Zona Norte, as casas são todas com cercas. Então, nós falávamos: tudo bem, Senhor Joaquim, dona Maria, Seu João... aqui, nós nos trancamos no apartamento e só temos notícia de que morreu um vizinho quando ele some durante um tempo. Lá, não. Quando eu morava na Zona Norte, era aquilo: não vi dona Maria hoje. O que aconteceu? Batia na porta, o vizinho ia aparecer... agora, é incrível o que eu vou dizer para vocês. O fato de eu estar morando na Zona Sul há 7 anos, algumas pessoas lá me discriminam. Dizem que eu fiquei rico. Olha, ele mora em Copacabana... Mas eu nem ligo, porque isso é a realização de um sonho (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h17’).

O depoimento acima vem confirmar os levantamentos feitos por Velho (2002) de que a ideia de possuir um imóvel naquele bairro que prosperava significaria ao sujeito ser bem-sucedido, ainda que isso também representasse deixar para trás casas maiores e mais confortáveis para se viver em clausura, dentro de apartamentos com pequena metragem quadrada.

Todavia, continua o antropólogo, o que se levava em consideração eram as facilidades, o próprio status conferido ao proprietário de um imóvel naquela região da Zona Sul e a possibilidade futura de bons investimentos. Com isso, o bairro foi crescendo rapidamente e a procura por apartamentos chegou a superar a oferta, de forma que rapidamente toda a área foi invadida por edificações (VELHO, 2002).

Hoje¹⁷, são 92.156 casas, edifícios, espaços comerciais e escritórios, de maneira que Copacabana sozinha representa 9% do total do IPTU (Imposto Predial e Territorial Urbano)¹⁸ arrecadado no Município do Rio de Janeiro. Quanto aos conjugados, foi “a partir de 1950 que começaram a proliferar os gigantescos edifícios com apartamentos mínimos, acelerando enormemente o crescimento demográfico do bairro” (VELHO, 2002, p.32).

Por atrair ainda muitos turistas, Copacabana conta ainda com mais de 80 hotéis, quase 200 restaurantes e 250 bares. O comércio é bastante diversificado, com mais de 2900 estabelecimentos de varejo. Isso tudo gera um fluxo grande de lixo, de maneira que 1250 garis recolhem diariamente cerca de 6 toneladas de despojos nas ruas.

Além disso, por se tratar de uma área que conecta importantes bairros da Zona Sul ao centro da cidade e vice-versa, o que se vê é um fluxo considerável de automóveis, de maneira que, num único dia, podem circular 27.430¹⁹ veículos somente na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, a mais extensa do bairro.

Toda essa dinâmica, apesar de facilitar a vida dos moradores quanto à oferta de serviços, apresenta um lado negativo, de desconforto, insegurança e claustrofobia. Em alguns relatos do filme de Coutinho, isso se fez notar:

[Daniela] Eu tenho problemas de neurose e sociofobia. E a aglomeração típica do vai e vem de Copacabana faz com que eu chegue em casa muito estressada.

[Coutinho] A multidão, essas coisas?

[Daniela] É... porque eu não sei se são pessoas demais ou calçadas muito estreitas... Ou se é uma fusão desagradável dos dois elementos. Eu sei que pode ser feio. Tá, é feio, mas eu muitas vezes

¹⁷ Dados referentes ao censo realizado em 2012 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

¹⁸ Dados referentes ao censo realizado em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

¹⁹ Dados referentes ao censo realizado em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

fico contente quando eu subo e desço no elevador sozinha. Não porque eu não vou perder tempo parando nos andares, mas porque eu sei que não vou ter que ver e nem ser vista... (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 29'00").

[...] Eu acho que essas coisas acontecem em parte vinculadas a Copacabana, essa sociofobia, essa coisa toda, né, de eu pensar: poxa, eu acho que eu preciso descer e comprar qualquer coisa que seja para as gatinhas... e aquela neurose que eu sei que eu possuo: poxa, muita fila, muita gente, muito estresse e muito barulho na minha cabeça... (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 37'15", EXTRAS).

[Cristina] Copacabana é aterrorizante, sabe? Tem dias que, antropológicamente, eu acho tudo muito interessante, essa miscelânea, tal, mas na grande maioria, eu adoraria matar as pessoas que esbarram em mim, os ambulantes, o caos do trânsito... O barulho me incomoda muito, conviver com as pessoas entrando pelo vão das outras janelas aqui pelo basculante. Você sabe quando os vizinhos estão cozinhando, discutindo, brigando com os filhos... (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 01h 19').

Neste cenário, alguns moradores alertaram para mudanças no bairro: cresceu o número de trabalhadores informais, aumentou também a violência na região, assim como os problemas sociais e expansão das favelas nos seus arredores. Hoje, aliás, existem 4 comunidades no bairro, com aproximadamente 8000 moradores, além de uma população de rua estimada em aproximadamente 350 pessoas.

[Dona Eshter] A gente mora num cartão postal do Rio de Janeiro, que é Copacabana, né? Mas é muito violento aqui... muito violento... (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 12'10").

[Marcelo] O que me incomoda hoje é que a realidade de Copacabana impregna muito a vida da gente. Então, não adianta. É você sair na rua e você vê, hoje em dia, coisas piores: garotos cheirando cola, prostituto, prostituta, *traficantezinho*, etc, etc, etc. São muitas realidades. É demais. É demais. Pelo amor de Deus. Eu não digo que males sociais devam ser combatidos, eliminados e tratados, não, a sociedade não é asséptica. Mas... é demais (EDIFÍCIO MASTER, 2002, 1h 05').

O que podemos notar são ideias transmitidas durante as filmagens de *Edifício Master* (2002) que, combinadas a alguns dados obtidos junto ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, assim como à pesquisa realizada pelo antropólogo Gilberto Velho há algumas décadas, permitem montar uma imagem, em forma de memórias, do bairro de Copacabana.

Com relação ao filme mais especificamente, por se tratar do nosso objeto, destacamos que, da mesma forma como os personagens vêm se reconhecer e ressignificar, traçando um perfil que se pretende autobiográfico, ao mencionarem fatos ocorridos ou imaginados diretamente vinculados ao bairro de Copacabana, estariam também construindo um discurso no qual existem fabulações e muita história.

Ao tecerem considerações a respeito do famoso bairro carioca, esses personagens apresentam um olhar de quem vive ali, cada um com seu tempo, suas rotinas e seus pontos de vista. As impressões e os momentos captados no período da filmagem representam visões daqueles instantes e, nessa dinâmica, durante todo o tempo são também os personagens reféns das artimanhas da memória e das peças pregadas pelos esquecimentos.

Não por isso, estes depoimentos tornam-se menores, menos importantes ou parciais, mas representativos de um período, de um perfil, de um grupo que, naquele espaço e tempo, perfazem os anseios do cineasta que, ao retirá-los de suas rotinas e reuni-los em um acervo no qual, inicialmente, o prédio localizado em Copacabana seria o vínculo mais forte (e possivelmente o único), potencializa-os e torna-os excepcionais, da mesma forma como faz despertar fragmentos de memória do bairro.

4.2 ENTRE LEMBRANÇAS, ESQUECIMENTOS, FABULAÇÕES E AFETIVIDADE: UM OLHAR EM *JOGO DE CENA*

"É um dever produzir lembranças, não fazê-lo é reconhecer um fracasso, é confessar a existência de segredos"
(Ariès, 1998, p.15).

Em *Jogo de Cena* (2007), Eduardo Coutinho apresenta ao espectador os relatos de algumas mulheres que falam abertamente sobre passagens de suas vidas que mereceram destaque ao ponto de terem sido selecionadas para compor o filme. São, pois, produtoras de lembranças dispostas a compartilhá-las.

Diferentemente das obras anteriores do cineasta, aqui as entrevistadas vêm ao encontro do diretor no local previamente marcado. Da mesma forma, são

escaladas também algumas atrizes que fazem releituras e adaptações dos textos livremente apresentados pelas anônimas.

Neste contexto, o caráter das histórias parece aproximar essas atrizes de suas autoras, na medida em que os discursos originais podem ser interpretados como roteiros sobre os quais essas novas personagens serão construídas. Da mesma maneira, as próprias narrativas, lidas e encenadas, inventam as personagens.

[Fernanda Torres] A diferença é que, com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, você pode até ficar ali nela, porque ele é da tua medida. Com o personagem real, a realidade meio que esfrega um pouco na tua cara onde você poderia estar e você não chegou (JOGO DE CENA, 2007, 1h 24').

Trata-se de um inventário das existências daquelas que ali desafiam seus próprios medos, revelam segredos e se reconstroem, a cada palavra dita e reação esboçada, numa dinâmica na qual se entrecruzam lembranças, esquecimentos e fabulações, sempre permeadas por certo grau de afetividade.

Com relação às temáticas, o que percebemos é que o enfoque recai geralmente sobre situações de família, sendo relacionamento entre cônjuges e entre pai e filhos, as perdas, medos e receios as chaves mestras da narrativa final apresentada por Coutinho.

Notamos ainda algumas passagens nas quais as experiências ultrapassam o universo das palavras e se organizam em torno de sensações e sentidos. Determinadas protagonistas enriqueceram suas falas associando a elas ideias de imagens, sons, cheiros e outras características que permitiam tornar os enredos mais próximos daquilo que elas traziam na memória. Como exemplo, destacamos o fragmento abaixo, em que a atriz Andrea Beltrão relembra uma pessoa muito importante em sua infância:

[André Beltrão] Morávamos eu, minha avó e minha mãe, num quarto e sala. E aí, a Alcedina, que era a empregada da gente. Alcedina, que eu chamava de Cidina. (...) E eu queria dizer isso porque até hoje eu sinto saudade... a Cidina morreu... e talvez os filhos dela e os netos, todos conseguiram estudar, estão todos formados na faculdade, maior barato, assim, ver uma família linda deslanchar... e eu queria dizer que eu sinto saudade do cheiro dela. É isso que eu queria dizer. Da Alcedina Pereira Marcelino, que cuidou de mim. Ela era uma pretona, forte, ria muito, ria pra caramba e eu me divertia

muito com ela. Eu adorava dormir assim enfiada no braço dela, sabe? E ela usava Água de Colônia, não, é uma coisa verde... não é o Leite de Rosas... eu acho que é o concorrente do Leite de Rosas... mas, enfim, um treco lá que ela passava, ela adorava, ficava cheirosa... e eu adorava ir para a cama dela de noite, eu pegava o açucareiro, ficava lambendo o açucareiro, entrava aqui no sôco da Cidina e ficava... então até hoje eu tenho o cheiro, saudade do cheiro da Cidina...(JOGO DE CENA, 2007, 1h31').

No filme, são eliminados quaisquer elementos exteriores às falas, de maneira que estas despontem como o principal elemento dramático em cena. Assim, o que vimos durante a projeção são as personagens sentadas em cadeiras dispostas no palco, de costas para as poltronas vermelhas – e vazias – da plateia. A iluminação recai sobre as narradoras, cujos nomes não são informados, exceto em algumas asserções feitas pelo próprio diretor ou pelas entrevistadas ao longo da conversa. Trata-se de um processo no qual “[...] é a ‘memória do presente’ que interessa, a alteração que suas lembranças imprimem no presente, em seu corpo, gestos, voz e na sua vida. Narrar, nesse sentido, já é uma prática, ativa, produtiva” (LINS, 2007, p.47, grifos da autora).

Essas mulheres passam os minutos da gravação arquivando suas vidas, de forma que arrumam, desarrumam e reclassificam seus fragmentos de histórias na medida em que decidem transformá-las em discursos a serem transmitidos (ARIÈS, 1998). E, nessa dinâmica – ou jogo, como o próprio título sugere –, constroem uma imagem para elas mesmas e, às vezes, para os outros.

Como se estivessem registrando em diários aquelas passagens, as personagens de Coutinho, por meio de suas falas, enaltecem certos acontecimentos ao mesmo tempo em que omitem outros, em depoimentos em geral longos e em planos fechados, numa metodologia na qual “arquivar a própria vida é se por no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARIÈS, 1998, p.11).

Na medida em que vão discursando, voltam ao próprio texto para enfatizar momentos, retificar versões anteriores, manipular fatos que preferiam que caíssem no esquecimento e mesmo esforçarem-se para lembrar mais detalhadamente aqueles que já não passam de resquícios em suas memórias. Desta forma, a vida

própria vai ganhando novos contornos e sentidos, num processo de reconhecimento e reinvenção:

Numa autobiografia, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas (ARIÈS, 1998, p.11).

Cada uma das entrevistadas, portanto, parece querer trabalhar no sentido da busca desse “arquivamento da própria vida” (ARIÈS, 1998, p.11). O suporte para essas recordações seria o filme, pois resguarda aquelas palavras, permitindo reparti-las com o público nessa luta contra o esquecimento travada por todos nós. Uma das personagens chega a dizer que quis compartilhar a história por se tratar “do clímax, né, do que eu vivi até agora, né, da minha história” (JOGO DE CENA, 2007, 8’55”). Assim, cabe a elas mostrar suas verdades – ou as verdades que lhes interessa expor.

O próprio cineasta não objetiva tipificá-las. Pelo contrário, o que percebemos é que ele mostra as personagens se contradizendo frequentemente, sem que, por isso, seus relatos sejam montados de forma a dar-lhes lógica.

Uma passagem que merece consideração por ilustrar bem essa questão foi proferida por uma das narradoras cujo nome somente saberemos se esperarmos pelos créditos ao fim da exibição. Marina, uma jovem que sonha em ser atriz e chega a dizer que “dá para a coisa, nasceu para isso” (JOGO DE CENA, 2007, 1h 26’) já no início de seu depoimento fala da relação fria que tecia com o pai, com quem ficou sem conversar durante quase toda a vida. Ela conta que um dia, após uma discussão entre os dois, ele sofreu um infarto e, sentindo-se culpada e com receio de feri-lo novamente, nunca mais lhe dirigiu a palavra, embora vivessem sob o mesmo teto.

Algum tempo depois, seu genitor veio a falecer e a culpa tornou-se algo que Marina passou a carregar. Porém, em um episódio ocorrido algum tempo mais tarde (ela não soube exatamente quando), ele viria a aparecer, inicialmente, segundo a jovem, num sonho, posteriormente, como uma visão:

[Marina] Em sonho, ele já apareceu, só que... uma vez, fazia... ah, já fazia um tempo que eu morava no Rio, assim, mas não fazia muito tempo, não. Eu morava sozinha. Daí, um dia eu acordei à noite, no meio da noite, já era de madrugada, assim, daí eu só abri o olho, sabe, como se uma pessoa tivesse te chamado, assim, como se

you nem tivesse dormido, assim, daí eu olhei para a janela, era uma janela grandona assim, daí eu vi o meu pai lá. Ele ficou me olhando. Daí, eu não tava acreditando, eu achei que eu tivesse sonhando. Mas eu não tava sonhando. A gente sabe quando tá sonhando. (...) em sonho, também, já pedi desculpas, sempre peço. Quando eu sonho com ele, sempre aproveito e peço desculpas. Quero ter certeza de que ele me perdoou (JOGO DE CENA, 2007, 1h, 19').

De maneira emocionada, voz embargada e segurando o choro, a garota veio apresentar um fato no qual se perdem as noções de tempo, espaço e aparecem elementos que se contradizem, embora de forma alguma invalidem ou diminuam a importância do seu discurso. Pelo contrário, ali diante das câmeras esta menina, que não sabemos se estava simplesmente interpretando um papel ou narrando um fato pessoal, traz alguns fatos que fazem reviver períodos da vida ao mesmo tempo em que remetem a desejos idealizados para um futuro não precisado, arrependimentos e mágoas, tristeza e redenção.

Além do discurso dela, notamos que durante boa parte do documentário as demais protagonistas enfrentam essas artimanhas do tempo, que as desafia na tentativa de traçar uma trajetória que se pretende autobiográfica, transitando entre fatos vividos e fabulações.

Neste contexto, tais relações de temporalidade perfazem roteiros que direcionam as histórias de acordo com os vieses desejados por suas autoras, ao mesmo tempo em que ocasionam tropeços e lapsos. Assim, compreender essas peculiaridades torna-se necessário para examinarmos alguns discursos proferidos nesse jogo de cena.

Para isso, recorremos a Ricoeur (1997), quando vem nos esclarecer sobre essa 'via de mão dupla' que geralmente encontramos ao tentar compreender a narrativa sob a ótica temporal. Diz o autor que, ao articularmos o tempo a um modo narrativo, acabamos por humanizá-lo. Assim, a narrativa alcança seu significado mais pleno ao mesmo tempo em que se torna uma condição da existência temporal.

Desta forma, a tentativa da aproximação de um 'mundo vivido' ou de uma história 'tal qual ocorreu' objetivaria, nos discursos, o entendimento da maneira como a narrativa viria a compreender e criar uma história, mas também o jeito como a própria vida já apresenta, imanentemente, uma temporalidade (RICOEUR, 1997).

Em outras palavras, o autor apoia-se na ideia de que, na transferência da ordem em que ocorreu a ação para o arranjo da narrativa, os termos adquirem

adaptações e atualidade. Assim, pontos diversos, às vezes até conflitantes, ganham compatibilidade e passam a operar conjuntamente em totalidades temporais.

No filme, merece destaque a passagem em que a personagem Sarita Houli apresenta sua complicada relação com a filha, que mora há anos no exterior. Num mesmo discurso, ela fala da vida das duas na atualidade, do dia em que houve o rompimento no convívio, compara a história delas com um filme de desenho animado e também deixa claro que o maior desejo e único objetivo na vida é reestrear os laços dessa relação, num texto que, a todo instante, ela busca organizar:

[Sarita] Sou generosa, abraço as coisas complicadas... Choro fácil, muito fácil. No [filme Procurando] Nemo, o filho se zanga com o pai e ele desafia o pai... No filme, eles passam por mil situações bem semelhantes à vida... o Senhor tá entendendo? Então, [o filme] termina bem porque a relação pai e filho volta... tem essa coisa da relação pai e filho que hoje é muito complicada, né? Tá captando? É um nuance muito fino, não sei se as pessoas percebem, se levam para o inconsciente... porque é muito bem feito.. [...] Eu tenho um problema com minha filha, um problema de relacionamento com minha filha que é uma coisa que me derruba, assim... não sei se dá para entender... eu acho que ela rompeu um elo que ela não podia ter rompido. E eu quero, na verdade eu acho que estou aqui porque eu gostaria, eu queria resgatar esse elo nem que fosse a última coisa da minha vida. [A briga aconteceu porque] eu pedi o carro dela emprestado, ela não quis me emprestar, eu fiquei furiosa, meti a mão nela. Mas para mim isso era uma coisa normal. Meu pai era muito apaixonado mas ele mandava a mão. [...] Aí, nessa ida aos EUA que eu bati na minha filha, ela chamou a polícia para mim... Então, é um anel que eu achei que não ia romper nunca, mas quebrou. Então, eu botei na minha vida que meu único objetivo é resgatar isso, nem que seja a última coisa que eu faça. Eu fico ciclicamente tentando. Já fui lá 3 vezes. Duas, voltei antes da hora, porque eu fico querendo meter a mão nela. Agora, quando eu me encontro com ela, é muito afetuoso. Isso que me espanta, me choca. Ah, ela é demais. Eu fui agora, com minha irmã. Não tem mais aquilo de agarrar, mas ela encosta em mim como se fosse um sofá, igual quando era criança. Aí, eu digo: é maluca, ela é louca, né? Me trata igual cachorro, aí depois dá bolo. A gente marca num restaurante e ela diz: você tá me impondo esse encontro... eu nem discuto mais (JOGO DE CENA, 2007, 36' 50").

Vemos que as idas e vindas ao passado mesclam-se aos acontecimentos atuais, assim como se alternam os sentimentos da personagem. Por outro lado, o texto recebe uma significação efetiva devido a esse reordenamento sequencial que

a história acaba por conferir aos seus agentes, ou seja, a cada termo – ou fragmento –, na medida em que se atualizam.

Assim, sob a perspectiva das demais contadoras de história de Coutinho podemos pensar também que, ao mencionarem situações experimentadas em outros períodos que não aquele da narração, elas acabam por conceber outros textos, de caráter ficcional, a partir do momento em que ressignificam e reagrupam esses elementos heterogêneos que, entre si, não guardavam totalidade, tal como visto na fala de Sarita.

No filme, notamos que, além das palavras ditas, as emoções igualmente entram em cena. Vemos silêncios reveladores, lágrimas que denotam ora tristeza, ora alegria, oscilações em busca de reflexão para encontrar a palavra certa a ser dita, além de todo o movimentar na cadeira que denuncia a tensão, ansiedade e nervosismo do instante.

Sarita, ao se lembrar do conturbado relacionamento com a filha, por exemplo, verte lágrimas que tenta esconder. Marília Pêra, atriz que interpreta o texto dito pela personagem, chega a comparar a cena à dramaturgia, dizendo que no teatro os artistas querem que a lágrima apareça, enquanto na realidade, quem chora geralmente tenta acobertar o choro. Da mesma forma, a personagem Gisele, rememorando a perda do filho, pede perdão ao cineasta por expor suas emoções em duas passagens.

Outrossim, um dos textos em que se percebe mais essa exaltação e o revivenciar de fatos que estão na memória foi dito pela atriz Fernanda Torres. Acredita-se que se trate de uma situação vivida por ela, logo após sofrer um aborto espontâneo.

Conta Fernanda que sempre desejou ser mãe. Portanto, com a perda do bebê, ainda que no começo da gestação, foi tomada de pânico. Ela diz que entrou “no maior buraco achando que aquilo seria um problema” (JOGO DE CENA, 2007, 30’12”). Além disso, sentiu-se envergonhada e, na busca por consolo, recordou-se de uma tia que era mãe de Santo. Ao dizer isso, Fernanda quase se levanta da cadeira, leva as mãos ao rosto, demonstrando estar inclusive tremendo.

Ela começa a descrever a tia Aurinha, que frequentava um terreiro em um lugar chamado Tinguá, tinha o hábito de vestir-se sempre de branco e escutava numa vitrola os pontos de Inhançã. Neste momento, a atriz suspira, olha para os lados e faz movimentos de dança, imitando a irmã de sua mãe. Fala então que “ela

passava o dia reinando naquele lugar” (JOGO DE CENA, 2007, 31’02”), como quem conta uma história de fadas, recheando de magia o momento.

Fernanda relata que pediu para passar um dia no terreiro, para entender melhor o porquê da interrupção da gravidez. Lá, conversou muito com as pessoas e foi vendo a tia arrumar as oferendas, fato que a fez pensar que poderia haver ali matança de animais. Isso a deixou assustada e durante o depoimento, de olhos arregalados, ela disse que queria sair dali, mas que a tia olhou e pronunciou seriamente: “Nanda, você me pediu para vir. Agora, temos que fazer. Vamos lá para a camarinha” (JOGO DE CENA, 2007, 32’20”).

Ela coloca as mãos na cabeça e conta que a camarinha era um lugar muito diferente, no qual teve um descargo de energia e de tristeza ao mesmo tempo. Precisou dormir com a oferenda, num chão sujo e infestado de ratos, algo que lhe causa arrepios até hoje.

Neste momento do discurso, ela se agita na cadeira do teatro, coloca as mãos na barriga, novamente no rosto e silencia. Alguns segundo depois, conta que ao acordar a tia estava por ali, segurando uma gaiola com um pombo branco, o que a preocupou. Ela conta que pensava: “Ai, meu Deus, minha tia vai matar esse pombo” (JOGO DE CENA, 2007, 33’14”).

Aurinha, então, virou-se para ela e disse: “É horrível lá dentro, não é? (JOGO DE CENA, 2007, 33’ 20”). Ela concordou e perguntou se a tia iria realmente sacrificar o animal.

Soube, então, que aquela pomba representava sua própria vida e que, por isso, o animal deveria ser solto. Faz um movimento brusco e emite um barulho (“Vrum”), como indicando a movimentação dos braços da tia e o libertar da ave. Por fim, diz:

[Fernanda Torres] Aí eu entendi o que era candomblé: Era Freud na prática, uma coisa assim... ela curou minha melancolia. Ela curou minha morbidez de querer ficar. Ela deu nome a tudo. A camarinha era a morte. A pomba era eu... engravidei depois de um mês... (JOGO DE CENA, 2007, 33’51”).

Isto posto, fazemos aqui outro parênteses para lembrar que nesta pesquisa a metodologia utilizada é a da análise fílmica, de forma que o objeto – o filme – vem sendo compreendido enquanto uma obra em si. Desta forma, desconsideramos

outras variedades do discurso fílmico, como o psicológico, por exemplo, já que apontam para aspectos secundários ao que vem sendo proposto.

Da mesma forma, entendemos que esse relato da atriz Fernanda Torres, ao narrar um fato vivido e comparar uma cerimônia religiosa a uma ciência não tem, objetivamente, qualquer validade, mas traz consigo uma simbologia pensada por ela.

No entanto, ao considerarmos algumas passagens do filme, observamos a necessidade de uma breve abordagem de certas questões relacionadas à temática *freudiana*, principalmente no que concerne à relação do indivíduo com a sociedade e interpretação dos sonhos.

Relembrando o posicionamento das cadeiras no teatro e a postura adotada pelo diretor e entrevistada, chegamos a pensar em todo o processo de psicanálise, enxergando nas mulheres que se apresentam um papel também de pacientes que buscam, através da fala, rememorar e compreender determinados acontecimentos de suas vidas.

Muitos relatos baseiam-se em sonhos, o que diretamente nos remete às teorias psicanalíticas nas quais Freud (1996) nos apresentou, numa época na qual se buscava a razão a todo custo, a descoberta do inconsciente.

Na passagem abaixo, por exemplo, a personagem conta sobre um devaneio tido com o filho, morto em um assalto. Os detalhes e a forma como ela vai conduzindo a narrativa permitem exprimir emoções e reações que não poderiam estar presentes em um contexto puramente racional.

Assim, o que notamos é que este fato de trazer à tona o inconsciente, ao colocar em dúvida o sujeito cartesiano que se almejava alcançar naqueles tempos modernos, veio expor à sociedade uma nova topografia teórica do aparelho psíquico (consciente, pré-consciente e inconsciente), como se o cientista explanasse ao mundo que, por trás de cada pensamento, há desejos. Para além do pensar, pois, haveria todo um mundo de representações e imagens que constituiriam o inconsciente:

[Claudileia] Quando fez 5 anos, eu tive um sonho com meu filho. Eu sonhei que ele tava num lugar, assim, o senhor conhece a Santa Casa de Misericórdia? Tem uns corredores compridos, sabe? Eu sonhei que meu filho tava lá no fundo... e ele tava bonito... ele tava assim com um manto azul, sabe, um roupão azul, um azulão bonito,

sabe? Azul piscina... e ele vinha correndo, ele dizia: mãe, mãe, hoje eu me formei, eu virei um anjo... ele encostava o rosto assim no meu e dizia: mãe, mãe.. e ele tava com uma coisa assim na cabeça, sabe? Ele dizia assim: mãe, não fica mais triste, mãe. Hoje eu fui coroadado, mãe. Eu virei um anjo. Não fica mais triste, não. Aí, eu encostava o rosto nele e falava: por que você não volta? Aí, ele dizia: não, mãe, eu não posso voltar, mas eu to bem... não fica mais triste por minha causa, não, mãe. Aí, eu acordei e falei para a minha filha: eu tive um sonho com o meu filho hoje (JOGO DE CENA, 2007, 55'10").

Decorre, desta forma, que o sujeito da psicanálise, pensando em função de um desejo inconsciente, faz surgir-los nos seus atos falhos, lapsos e sonhos. Representa, portanto, esse homem da atualidade, composto por uma variedade de subjetividades que se expõe enquanto se constrói, que se apresenta enquanto se procura.

E, dessa forma, Coutinho foi montando seu filme, ao mesmo tempo em que configurava uma coleção. O que se nota na obra são mulheres que representam a si mesmas, sem roteiro prévio, enquanto encenam suas vidas na perspectiva do improvisado. O que chama a atenção do diretor é esse modo como relatam as experiências e a propriedade não da verdade, mas da representação, da busca por memórias expressas através da fabulação, numa dinâmica que em muito lembra as práticas psicanalíticas freudianas.

O simbólico, assim, vem assumir importância no filme, mais do que o real ou a ficção, verdade ou mentira, sendo a gravação o espaço da criação- das histórias e de si-, o espaço no qual é compartilhada uma experiência, foco do registro do feito pelo diretor.

Com isso, inferimos, nas palavras de Comolli (2008), que se na vida somos apresentados às realidades, o cinema vem fabulá-las, fazendo "surgir o mundo como algo filmável" (COMOLLI, 2008, p. 100). E *Jogo de Cena* (2007) é um exemplo disto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar o cinema documentário de Eduardo Coutinho e as relações estabelecidas entre este gênero cinematográfico, a memória, o passado, a produção de verdades, a fabricação dos sujeitos ao falarem de si próprios e a noção de patrimônio: desta maneira começava o texto apresentado como projeto de pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Memória Social, com o título *O cinema documentário de Eduardo Coutinho como um museu de subjetividades: breve abordagem de Edifício Master e Jogo de Cena*.

Havia aí a ideia de, como objetivo geral, imaginar as relações entre a memória e as políticas da subjetividade nestes dois filmes do cineasta, pensando nos jogos de poder que envolvem as narrativas de si e nas dinâmicas dos corpos apresentadas pelos personagens entrevistados. Ainda, o desejo de tentar enxergar de que maneira o cinema poderia elevar esses personagens a patrimônios eleitos pelo diretor perante o público.

Decorridos dois anos, algumas alterações significativas foram feitas, de maneira que nem mesmo o título se manteve e a temática anteriormente considerada foi-se deslocando para algo que nos ocorreu logo no começo do curso de Mestrado: vislumbramos o conjunto de narrativas apresentadas nos filmes *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007) como objetos colecionados e pertencentes a um grande acervo desejado pelo diretor, a partir do momento em que ele confere um caráter de excepcionalidade aos discursos dessas pessoas que se reconstroem e ressignificam suas vidas diante das câmeras.

Desta forma, novas leituras e possibilidades foram sendo abertas, de maneira que a temática inicial permitiu elencar esses novos questionamentos e ideias que aos poucos vinham surgindo.

Considerando-se essa vontade do cineasta em buscar diferentes perfis de pessoas e colher suas falas como registro, começamos a perceber Coutinho como um grande colecionista de narrativas. Ele documenta seus personagens como qualquer colecionador de objetos: cria categorias, separa os perfis mais valiosos e os armazena como joias, utilizando o cinema como suporte através do qual serão expostos ao olhar público.

Por outro lado, ao analisarmos os relatos constantes nas obras, foi possível reconhecer um inventário de memórias dos mais diferentes estilos, sempre externalizados através da palavra falada, já que o trabalho do diretor é pautado nessa premissa: dar voz aos seus narradores.

Estudar colecionismo através dos filmes propostos foi tarefa prazerosa e engrandecedora, na medida em que pudemos dialogar com autores voltados igualmente a diversas temáticas: cinema, patrimônio, coleções, discursos etc. Além disso, optando pela metodologia da análise fílmica, pudemos destrinchar nossos objetos para então reconstruí-los sob esses novos vieses que se abriram ao longo da jornada.

Desta forma, uma breve análise acerca dos primórdios da arte de juntar e organizar, somada às características de seleção do diretor, levou-nos a perceber esse perfil de colecionador que adquire Coutinho, algo atizado principalmente pelo desejo da completude, pela necessidade de encontrar no discurso dos personagens aquilo que ainda não foi dito e que precisa finalizar a coleção.

Da mesma maneira, quando percebemos os relatos como permeados de fabulações, pudemos igualmente considerar novas vertentes que nos encaminharam para o universo das “ilusões autobiográficas”, parafraseando aqui Pierre Bourdieu (1986). Na medida em que se apresentam, os protagonistas dos filmes analisados permitem-se recriarem-se e, às lembranças e esquecimentos adicionam pitadas de desejos, ideais, assim como arrependimentos e frustrações.

Assim, considerações importantes a respeito das noções de tempo e espaço compreendidas nesses discursos, além das múltiplas facetas que vem assumir esse homem contemporâneo, em fragmentos e em crise, foram premissas para realização deste trabalho, que permitiu observar inclusive reminiscências de um bairro ao analisarmos uma obra e as possibilidades de fabulações ao considerarmos a outra.

Desta forma, em nossa pesquisa, fomos sendo levados a compreender *Jogo de Cena* (2007) e *Edifício Master* (2002) como filmes compostos tanto por personagens que narram histórias quanto uma narrativa cinematográfica em si, o que nos fez perceber, além dos múltiplos e instigantes personagens que os compõem, o próprio diretor como um narrador que, pela experiência do outro, vem contar uma grande história.

Sem que se pretenda chegar aqui a conclusões que seriam, por si só, peremptórias, haja vista a multiplicidade de possibilidades de esmiuçar esses

discursos e interpretar os personagens dos filmes escolhidos, devemos destacar que, enquanto *corpus* para esse trabalho, estas duas obras permitem visualizar posições dialógicas de enunciação que vão sendo construídas pelos sujeitos aí envolvidos, num processo no qual o ato de narrar a própria vida adquire várias vozes.

Assim, por fim, notamos igualmente que os narradores atuam ainda como suportes de memória ao serem alçados de seus lugares comuns a patrimônios, a partir do momento em que assumem novos posicionamentos sociais: as pessoas que se abrem diante das câmeras tornam-se personagens que, por suas narrativas, eternizam fragmentos de suas vidas, perpetuando suas histórias e perfazendo essa coleção idealizada pelo diretor.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Mariane Souto; GONÇALVES, Cláudio do Carmo. A Representação do “eu” na interação com o “outro”: uma análise do documentário Edifício Master, de Eduardo Coutinho. *Rumores* (USP), v. 07, p. 01-10, 2009.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.
- ARIÈS, Philippe. Arquivar a Própria Vida. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.11, nº 21, p. 9-34, 1998.
- AUMONT, Jacques et alli. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARNES, Julian. *O sentido de um fim*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-246.
- _____. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins e Fontes, 1990.
- BLOM, Philip. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teorias Contemporâneas do Cinema: documentário enarratividade ficcional*, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M.M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1986.
- BRAGANÇA, Felipe (org.). *Eduardo Coutinho: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

CARREIRO, Eduardo. Jogo de Cena. *Cine Repórter* 01/12/2008. Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/criticas/homevideo/jogo-de-cena/>. Acesso em: 19 jan. 2012. [Crítica]

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*, São Paulo: Paz e Terra, 1999. Vol. 3.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa, R. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.23, 1995, p.69-89.

COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CONTURSI, M.E; FERRO, Fabíola. *La narración: Usos y teorías*. Norma. Bogotá. 2000.

COSTA, Paulo Freitas de. *Sinfonia de objetos*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

COUTINHO, Eduardo. O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade Ética e História Oral - *Projeto História*. Revista da Pós-PUC/SP n.15; Educ, 1997.

_____. Eu sou um ator: entrevista. [dezembro de 2011]. São Paulo: *Revista Bravo*, nº 172. Entrevista concedida a Nina Rahe.

CRUZ, Ricardo Souza. *Walter Benjamin: o valor da narração e o papel do justo*. Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, 2007 (Dissertação de Mestrado).

DANTAS, Cintia Christiele Braga. *Do cabra marcado para morrer aos cabras marcados para lembrar: memória e construção de sentidos da ditadura de 1964*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIAS, Verônica Ferreira. O Projeto de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a Tradição do Documentário. *RUA- Revista Universitária do Audiovisual*, v.1, p. Especial 03, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESCOREL, Eduardo. Vestígios do Passado. Publicado no CPDoc 30 anos. Rio de Janeiro, Editora FGV/CPDoc, 2003, páginas 45 a 57. Disponível em: http://www.heco.com.br/amplavisao/p_ensaios3.htm. Acesso em: 20 ago. 2011.

FOUCAULT, Michel. (1973) *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2003.

_____. *O que é um Autor?* Coleção Passagens, Vega, Lisboa, 1992. 161 p.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia F.M. Rocha que voa: o cinema, a memória e o “teatro de operações” da montagem. *Doc on-line*, n. 8, ago. 2010.

FREUD, Sigmund. O Inconsciente. In: _____. *História do Movimento Psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 20, n. 1, Mar. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642009000100008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 maio 2012.

GALANO, Ana Maria et al. A cumplicidade com a vida real sem aspas. Entrevista com Eduardo Coutinho. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.44, 1984.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GLOBOTV. Entrevista com Eduardo Coutinho. Disponível em <http://globotv.globo.com/canal-brasil/cinejornal/v/entrevista-com-eduardo-coutinho/1905936/>. Acesso em: 08 nov. 2012.

GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 8ª.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

GOLIOT-LETÉ, Anne G.; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

GONÇALVES, José Reginaldo S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

_____. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GRECCO, Vera Regina Luz. Colecionismo: o desejo de guardar. Publicado originalmente no *Jornal do MARGS* n. 83 (Porto Alegre, junho de 2003).

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBGE. Disponível em www.ibge.gov.br.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

JANEIRA, Ana Luísa. A configuração epistemológica do colecionismo moderno (séculos XV-XVIII). *Episteme*, Porto Alegre, n.20, p.25-36, jan./jun.2005.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *Je est un autre*. L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, nº10, São Paulo: PUC, novembro de 1993.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes visuais*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. Arquivo de vidas: coleção e biografia no cinema de Eduardo Coutinho. In: _____. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p.82-92.

- MAGER, Juliana Muylaert. A representação como jogo: lendo imagens de Eduardo Coutinho. *Anais [do] III Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, 03 a 06 de maio de 2011. Londrina: UEL, 2011. p. 1-15.
- MARSHALL, Francisco. Epistemologias Históricas do colecionismo. *Episteme*, Porto Alegre, n.20, p.13-23, jan./jun. 2005.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e cultura: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos - Arquivos Pessoais*, v. 11, n. 21, 1998.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva: 2010.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005a.
- _____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b. v.2.
- NOGUEIRA, Soraia Nunes. *A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital*, 2004. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2004.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.
- PEIXOTO, Clarice Ehlers. Memória em imagens: uma evocação do passado. In: KOURY, Mauro Guilherme (Org). *Imagem e Memória: Ensaio em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001, p.173-187.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva, 2010.
- POMIAN, Krzystof. Coleção. In: GIL, Fernando. *Memória-História*. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51- 86.
- RAMONET, Ignácio. O poder midiático. In: MORAES, Denis (org.): *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- _____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- REVISTA FILME CULTURA. Disponível em: <<http://www.filmecultura.com.br/>>.
- RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In: Dodebei, Vera; Abreu, Regina (orgs). *E o Patrimônio?* Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

_____. Por que você não coleciona selos como todo mundo? Velhice e objetos de coleção na trajetória de Urbano, O Aposentado. *Revista de Ciências Sociais Unisinos*. São Leopoldo, vol. 47, n.3, p.199-207, set/dez 2011.

RIBEIRO, Leila Beatriz; COSTA, Thainá. Do lixo ao futuro: os aterros de objetos cotidianos, a informação e o descarte na narrativa fílmica WALL-E. *Anais do VII Simpósio de História - O passado no presente: reflexões sobre os usos da História da Universidade Salgado de Oliveira*. São Gonçalo: Universidade Salgado de Oliveira, 2010. p. 389-407.

_____. Toystory 2: a trajetória identitária-informacional de um objeto. In: *IX ENANCIB - Diversidade Cultural e Políticas de Informação*, 2008, São Paulo. Anais do IX ENANCIB - Diversidade Cultural e Políticas de Informação. São Paulo: ANCIB/USP, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1997. Tomo III.

SANTOS, Priscila Patrícia dos. *Memória filmada: estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna – intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Arthur Bispo do Rosário: a arte de “enlouquecer os signos”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.3, p.144-155, jul.2007.

SCHNEIDER, Michel. O outro eu. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. Humanitas, 2011, p.16-31.

SILVA, Denise Tavares da. A representação da memória no documentário biográfico. In: *VII Seminário Nacional do Centro de Memória da Unicamp*, 2012, Campinas. Memória, Cidade e Educação das Sensibilidades - VII Seminário Nacional do Centro de Memória da Unicamp, 2012.

_____. *Linguagens cruzadas em busca do eu: a construção biográfica no documentário brasileiro atual*. *Razón y Palabra*, v. 76, p. 1-14, 2011.

SILVA, Wilton Carlos Lima da. Biografias: construção e reconstrução da memória. *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 11, n. 20, p. 151-166, jul./dez. 2009.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. Humanitas, 2011.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memórias e dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994.

VELHO, Gilberto. Os mundos de Copacabana. In: _____. (Org). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 11-23.

_____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *A utopia urbana: um estudo sobre antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

VICH, Victor ; ZAVALA ,Virginia. *Oralidad y Poder*. Herramientas metodológicas. Bogota, Editorial Norma, 2004.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Rio de Janeiro, 2002. 110 min. 1 DVD, son., color., película, 35mm.

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Rio de Janeiro, 2002. 110 min. 1 DVD, son., color., película, 35mm [EXTRAS].

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2007. 105 min, son., color., película, 35 mm.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2007. 105 min, son., color., película, 35 mm. [EXTRAS]