

Performance e Verdade em *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho: Uma Análise da Performatividade e da Ética da Representação no Documentário Brasileiro

Crislaine Freitas Alves*

Resumo: Este artigo analisa o filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, reconfigurando os parâmetros éticos e estéticos do documentário contemporâneo. O dispositivo radical (encenação de depoimentos de mulheres por atrizes) move a busca da verdade factual para a veracidade performática. A análise explora a genealogia do dispositivo, a economia das performances e a reflexão ética (Partilha do Sensível, Pacto Autobiográfico). O artigo argumenta que a obra é um tratado filosófico sobre a natureza performática da identidade e a profunda responsabilidade inerente aos atos de representação.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; *Jogo de Cena*; performatividade; ética do documentário; partilha do sensível.

Resumen: Este artículo analiza la película *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, reconfigurando los parámetros éticos y estéticos del documental contemporáneo. El dispositivo radical (puesta en escena de testimonios de mujeres por actrices) mueve la búsqueda de la verdad fáctica hacia la veracidad performática. El análisis explora la genealogía del dispositivo, la economía de las actuaciones y la reflexión ética (Distribución de lo Sensible, Pacto Autobiográfico). El artículo sostiene que la obra es un tratado filosófico sobre la naturaleza performática de la identidad y la responsabilidad de la representación.

Palabras clave: Eduardo Coutinho; *Jogo de Cena*; performatividad; ética documental; distribución de lo sensible.

* Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Artes (CA). 96010-770, Pelotas, RS, Brasil.
E-mail: crislaine.freitas@ufpel.edu.br

Abstract: This article analyzes the film *Jogo de Cena* (2007) by Eduardo Coutinho, reconfiguring the ethical and aesthetic parameters of contemporary documentary. The radical device (staging of women's testimonies by actresses) shifts the search for factual truth to performative truthfulness. The analysis explores the device's genealogy, the economy of performances, and the ethical reflection (Distribution of the Sensible, Autobiographical Pact). The article argues that the work is a philosophical treatise on the performative nature of identity and the profound responsibility inherent in acts of representation.

Keywords: Eduardo Coutinho; *Jogo de Cena*; performativity; documentary ethics; distribution of the sensible.

Résumé : Cet article analyse le film *Jogo de Cena* (2007) d'Eduardo Coutinho, reconfigurant les paramètres éthiques et esthétiques du documentaire contemporain. Le dispositif radical (mise en scène de témoignages de femmes par des actrices) déplace la quête de la vérité factuelle vers la véracité performative. L'analyse explore la généalogie du dispositif, l'économie des performances et la réflexion éthique (Partage du Sensible, Pacte Autobiographique). L'article soutient que l'œuvre est un traité philosophique sur la nature performative de l'identité et la responsabilité de la représentation.

Mots-clés : Eduardo Coutinho ; *Jogo de Cena* ; performativité ; éthique documentaire ; partage du sensible.

Introdução: O Laboratório do Real e seus Paradoxos

A trajetória de Eduardo Coutinho constitui um capítulo ímpar, indispensável e insubstituível no panorama do cinema mundial. Após uma incursão inicial pela ficção, com o longa-metragem *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), o cineasta dedicou-se quase exclusivamente a forjar, ao longo de quatro décadas, uma das obras documentais mais consistentes, inventivas e eticamente comprometidas de que se tem notícia. Seu método, frequentemente descrito pela crítica de forma reducionista como “apenas” conversa ou encontro, esconde sob sua aparente simplicidade superficial uma complexa, refinada e poderosa engrenagem de investigação filosófica sobre o *Outro*, sobre os limites da linguagem e sobre as fronteiras ontológicas sempre movediças entre o cinema e o real.

De *Cabra Marcado para Morrer* (1984), obra-prima fundadora que reflete sobre a memória política e o trauma da ditadura, a *Edifício Master* (2002), onde a arquitetura se transforma em gaiola de ouro para uma profusão de histórias singulares, Coutinho lapidou uma ética singular da escuta. Ele desenvolveu uma maneira única de filmar que, paradoxalmente, ao conceder ao entrevistado uma agência aparentemente total sobre sua própria narrativa, não elimina, mas antes explicita e problematiza a mediação inevitável imposta pelo olho inquisitivo da câmera e pela presença do diretor.

Jogo de Cena (2007) representa o ápice e, simultaneamente, o ponto de ruptura definitivo desse longo percurso investigativo. É o momento de maturidade extrema em que o método coutiniano é colocado sob o microscópio de sua própria câmera e questionado em seus fundamentos mais profundos. O filme não se contenta em

ser “apenas” um documentário; é, antes, um laboratório cinematográfico de rara ousadia, onde as variáveis constitutivas do gênero documental (o real, a memória, a *performance*, a verdade) são isoladas, controladas e recombinaadas.

O resultado não é uma desconstrução cínica, mas, paradoxalmente, uma afirmação radical e profundamente humana da complexidade irreduzível da experiência. Ele demonstra, de forma cabal, que a profundidade do real não reside numa facticidade nua e crua, mas sim nas múltiplas e sobrepostas camadas de significação, interpretação e *performance* que incessantemente o constituem e o negociam.

Este artigo busca adentrar esse laboratório para mapear com minúcia os procedimentos de Coutinho e extrair suas implicações mais profundas para o pensamento contemporâneo. A análise se estrutura em três atos interligados: 1) a genealogia e a arquitetura pormenorizada do dispositivo, contextualizando sua evolução no cinema direto; 2) uma análise detalhada das *performances*, contrastando as narrativas das “mulheres-reais” com as reencenações das “atrizes-personagens” através das lentes da teoria da performatividade (Butler); e 3) uma investigação ética e política aprofundada sobre o lugar do poder do cineasta e a vulnerabilidade do sujeito filmado.

1. A Genealogia de um Dispositivo: Do Cinema Verdade ao Cinema de Interrogação

Conforme estabelecido na Introdução, *Jogo de Cena* representa o ponto de ruptura e ápice do método de Coutinho. O dispositivo central e radical do filme — convocar pessoas comuns, colher seus depoimentos e depois submetê-los a um processo consciente e explícito de reencenação por atores profissionais — não surgiu *ex nihilo*. Ele é, antes, a culminação lógica, consciente e necessária de uma longa e profunda reflexão de Coutinho sobre as promessas e, sobretudo, as limitações intrínsecas do cinema direto.

O cinema direto, em suas vertentes, pregava um ideal de não-intervenção e o registro do real “como ele é”. Coutinho, um intelectual agudo, percebeu desde muito cedo a profunda ingenuidade e o paradoxo insolúvel dessa pretensão, pois a simples presença do aparato filmico já constitui uma intervenção colossal, criando uma situação inevitavelmente artificial e performática. O que ele faz em *Jogo de Cena* é levar essa premissa às suas últimas consequências.

Em filmes anteriores, o dispositivo era ancorado no ambiente natural do entrevistado (sua casa, seu apartamento). Em *Jogo de Cena*, Coutinho leva essa lógica ao seu paroxismo absoluto ao escolher o teatro como cenário exclusivo e obrigatório. O Teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro, templo da arte ficcional, é transformado na arena neutra, austera e carregada de simbolismo onde a “vida real” será examinada. Esta escolha não é meramente prática; é fundacional e conceitual. Desde o momento inaugural, todo depoimento é marcado pelo signo inescapável da encenação. A mulher, sozinha no vasto e vazio palco, já não é mais “apenas” ela mesma; é, inevitavelmente, uma personagem de si mesma, posta em situação máxima de representação.

O processo tripartido (chamado público, entrevista, reencenação) é um protocolo experimental rigoroso:

- **O Chamado Público:** O anúncio no jornal é um gesto de abertura democrática, mas também de curadoria involuntária. Somente responderão à convocação aquelas mulheres que possuem um desejo específico de performar sua própria vida, de torná-la visível.
- **A Entrevista no Teatro:** A entrevista, conduzida pela voz *off* de Coutinho (sempre presente, nunca visto), é a primeira camada de dramatização. O palco vazio funciona como um não-lugar que destemporaliza a narrativa, elevando-a à condição de drama universal.
- **A Reencenação pelas Atrizes:** Esta é a camada final e revolucionária. Coutinho, no papel de curador, seleciona algumas das histórias e as entrega a atrizes profissionais (Andréa Beltrão, Marília Pêra, Fernanda Torres, entre outras). Elas reencenam os depoimentos sob as mesmas condições técnicas, buscando replicar com notável fidelidade cada palavra e gesto.

Este dispositivo complexo não nega a herança do cinema direto; antes, ele a supera, incorporando sua busca pelo real para, em seguida, questioná-la. É a passagem definitiva de um cinema-verdade para um cinema-interrogação, onde a pergunta ingênua “o que é verdadeiro?” é substituída pela pergunta mais complexa: “como se constrói o efeito de verdade?” (Comolli, 2008).

2. A Economia das Performances: Autenticidade, Técnica e a Emergência do “Terceiro Corpo”

O cerne da força de *Jogo de Cena* reside na justaposição calculada, no contraponto deliberado e na contaminação mútua inevitável entre as *performances* das mulheres “reais” e das atrizes “ficcionalis”. A análise detalhada de casos específicos é profundamente elucidativa para desvendar a sofisticada economia de verdades que o filme propõe.

Cena 1: O Monólogo de Marília Pêra e a Narrativa da Espera

Um dos momentos mais tocantes e didáticos do filme é a interpretação de Marília Pêra. Ela recria o depoimento de uma mulher que relata, com uma calma quase estoica, a solidão e a espera por um marido ausente. A mulher original conta sua história com poucas modulações vocais e o corpo fixo, refletindo a paralisia emocional de sua vida. Quando Marília Pêra assume a cena, a transformação é sutil, mas profundamente significativa. A atriz, com sua voz carregada de técnica e experiência, empresta à narrativa uma cadência e uma entonação que sublinham o subtexto de sofrimento. O olhar de Marília, seu leve tremor nas mãos e a pausa antes de certas palavras adicionam camadas de resignação que a *performance* da “mulher real” não explicitava. A *performance* de Pêra, portanto, não é uma mera imitação, é uma

reinterpretação que *ilumina o que estava implícito*, tornando visível o invisível e nos forçando a questionar: o que é mais “verdadeiro”? A sobriedade da dor vivida ou a técnica que a torna legível e universal?

Cena 2: O Contraponto de Fernanda Torres e a Contenção Dramática

Outro exemplo fundamental ocorre na cena em que Fernanda Torres recria o depoimento de uma mulher sobre a perda de seu filho. O depoimento original é já extremamente dramático e emocionalmente explícito, com a mulher chorando e a voz quebrada pela dor. A emoção é crua e exposta. A atriz Fernanda Torres, ao recriar este mesmo depoimento, opta por uma abordagem radicalmente diversa: mais contida, introspectiva, quase seca. Em um momento metalinguístico, ela explica sua opção interpretativa a Coutinho *off-screen*: ela não quer “chorar por chorar”, buscando uma “verdade interior” que não coincide com a externalidade emocional do original.

Este caso exemplifica com clareza a performatividade da identidade, nos termos da filósofa Judith Butler. A identidade é um conjunto de atos, gestos e *performances* repetidos que produzem *a posteriori* o efeito de uma essência estável. “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Butler, 2003: 45). A *performance* da entrevistada, por mais “real” que seja, não é mais “autêntica” que a da atriz; são *performances* diferentes, em diferentes registros, de um mesmo arquétipo cultural da dor.

Cena 3: A Versatilidade de Andréa Beltrão e a Modulação da Memória

A contribuição de Andréa Beltrão oferece uma perspectiva distinta, evidenciando o poder da modulação vocal e da contenção emocional no ato de narrar. Beltrão interpreta depoimentos que variam em tom e tema, demonstrando a adaptabilidade da técnica em face da diversidade da memória humana. Em uma das reencenações, a atriz adota uma postura que parece mimetizar a hesitação e a incerteza da entrevistada original, mas, ao fazê-lo, ela eleva a incerteza de um lapso individual de memória a um tema universal sobre a fragilidade da lembrança e a construção da narrativa. O seu trabalho não se foca tanto em iluminar um subtexto dramático (como Pêra) ou em contradizer a emoção (como Torres), mas sim em demonstrar a capacidade do corpo técnico em conferir densidade e universalidade a detalhes que, na fala original, poderiam ser lidos como meramente anedóticos. Beltrão sublinha que a *performance* não é só repetição, mas também *criação de ressonância* naquilo que é dito.

Desse jogo de espelhos nasce o que podemos denominar de um “terceiro corpo” narrativo. Esta entidade fantasmagórica não pertence nem integralmente à entrevistada nem totalmente à atriz; é um ente híbrido, fruto do encontro e da fricção entre uma experiência vivida (já narrativizada) e uma técnica interpretativa consciente.

É nesse espaço intersticial que a “verdade” mais profunda de *Jogo de Cena* reside: não como um fato objetivo, mas como um efeito de ressonância, eco e fricção entre corpos, vozes, técnicas e memórias.

3. A Ética do Dispositivo: Poder, Vulnerabilidade e a Repartilha do Sensível

Se a economia das *performances* revela a natureza intrinsecamente performática da identidade, é imperativo que esta análise se volte para as implicações éticas e políticas desse dispositivo. A crítica mais contundente levantada contra *Jogo de Cena* é a de que Coutinho, ao dar as histórias íntimas de mulheres vulneráveis e anônimas a atrizes celebridades e simbolicamente poderosas, estaria cometendo uma dupla exploração.

Essa leitura, embora crucial, corre o risco de ser simplista se não levar em conta a sofisticação ética radical que o próprio filme propõe. Coutinho não oculta seu poder de diretor; pelo contrário, ele o exerce de forma transparente e explícita, lembrando constantemente ao espectador da artificialidade construída da situação. A ética coutiniana, portanto, não reside numa negação do poder, mas no seu reconhecimento explícito, na sua explicitação e na tentativa consciente de criar um dispositivo que tente redistribuí-lo e complexificá-lo.

Podemos iluminar essa questão com o conceito de “partilha do sensível” (*le partage du sensible*), desenvolvido pelo filósofo Jacques Rancière. A partilha do sensível é o sistema invisível que define quem tem o direito de falar e quem é condenado ao silêncio.

Coutinho, com seu dispositivo ousado, opera uma redistribuição ativa e provocadora dessa partilha. Ao colocar a dona de casa, a enfermeira, a professora (figuras tradicionalmente invisíveis no relato midiático) e a estrela global da televisão no mesmo plano absolutamente equalizado (o mesmo cenário austero, a mesma luz democrática, o mesmo texto a ser dito), ele demonstra a equivalência dramática, humana e política de suas experiências. O filme sugere que qualquer vida, quando narrativizada, adquire a dignidade da tragédia ou comédia. A atriz, neste contexto específico, não é uma usurpadora; ela pode ser lida como uma *medium*, uma amplificadora que projeta para um campo de visibilidade maior a voz daquela que, em outro contexto social, permaneceria inaudível e invisível.

O dispositivo também questiona o “pacto autobiográfico” teorizado pelo crítico Philippe Lejeune. Em *Jogo de Cena*, esse pacto é radicalmente quebrado. A autoria da história é da mulher que a viveu, mas a narração e a *performance* são compartilhadas e emprestadas. O filme nos força a considerar: quem é, afinal, a “verdadeira” autora de uma história? Aquela que a viveu ou aquela que a conta e a representa com maior poder de impacto simbólico? O pacto autobiográfico (Lejeune, 2008) é uma afirmação de identidade entre autor, narrador e personagem, que o filme deliberadamente dissolve. A ética coutiniana reside precisamente nesta per-

gunta aberta, desconfortável e irresolúvel. Ele nos convida a pensar de forma crítica e incessante sobre a profunda responsabilidade de quem detém o poder de narrar e representar a história do outro.

Conclusão: Para uma Pedagogia do Encontro e da Dúvida Radical

Jogo de Cena é, em última análise, muito mais do que um documentário “sobre” mulheres. É, isto sim, uma pedagogia do olhar, uma ética da escuta e uma ontologia da representação. É um filme que educa seu espectador, ensinando-o a não consumir passivamente as imagens do real, mas a interrogá-las, a desconfiar das verdades muito evidentes e a se maravilhar com a complexa teia de ficção que sustenta toda narrativa de si.

O triunfo ético de Coutinho reside na criação do “terceiro corpo” narrativo, o espaço híbrido entre o vivido da mulher-real e a técnica da atriz-personagem. Essa entidade fantasmagórica não apenas questiona o pacto autobiográfico (Lejeune, 2008), mas o supera, propondo que a autoria da experiência só se completa e se universaliza no ato consciente da representação compartilhada. O filme transforma-se, assim, em um tratado filosófico urgente sobre a crise contemporânea da verdade factual, antecipando o modo como a identidade se tornou intrinsecamente performática e negociada no espaço público.

O filme de Coutinho não é “sobre” a verdade por trás da máscara. É, decididamente, “sobre” a verdade da máscara. Ele compreende que a máscara (a *persona*, a *performance*) não esconde uma essência interior verdadeira, ela é ela própria, a revelação de uma construção social e subjetiva. A *performance* não é o oposto do real, é a sua forma necessária, inevitável e constitutiva de aparição no mundo social. Ao final do filme, o espectador já não consegue — e é esse o grande triunfo político e estético da obra — distinguir com clareza confortável onde termina a «vida» e onde começa a «arte», porque ficou visceralmente claro que essa fronteira sempre foi porosa, negociada, performada e, acima de tudo, política.

O legado de *Jogo de Cena* é, portanto, duradouro, incontornável e urgente. Ele expandiu para sempre o vocabulário possível do documentário, provando que a mais ousada invenção formal e conceitual pode ser o caminho mais honesto para se chegar a uma reflexão humana profunda e eticamente responsável. O filme nos deixa com um ensinamento simples, mas verdadeiramente revolucionário: que escutar é sempre interpretar, que narrar é sempre representar, e que o encontro verdadeiro com o *Outro* só pode começar quando admitimos, com humildade e dúvida metódica, que nunca temos acesso direto à sua «verdade» essencial, mas apenas ao complexo, negociado e infinitamente responsável *jogo de cena* que, com ele e nunca sobre ele, podemos tentar construir. O dispositivo coutiniano, ao invés de explorar, opera uma libertação: a de que o real é performático, e que a dignidade da experiência reside na sua capacidade de ser recontada, ecoada e, paradoxalmente, ficcionalizada para alcançar sua mais alta verdade humana e universal.

Referências bibliográficas:

- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Butler, J. (2003). *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e Poder: A inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Coutinho, E. (2013). *Escritos de Cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lins, C., & Mesquita, C. (2008). *Filmar o Real: Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus.
- Rancière, J. (2012). *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Sá, S. N. de. (2009). *Jogo de Cena: performance e auto-referencialidade no documentário de Eduardo Coutinho*. *Galáxia*, (17), 223-235.
- Teixeira, F. E. (Org.). (2004). *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus.
- Xavier, I. (2001). *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

Filmografia

- Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho.
- O Homem que Comprou o Mundo* (1968), de Eduardo Coutinho.
- Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho.