

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

NATHALIA ROMAN GOMES

**CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA FEMININA NAS
ENUNCIÇÕES FÍLMICAS DE “JOGO DE CENA”**

MARINGÁ
2019

NATHALIA ROMAN GOMES

**CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA FEMININA NAS
ENUNCIÇÕES FÍLMICAS DE “JOGO DE CENA”**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof. Dra. Dulce Elena Coelho Barros

MARINGÁ
2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

G633c Gomes, Nathalia Roman
Construção da Representação Identitária Feminina nas Enunciações Fílmicas de "Jogo de Cena" / Nathalia Roman Gomes. -- Maringá, PR, 2019.
137 f.: color., figs., tabs.

Orientadora: Profa. Dra. Dulce Elena Coelho Barros.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Representação do sujeito feminino. 2. Cinema documental. 3. Identidades femininas. 4. Análise do discurso crítica. 5. Linguística - Crítica e interpretação. I. Barros, Dulce Elena Coelho, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 400

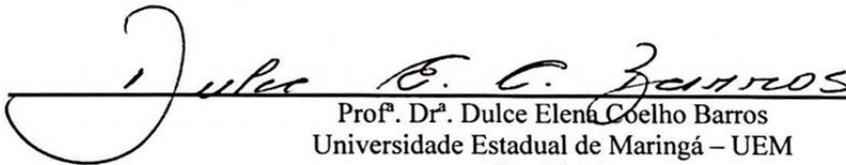
NATHALIA ROMAN GOMES

**CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA FEMININA NAS
ENUNCIÇÕES FÍLMICAS DE “JOGO DE CENA”**

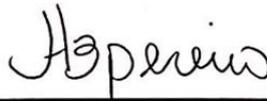
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos**.

Aprovada em 30 de agosto de 2019.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Dulce Elená Coelho Barros
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof. Dr. Hércius Batista Pereira
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Alexandre Sebastião Ferrari Soares
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, cujo apoio incondicional e cuidado me permitiram chegar até aqui.

À minha orientadora, Prof. Dra. Dulce Elena Coelho Barros, que partilhou comigo seu conhecimento e pacientemente me apresentou toda uma nova possibilidade teórica e analítica.

À CAPES, pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa.

Ao Prof. Dr. Hércius Batista Pereira, pela atenção e pelas inestimáveis contribuições na banca de qualificação e defesa da dissertação que fortemente contribuíram para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Alexandre Ferrari Soares, pela participação da banca de qualificação e defesa, e também pelo apoio nos primeiros passos de minha graduação e na minha formação acadêmica.

À Universidade Estadual de Maringá, pelo suporte e estrutura. Em especial, agradeço também a todos os envolvidos no PLE.

A todos os docentes que participaram da minha vida escolar e universitária.

Aos amigos, que foram tão importantes neste processo, obrigada pela força, pela companhia, pelas conversas, pelo incentivo e pelas inúmeras madrugadas em claro.

*sou uma mulher do século XIX
disfarçada em século XX*

Ana Cristina Cesar

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Marília Pêra (à esquerda) e Sarita Brumer	29
Figura 2: Edgar Morin com uma das entrevistadas	32
Figura 3: presença da equipe de Rouch e Morin em Crônica de um Verão (1961)...	32
Figura 4: aparições da equipe de filmagem e do diretor durante as sequências de Jogo de Cena	33
Figura 5: Plano inicial de Mary	35
Figura 6: Mary Sheila (à esquerda) e Jaqueline “Jackie Brown”	36
Figura 7: Jackie olhando diretamente para câmera	37
Figura 8: Sequência de cenas do plano de Gisele	38
Figura 9: Gisele e Andréa.....	40
Figura 10: Nilza	44
Figura 11: “Foi isso o que ela disse”	45
Figura 12: Plano inicial de Sarita	46
Figura 13: sequência inicial do depoimento de Maria	48
Figura 14: Fernanda Torres e Aleta (à direita)	49
Figura 15: Lana (à esquerda) e Claudiléa	51
Figura 16: Marina D’elia	52
Figura 17: modelo tridimensional do discurso em Fairclough.....	57

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Temas de <i>Jogo de Cena</i>	34
Tabela 2: Escala de Horn (1989) adaptada ao Português: Operadores na forma negativa.....	101

RESUMO

A presente pesquisa acadêmica tem por objetivo analisar as narrativas fílmicas presentes no documentário brasileiro *Jogo de Cena*, de 2007, dirigido pelo cineasta Eduardo Coutinho. Objetiva-se observar de que maneira as memórias e testemunhos das mulheres informantes do filme em questão reproduzem ou rompem com os discursos da/sobre a mulher, contribuindo ou não para a transformação das relações de poder existentes na sociedade contemporânea. Visto que, conforme as contribuições da Análise do Discurso Crítica (ADC), quaisquer eventos discursivos (ou seja, determinados exemplo de discurso) é entendido, de forma simultânea, na qualidade de texto, de exemplo de prática discursiva e de prática social, o discurso pode ser compreendido como elemento constituinte do social e como forma de ação sobre o mundo e sobre os outros, e, ainda, modo de representação, já que se representam, em seu âmbito, determinados valores e identidades sociais. Destarte, ao se considerar a perspectiva cinematográfica documental e os enunciados dos depoimentos das personagens, é possível notar práticas discursivas que proporcionam uma dimensão constitutiva e da representação social da realidade, apresentando a condição identitária da mulher, discursos e a lugares discursivos possíveis para o corpo feminino na sociedade ocidental. Busca-se, pois, verificar por meio de efeitos de sentidos do próprio longa-metragem, refletir acerca de como as narrativas que constituem as películas reproduzem ou rompem com os discursos da/sobre a mulher (seja diacronicamente, seja na contemporaneidade), ou seja, de que forma as atribuições do gênero feminino e de formas de feminilidade passam a ser, nas suas emergências históricas, questionadas, (des)construídas e/ou ressignificadas nas práticas da sociedade.

Palavras-chave: Análise do Discurso Crítica; representação do sujeito feminino; cinema documental.

ABSTRACT

The purpose of this academic research is to analyze the filmic narratives present in the Brazilian documentary *Play* [*Jogo de Cena*], 2007, directed by filmmaker Eduardo Coutinho. This paper aims to observe how the memories and testimonies of women who participate in this film reproduce or break with the discourses of / about women, contributing or not to the transformation of power relations existing in contemporary society. According to the contributions of Critical Discourse Analysis (CDA), since any discursive events (ie, certain discourse examples) are simultaneously understood as text, as an example of discursive practice and social practice, the Discourse can be understood as a constituent element of the social and also as a form of action on the world and on others, as well as a mode of representation, since certain values and social identities are represented in its scope. Thus, when considering the documentary cinematic perspective and the narratives of the film characters, it is possible to notice some discursive practices that provide a constitutive dimension and the social representation of reality, presenting the woman's identity condition, discourses and possible discursive places for the movie. female body in western society. The research, through the movie's effects of meaning, also sought to reflect on how the narratives that constitute the film reproduce or break with the discourses of / about the woman (either diachronic or contemporary), that is, that In this way, the attributions of the female gender and forms of femininity become, in their historical emergencies, questioned, (de) constructed and / or re-signified in the practices of society.

Keywords: Critical Discourse Analysis; representation of the female subject; documentary film.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 EDUARDO COUTINHO E A CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO	15
1.1 Cinema documental: pressupostos teóricos	15
1.2 A voz do documentário	16
1.3 Antropologia Visual: documentação e representação de práticas sociais	20
1.4 Eduardo Coutinho e a construção de <i>Jogo de Cena</i>	23
1.4.1 O documentário de Eduardo Coutinho: diálogos com o cinema-verdade	24
1.4.2 A câmera em <i>Crônica de um Verão</i> e <i>Jogo de Cena</i>	31
1.5 As mulheres de <i>Jogo de Cena</i>	34
1.5.1 Mary Sheila e Jaqueline (Jackie)	35
1.5.2 Gisele e Andréa Beltrão	38
1.5.3 Nilza	44
1.5.4 Sarita e Marília Pêra	46
1.5.5 Maria de Fátima	47
1.5.6 Aleta e Fernanda Torres	48
1.5.7 Lana Guelero e Claudiléa de Lemos	51
1.5.8 Marina D'elia	52
1.5.9 Fernanda Torres e Andréa Beltrão	52
2 ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA: IMPLICAÇÕES TEÓRICAS	54
2.1 A análise tridimensional	56
2.2 Ideologia, hegemonia e poder: conceitos basilares	60
2.3 O consumo dos documentários: recepção e produção de sentido	66
3 SUJEITO PÓS-MODERNO E A CONSTITUIÇÃO DE IDENTIDADES	74
4 AS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS FEMININAS EM <i>JOGO DE CENA</i>	83
4.1 A questão da maternidade	83
4.2 O lugar social da mulher	92

4.2.1 A figura paterna.....	94
4.2.2 As relações com os companheiros	96
4.3 As diferentes ordens sociais	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS.....	104
ANEXOS	108

INTRODUÇÃO

É indubitável que, durante séculos de história, as mulheres sofreram as adversidades da hegemonia de dominação masculina nas sociedades. “A ideologia patriarcal, que estruturava as relações conjugais e familiares desde o tempo em que o Brasil era uma colônia portuguesa, conferia aos homens um grande poder sobre as mulheres” (LAGE; NADER, 2012, p. 287).

Dessa forma, a instituição familiar brasileira - munida de valores religiosos, tais como o moralismo e autoritarismo - justificava e concretizava em sua estrutura uma hierarquia que sedimentava certos comportamentos da mulher e legitimava a preponderância masculina e a repressão sexual feminina (GUBERNIKOFF, 2016).

Os papéis sociais das mulheres e dos homens são, inclusive, ratificados pelos discursos dos meios midiáticos. E o cinema realiza essa função, visto que também possui um poderio de difusão de ideias, além de se mostrar como uma forma de expressão da cultura e como um instrumento pedagógico, histórico e político.

Enquanto inventário das peculiaridades das sociedades, o cinema fez uso, em muitos momentos, de discursos patriarcais e de olhares controladores e masculinos que marginalizavam, silenciavam e/ou simplesmente ignoravam a imagem da mulher. No entanto, é válido ressaltarmos que a linguagem cinematográfica, não raras vezes, foi – e continua sendo – utilizada como veículo midiático que mobiliza uma formação da consciência crítica. Assim, temos obras que não desvalorizam nem silenciam o gênero feminino, muito menos reforçam estereótipos comportamentais da mulher.

Dada a importância da associação existente entre as representações e relações dos gêneros com o âmbito cinematográfico – local em que também se dão a construção e a representação identitária e imagética sobre/de mulheres e homens –, esta produção acadêmica pretende, dentre outros objetivos, analisar (de acordo com as concepções teóricas da Análise do Discurso Crítica, as narrativas fílmicas em um documentário, *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, um dos grandes documentaristas brasileiros. Almejamos, portanto, refletir acerca da forma em que se realizam os discursos nas narrativas de tal longa-metragem e como se relacionam com a construção da imagem da mulher na contemporaneidade.

Escolhemos especificamente esse documentário de Coutinho por tal cineasta fazer parte do grupo de documentaristas que, em vez de se ocupar com grandes acontecimentos do lado vencedor da história, foca sua câmera nos indivíduos que foram marginalizados e recusados pela história oficial, pela estrutura social e, obviamente, pela mídia (LINS, 2002). Quando questionado sobre realizar um filme composto somente por narrativas femininas, por exemplo, Coutinho respondeu: “porque eu não sou mulher - e me interessa o que é do outro” (COUTINHO, 2008). Assim sendo, trataremos de uma produção fílmica que, além de questionar os limites da estética cinematográfica e documental, desperta a atenção para ideologias alternativas à dominante e que são, ainda, inerentes à realidade e às imagens dos excluídos.

Coutinho proporciona, em seu longa-metragem *Jogo de Cena* (2007), uma reflexão sobre as associações entre sujeito, memória e linguagem. Além disso, o cineasta procura desconstruir as fronteiras entre realidade e ficção, visto que procura questionar a forma clássica do documentário. Afinal, em *Jogo de Cena* participam personagens reais, que narram determinados episódios de suas vidas, como também estão presentes atrizes – sejam elas muito famosas, sejam elas desconhecidas do grande público.

Esse aspecto do filme de Coutinho faz com que a nossa memória acerca do que compreendemos por documentário promova outros efeitos de sentido, pois não conseguimos definir, de maneira satisfatória, quando estamos diante de uma tentativa da representação da realidade (característica bastante cara aos documentários) ou quando estamos diante de uma encenação.

Nesse sentido, nossa pesquisa procura responder ao seguinte questionamento: como se dá a perspectiva fílmica da forma clássica do cinema-verdade? Ademais, no que concerne às narrativas individuais das mulheres no filme (sejam elas atrizes ou não), perguntamo-nos: de que maneira são reproduzidos os discursos que contribuem para a construção e representação imagética do feminino na atualidade? Propomo-nos a refletir, ainda, como o conceito de identidade se efetua no íntimo dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso Crítica (doravante ADC).

Para isso, inicialmente realizaremos a reflexão sobre pressupostos teóricos da ADC, sobretudo aqueles que concernem aos sujeitos, à ideologia e ao poder. Em um segundo instante serão realizadas, pois, considerações – seja em termos diacrônicos,

seja em diálogo com a contemporaneidade – no que se refere a enunciados cristalizados sobre o lugar da mulher em nossa sociedade, evocando e conjurando uma memória discursiva acerca do discurso da e sobre a mulher.

Posteriormente, após a reflexão teórica proposta a partir de textos e de teorias sobre a ADC, sobre a estética cinematográfica que influenciou os trabalhos de Coutinho, além das produções acadêmicas que dissertem sobre a perspectiva do sujeito feminino, será feita a análise de Jogo de Cena sob a forma de sequências discursivas do documentário, foco de nossa pesquisa.

1 EDUARDO COUTINHO E A CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

1.1 CINEMA DOCUMENTAL: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

No que se refere às principais discussões teóricas acerca da definição do chamado cinema documental, ressaltam-se, em especial, as considerações de Bill Nichols, cujos estudos procuram elucidar e refletir sobre os elementos que estruturam o gênero.

Todos os filmes, conforme corrobora Nichols (2010), podem ser caracterizados enquanto documentários, visto que o cinema permite notabilizar as questões culturais de quem o produz. De acordo com o mesmo autor, porém, podemos diferenciar dois tipos de documentários: a ficção - também denominada "documentário de satisfação de desejos", que tornam concretos os mais diversos frutos da imaginação humana -, ou, ainda, o documentário de representação social:

Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social [...] Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser (NICHOLS, 2010, p. 26 - 27)

Dessa maneira, os filmes documentários, por meio de suas imagens e enunciações, procuram recorrentemente exibir aos seus espectadores determinadas problemáticas sociais e realizar uma representação de algum aspecto do mundo em uma certa perspectiva: "como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social do mundo (NICHOLS, 2010, p.72). Destarte, a associação existente entre a realidade histórica e a produção documental é deveras profunda, além de "acrescentar uma nova dimensão à memória popular e à história social" (NICHOLS, 2010, p. 27).

Ademais, os documentários podem ser entendidos através de dados mecanismos discursivos originados por meio de uma linguagem mista. De acordo com Nichols (2010), "mesmo os documentários mais calcados no discurso [...] transmitem significados, referem-se a sintomas e expressão valores em muitos outros níveis além do que é literalmente dito" (p. 72).

As histórias dos filmes documentário são comumente apresentadas com base na perspectiva do diretor da película; todavia, também devemos levar em

consideração as relações determinadas entre quem filma e quem é filmado - e, ainda, entre o espectador, visto que o "documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo". (RAMOS, p. 22, 2008)

É notável, pois, que outra maneira de entendermos o documentário enquanto gênero é envolvendo as problemáticas que circundam o público dos filmes documentais, visto que esses espectadores, ao assistirem a tais produções, já mantêm determinada relação, baseada em prévias experiências, com os limites e domínios do documentário. Para Nichols (2010),

No nível mais fundamental, trazemos a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos. Em geral, não foram concebidos e produzidos exclusivamente para o filme. Essa suposição baseia-se na capacidade da imagem fotográfica, e da gravação de sons, de reproduzir o que consideramos serem as características distintivas daquilo que foi registrado (NICHOLS, 2010, p. 64).

Percebemos que tanto as falas das personagens quanto as escolhas do diretor, no que concerne a questões estruturais e técnicas do cinema (tais quais o enquadramento, a composição da cena, a edição final) e de tratamento em relação a seu objeto filmado, são de grande importância na composição da voz em filme, juntamente à recepção do público em relação à obra.

1.2 A VOZ DO DOCUMENTÁRIO

A enunciação fílmica do gênero documental é entendida por Nichols (2010) com base na definição do que se define como "voz do documentário". Tal formulação é concernente às possibilidades pelas quais a organização fílmica promove sua argumentação para o público.

Se os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, pode-se dizer que falam desse mundo tanto por meio de sons como de imagens. Essa questão de discurso suscita a questão da "voz". (NICHOLS, 2010, p. 72).

A dita voz do documentário, ressaltamos, não se limita somente aos aspectos verbais do que é dito pelas personagens nas narrativas (ou pelo cineasta, por meio

de recursos como voz-over), mas também engloba todos os mecanismos - visuais e sonoros, por exemplo - utilizados pela equipe de produção ao estruturar a película.

De acordo com Nichols (2010), esses meios se relacionam a cinco questões principais na realização do documentário, podendo ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem - ou seja, origina-se uma lógica organizadora para a obra. Para o autor, isso proporciona, no mínimo, dadas decisões:

1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar travelling ou permanecer estacionário, e assim por diante); 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em voz-over, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático) (NICHOLS, 2010, p. 76).

Ademais, no cinema documental, também é possível identificarmos seis modos de representação, os quais operam na qualidade de subgêneros do gênero documentário precisamente dito. Cada modo de representação, aliás, enquadra exemplos que podemos classificar como protótipos ou modelos: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. Embora não possam ser copiados, podem ser emulados quando outros diretores, com outras vozes, empenham-se em representar elementos do mundo histórico de seus próprios pontos de vista distintos (NICHOLS, 2010).

Ou seja, os modos de representação, em resumo, são especificidades do gênero documentário, e relacionam-se vivamente à forma como o filme documental realiza seus enunciados e externaliza determinadas proposições do mundo histórico em que está inserido, representando, então, a realidade para seu público.

No que se refere à divisão de Nichols (2010) dos modos de representação em seis grupos, temos o modo poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Esses seis modos determinam uma estrutura em que os indivíduos trabalham, outorgam as convenções que certa obra pode utilizar e, ainda, proporcionam expectativas específicas aos seus espectadores. Ressaltamos, inclusive, que não há uma exclusividade de apenas um modo em dado filme.

Resumidamente, conforme Nichols (2010), o modo poético foca na subjetividade, evidenciando, pois, as questões estéticas, tais quais determinadas associações visuais e qualidades tonais ou rítmicas. O modo expositivo, por seu turno, pressupõe comentários verbais que falam diretamente com o espectador; são filmes que utilizam falas com a voz-over e um orador que apenas se ouve, visto que não aparece visualmente ao longo da narrativa. Esse modo se apresenta semelhante aos noticiários televisivos, principalmente no que diz respeito à lógica argumentativa e marcas de objetividade.

A característica essencial deste tipo de filme é a utilização de um texto apresentado através da voz em off de um narrador. Este, apesar de estar ausente da imagem, torna-se presente pela sua voz onipotente. Compete à locução fornecer uma explicação para as imagens que se veem no ecrã. (PENAFRIA, 1999, p. 59)

Além disso, temos o modo observativo, que enfatiza o envolvimento com as atividades cotidianas das pessoas que são objeto de filmagem do cineasta, as quais, por sua vez, normalmente ignoram a presença da câmera. O modo performático destaca a particularidade subjetiva (e até mesmo afetiva) do comprometimento do cineasta com seu tema, podendo, muitas vezes, apresentar um tom autobiográfico.

No modo participativo, há o foco na interação existente, por meio de entrevistas e outras formas, a equipe de filmagem, o local em que se acontece a produção e os sujeitos filmados. Por fim, temos, ainda, o modo reflexivo, que chama a atenção do espectador para as especificidades e estruturas que edificam o próprio documentário, demonstrando a capacidade que câmera tem para representar a realidade. Nichols ressalta que "esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do Outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação". (NICHOLS, 2010, p.164).

Em diálogo com as concepções dos modos de representação propostos por Bill Nichols, Ramos trabalha com a noção de ética no documentário, estruturando-a em três campos principais. Inicialmente, porém, precisamos lembrar que, nos pressupostos de Fernão Ramos, ética é definida como "um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo" (RAMOS, 2008, p.33). Assim sendo, também podemos compreender a ética enquanto um conceito variável.

Nesse sentido, Ramos expõe a presença de três campos éticos do documentário do século XX: ética participativo-reflexiva, a ética da missão educativa e, ainda, a ética do recuo. A ética da missão educativa, por exemplo, recorrentemente se baseava em uma perspectiva cientificista, fazendo com que a função principal do documentário fosse enunciar suas verdades por meio de um discurso didático.

Em momentos posteriores da história, tem-se o que Ramos define como uma ética do recuo. Com o cinema direto, os filmes documentais sofreram grande transformação nas suas convenções estilísticas. Há, neste período, o recuo do sujeito que enuncia para que o espectador “exerça sua liberdade/responsabilidade de constituir o próprio saber sobre o mundo, em uma postura com sabor existencialista” (RAMOS, 2008, p. 20).

Tal campo ético, todavia, é rapidamente substituído por uma dita ética participativo-reflexiva. Nesta última, o sujeito que filma assume propositadamente a sua posição de enunciador, conferindo suas marcas nas películas e focando a inevitabilidade de se realizar "um corpo-a-corpo com a circunstância do mundo em situação de tomada" (RAMOS, 2008, p. 22). Nas palavras de Ramos,

O contexto ideológico participativo/reflexivo torna-se às vezes de difícil percepção por constituir a ideologia dominante de nosso tempo. Contextualizá-lo historicamente exige um esforço analítico, acompanhado da "suspensão", mesmo que provisória, de alguns de nossos valores mais caros, de modo que os possamos enxergar em perspectiva. O que nos ensina a cartilha participativo/reflexiva? Que é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a conformação desta enunciação. Que o sujeito que enuncia, o cineasta, inevitavelmente imprime sua visão de mundo ao discurso que veicula e que o espectador deve estar atento a este fato. Qual é, então, a postura eticamente válida, tanto para o espectador como para aquele que enuncia? Fazer o caminho inverso da construção da representação, através das estratégias desconstrutivistas que a crítica contemporânea coloca a nossa disposição. Este é o percurso ideal para ética participativo/reflexiva, conforme irá sendo aceita progressivamente pelo conjunto da comunidade acadêmica e, em uma medida um pouco menor, pela mídia em geral (RAMOS, 2008, p. 22 - 23).

Dessa maneira, no campo ético participativo-reflexivo, dados mecanismos auto-reflexivos são usados com recorrência, como a participação da equipe de filmagem ao longo do filme, ou, ainda, a presença da câmera durante o enquadramento das cenas. Além disso, são amplamente utilizados recursos como diálogos e entrevistas, apostando, pois, na intervenção dos idealizadores da obra na realidade que é filmada e na construção de uma reflexividade. Essa abordagem

cinematográfica, é válido lembrarmos, tem como seu principal expoente o denominado cinema verité (ou cinema verdade), cujo grande nome é, sem dúvidas, o antropólogo e cineasta Jean Rouch.

Portanto, temos aquilo que Nichols denomina como modos de representação do real, enquanto Ramos vai categorizar “os quatro principais sistemas de valores que sustentam a presença do sujeito-da-câmera na tomada e as asserções do documentário sobre o mundo”. Nesse caso, Ramos define também o que ele chama de ética educativa, ética do recuo, ética interativa e a ética modesta, as quais estão fortemente vinculadas a questões referentes a estética e ao estilo, cuja influência ocorre na enunciação sobre fatos e pessoas do mundo histórico.

A ética educativa, especificidade bastante cara ao documentário clássico, define-se pela noção de que o documentário deve objetivar educar seu público sobre dada temática; há, ainda, a ética da imparcialidade, a qual circunscreveu as obras do cinema direto, na busca pela transmissão da realidade para o espectador sem quaisquer tipos de interferências; a ética interativa, por sua vez, é aquela na qual o sujeito da câmera intervém e interage com o mundo, partindo, pois, do suporte de que a participação do cineasta e de sua equipe é, inevitavelmente, capaz de influenciar.

Por fim, há, ainda, a ética modesta, cuja ideia se aproxima ao do modo performático de documentários em primeira pessoa na teoria de Nichols. A ética modesta, então, não procura necessariamente educar o espectador ou manter um caráter imparcial, mas sim refletir sobre si mesma por meio de uma posição modesta em meio à percepção da existência de grandes ideologias e abordagens generalistas.

Buscamos, portanto, demonstrar de que maneira as problemáticas concernentes à enunciação no gênero documentário se organizam a partir da concepção de que os filmes que se encaixam em tal estilo cinematográfico fortemente se relacionam ao mundo histórico vivido, proporciona possibilidades de alçadas reflexivas em torno de si, visto que a concepção ética que se articula na realização desses campos reflexivos.

1.3 ANTROPOLOGIA VISUAL: DOCUMENTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE PRÁTICAS SOCIAIS

Em 1942, foi publicado o livro *Balinese Character - A Photographic Analysis*, de Gregory Bateson e Margaret Mead, que constitui um grande marco na história da

antropologia. Mead e Bateson organizaram, pois, um dos primeiros trabalhos a corroborar a ideia de utilização de recursos imagéticos nas pesquisas antropológicas, buscando realizar, simultaneamente, registros verbais e visuais:

Na década de quarenta, os trabalhos de Margaret Mead e Gregory Bateson procuram aprofundar as possibilidades de trabalho com a imagem no campo antropológico, mas não chegam a influenciar seus seguidores, apesar dos bons resultados apresentados. O valor do trabalho documental sobre recursos imagéticos e não-textuais continua sendo pouco explorado e mesmo contestado em vários círculos acadêmicos, a partir da suposição de que os textos escritos teriam uma riqueza informativa superior à da imagem (NOVAES, 2005, p. 109)

Nessa perspectiva, Rapazote (2007) defende que há, atualmente, duas vertentes do trabalho da antropologia com as representações visuais. A primeira, que se constitui como uma extensão das preocupações mais tradicionais da disciplina antropológica em relação a formas culturais como as fotografias (sejam elas jornalísticas, turísticas, dentre outras), os filmes caseiros ou as decorações corporais e respectivas áreas de investigação, que a antropologia foi desprezando e cuja abordagem mais recente já compreende enquanto caminhos paralelos de representação cultural.

A segunda vertente, por sua vez, promove maneiras diferentes de entender, propondo, inclusive, uma ruptura mais radical com o discurso antropológico tradicional. Existe agora, então, uma ampliação do que podemos considerar como um objeto de estudo da antropologia. Destarte, assuntos como a emoção, o tempo, o corpo, a identidade individual ou o gênero passam a ser considerados, e parecem exigir uma nova linguagem a qual os meios visuais – principalmente o cinema – parecem permitir (RAPAZOTE, 2007).

Assim sendo, as práticas de representação registradas nas obras fílmicas podem servir, pois, tanto a questões estéticas e artísticas do cinema, quanto da antropologia visual. É possível traçarmos, pois, uma relação de reciprocidade e diálogo entre essas duas áreas. As obras cinematográficas podem ser entendidas enquanto artefatos culturais. A produção e análise de elementos fílmicos e videográficos, segundo Novaes, podem

permitir a reconstituição da história cultural de grupos sociais bem como um melhor entendimento de processos de mudança social, do impacto das frentes econômicas e da dinâmica das relações interétnicas [...] podem e

devem ser utilizados como fontes que conectam dados à tradição oral e à memória dos grupos estudados. Assim, o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais definem, constroem identidades e apreendem mentalidades (NOVAES, 2005, p. 110)

As mais diversas culturas recorrentemente realizaram - e realizam - usos de algum recurso de imagem, sejam essas imagens abstratas (ligadas à ideia de não representação) ou apoiadas em elementos materiais. De acordo com Jacques Aumont (2005), essa imagem organiza o conhecimento da realidade, podendo ser categorizada, então, em três modos: o simbólico (símbolos que dizem respeito a ideias, tal qual a iconografia religiosa), o epistêmico (a imagem carrega informação visual sobre o mundo) e o modo estético (a imagem tem como função provocar ao seu espectador determinadas sensações e sentimentos).

Outrossim, o autor, ao retomar as colaborações do historiador da arte Ernst Gombrich, afirma que, na esfera simbólico, por exemplo, são desencadeados, ainda, os procedimentos de reconhecimento e rememoração a fim de "estabelecer uma relação com o mundo". Aumont (2005) corrobora, então, o conceito da construção do espectador pela imagem e, por seu turno, a construção da imagem por meio do próprio espectador. Relacionam-se, nesse nível, aspectos como o imaginário, o contexto social, o real, o espaço, dentre outros elementos.

Ademais, Banks e Morphy (1997) destacam que a antropologia visual, enquanto método, é um lembrete de que aquilo que pode ser observado e aprendido sobre uma determinada cultura é capaz de ser registrado, de forma efetiva e compreensiva, em filmes, fotografias e desenhos. Os autores também trabalham o conceito de sistemas visuais (*visual systems*) para se referirem a dados processos que resultam em seres humanos produzindo "objetos visíveis" ao se comunicarem e construírem reflexivamente em meios e ambientes visuais, sendo possível interpretarmos essas produções na sua relação destas com os mecanismos sociais, políticos e culturais de que fazem parte.

Em suma, a antropologia visual pode nos auxiliar, por meio de seu aparato teórico-metodológico multidisciplinar, a analisar os mecanismos sociais, culturais, ideológicos e políticos que estruturam dadas narrativas fílmicas, interpretando, pois, as imagens das obras cinematográficas e pensando as relações que se estabelecem entre o visual, o individual e o social.

1.4 EDUARDO COUTINHO E A CONSTRUÇÃO DE *JOGO DE CENA*

A matéria-prima da obra de Eduardo Coutinho está, principalmente, na oralidade como expressão da experiência e como convergência de imaginário e fato, de história e memória. A essência dos filmes desse cineasta está, portanto, no ato de contar em frente à câmera, que gradativamente cristaliza a efemeridade do momento em que a fala confere materialidade ao dito e combina, enfim, conteúdo e forma dentro do discurso (MACEDO, 1998).

Em junho de 2006, Coutinho criou um anúncio no jornal, no qual declarava que procurava por mulheres dispostas a narrar, na frente de uma câmera, suas experiências e histórias de vida. De 83 mulheres que responderam à mensagem, 23 delas foram escolhidas. Estas, por sua vez, tiveram os seus relatos gravados no teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. As gravações, vale lembrarmos, são constituídas pelas mulheres sentadas em uma cadeira, no palco, de costas para a plateia vazia, enquanto se relacionam com o diretor e/ou com a equipe de filmagem.

Meses depois, Coutinho requisitou a algumas atrizes – sejam elas conhecidas do grande público ou não – que assistissem às filmagens das mulheres anônimas e encenassem, também diante da câmera, aqueles depoimentos como se fossem elas as verdadeiras donas daquelas vivências.

O cineasta entrelaçou, então, as diversas gravações em *Jogo de Cena*, a fim de discutir, dentre vários aspectos, as características dos filmes documentários. Afinal, não sabemos quais mulheres são as donas das histórias que contam e quais são as atrizes que ali realizam a atuação teatral de narrativas que não são delas. Tal particularidade faz com que a reconstrução do que compreendemos por documentário produza outros efeitos de sentido, visto que não conseguimos saber quando é uma representação da realidade (algo comum ao documentário) ou quando estamos diante de uma encenação. Destacamos, nessa perspectiva, as colaborações teóricas de Arlindo Machado:

Se o documentário tem algo a dizer que não seja a simples celebração de valores, ideologias e sistemas de representação cristalizados pela história ao longo de séculos, esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto mero documentário. O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em

ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo (MACHADO, 2003, n. p.).

Eduardo Coutinho, pois, discute os limites tênues que separam os tipos cinematográficos, como documentário e ficção (DINIZ, 2011), proporcionando-nos uma reflexão acerca das relações entre sujeito, memória e linguagem. Levando isso em consideração, propomo-nos realizar, em momentos seguintes, uma contextualização acerca da estilística cinematográfica na qual as obras de Eduardo Coutinho se inscrevem.

1.4.1. O documentário de Eduardo Coutinho: diálogos com o cinema-verdade

Nichols (2010) afirma que “o documentário reapresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele e representa o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto” (NICHOLS, 2010, p. 76). Sendo assim, a produção documentarista comumente se relaciona com as ciências humanas, promovendo reflexões acerca de organizações sociais, culturais e políticas.

Conforme visto anteriormente, antropologia e cinema documental sempre revelaram grande proximidade. O cinema muitas vezes se apropriou dos domínios reservados à Antropologia, jamais hesitando em circular suas câmeras nos mundos exóticos. (PIAULT, 1994). Destacamos, nesse âmbito, Dziga Vertov e Robert Flaherty. Ambos são cineastas cujas produções – datadas dos anos de 1920 e 1930 –, tornaram-se referência para os antropólogos contemporâneos (PIAULT, 1994), já que se tratavam de obras que relatavam sobre sociedades distintas das de seus idealizadores.

Flaherty e Vertov são os dois grandes pilares em que assenta o posicionamento do documentário e do documentarista no panorama da produção de imagens em movimento; os seus filmes *Nanuk, o Esquimó* (1922) e *o Homem da Câmara* (1929), respectivamente, marcam o início da história do cinema documental e abrem caminho para a afirmação da identidade do filme documentário e do documentarista. No decurso dos anos 20, contribuem para a construção dessa identidade ao definirem-lhe um posicionamento. Com eles, filmes e autores, ficou definido que, no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele (PENAFRIA, 1999, p. 39).

Desde então, a ideia de um cinema como 'ciência cultural' começou a ser aceita, embora houvesse receio ou, ainda, curiosidade pela disciplina antropológica (MADCOUGALL, 1994).

Em 1961, o francês Jean Rouch, por sua vez, realiza com Edgar Morin seu filme mais famoso: *Crônica de um Verão*, que promove uma reinvenção do cinema não ficcional enquanto linguagem e concepção. Fundava-se, pois, a estética do cinema-verdade, e iniciava-se a perspectiva dos filmes etnográficos e da antropologia visual/fílmica: “assim, o cinema de Rouch se inspira nos conceitos da Antropologia e sua Antropologia está inspirada na sua percepção das imagens e do cinema.” (GONÇALVES, 2008, p. 22). A partir de então, surgiram documentários de caráter mais autoral e que passavam a enunciar por asserções dialógicas. Nessa nova escola de documentário, nota-se a busca pela investigação e pela reprodução da realidade.

Em *Crônica de um Verão*, Rouch questionava e filmava a reação dos seus entrevistados. A câmera, inclusive, fazia-se presente em algumas cenas do filme, provocando, no público, a ideia de que era um terceiro personagem na relação de coleta de informações. Além disso, Rouch iniciou um método mais interativo de produção cinematográfica: seus entrevistados poderiam opinar acerca das gravações.

Na obra do cineasta francês, segundo Deleuze, há uma nova narrativa focada no discurso indireto, com espaço e tempo cristalizados, que produzem movimentos essencialmente falsos: “É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade” (DELEUZE, 2007, p.16). Além disso, as personagens – como o próprio cineasta – tornam-se um outro: “‘Eu é outro’ é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação da narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz” (DELEUZE, 2007, p. 186).

Inspirado nas concepções estéticas de Jean Rouch, Eduardo Coutinho é um dos cineastas cuja produção também é caracterizada por uma linguagem etnográfica, ainda que ele não tenha formação acadêmica antropológica. É possível, portanto, refletir acerca das obras desse diretor sob a ótica da antropologia fílmica, na qual “o homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente” (FRANCE, 2000, p. 17).

Também podemos enquadrar as películas de Coutinho nas premissas de um

filme etnográfico. Entendemos o filme etnográfico como aquele em que há uma manifestação da relação entre cineasta e personagem a fim de melhor se explorar as individualidades deste último.

A etnografia, aliás, constitui um método importante no trabalho da antropologia, sendo comumente relacionada ao registro descritivo de dada cultura por meio de observações e trabalho de campo. Todavia, ao longo das décadas, a concepção de etnografia se modificou e assumiu diferentes configurações que influenciam no trabalho antropológico. Nessa perspectiva, Peirano sugere que, num contexto amplo, "a (boa) etnografia de inspiração antropológica não é apenas uma metodologia e/ou uma prática de pesquisa, mas a própria teoria vivida. Uma referência teórica não apenas informa a pesquisa, mas é o par inseparável da etnografia" (PEIRANO, 2008, p. 3).

Clifford Geertz, por sua vez, argumenta que a etnografia se estrutura não só na observação e no registro, mas também na interpretação das culturas, possibilitando o fornecimento "de um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, o papel da cultura na vida humana" (GEERTZ, 2008, p. 19).

O que o etnográfico enfrenta, de fato - a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados - é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem, de alguma forma, primeiro aprender e depois apresentar [...]. Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2008, p.7).

O estilo etnográfico de produção documental normalmente procura o "presente", permitindo poucas intervenções concernentes a possíveis composições de cenários ou de cenas. Destarte, é observável uma tentativa de busca pelo realismo, ainda que não seja, necessariamente, o que se define como real. Nos registros etnográficos existe, portanto, uma representação de determinados fenômenos sociais e culturais.

Nessas produções cinematográficas, observamos, então, narrativas de personagens que não são meros entrevistados, mas sim indivíduos capazes de constituírem a si mesmos (e aos seus próprios personagens) em uma narrativa

compartilhada entre quem filma e quem é filmado. Logo, os filmes de Coutinho se situam em um entre-lugar dos registros acadêmicos e do cinema enquanto forma de arte, e têm em comum aos filmes etnográficos

o fato de tomarem como ponto de partida a observação do real, mesmo que, às vezes, essa observação seja algo provocada e que a maneira como o real é apresentado possa, de vez em quando, buscar inspiração em alguns procedimentos próprios ao filme de ficção (FRANCE, 2000, p. 17).

Vale lembrarmos, ainda, que os filmes etnográficos se opõem ao chamado modelo sociológico, de Jean Claude Bernardet (2003). Tal teórico analisou alguns documentários brasileiros originários dos anos 1960, os quais têm concepções que organizam o real. Dessa maneira, essas películas baseiam-se em pesquisas sociológicas “cuja conclusão são ilustradas ao longo do processo de filmagem através da amostragem de entrevistas. A esse mecanismo ele chamou sistema de informação geral/particular” (IBAZETA, 2011, n. p.).

Enquanto no modelo sociológico há, portanto, a presença de uma narrativa fechada que procura demonstrar uma dada tese por meio da apresentação de fatos, imagens e entrevistas, os filmes de Coutinho, pelo contrário, não visam a confirmar alguma hipótese prévia ou rotular os indivíduos filmados em algum estereótipo. Qualificam-se, também, por narrativas múltiplas construídas no decorrer da história, que promovem diversas interpretações sobre um mesmo tema:

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 sujeito e objeto do conhecimento que legitimava o saber dos primeiros documentários e que ainda impregna o espírito de parte da produção do gênero. Mais radicalmente, Eduardo Coutinho não filma para produzir conhecimento no sentido conceitual. (FROCHTENGARTEN, 2009, n. p.)

Ademais, a partir da década de 1980, Eduardo Coutinho construiu uma carreira em que se revelou capaz de experimentar novos métodos e premissas cinematográficas que se destacam de outros documentários da mesma época, como *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984) e *Boca de Lixo* (1993).

E, em suas últimas produções, alguns filmes também merecem ser ressaltados no que concerne ao estilo do diretor paulista. *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002) e, ainda, *O Fim e o Princípio* (2005) apontam para uma ênfase no lugar em

que se dá a obra, concretizando, dessa forma, algumas perspectivas anteriormente iniciadas em filmes como *Santa Marta - Duas semanas no Morro* (1987).

Peões (2004) e *Jogo de Cena* (2007), por sua vez, buscam demonstrar o interior das personagens ao invés de se focarem em aspectos territoriais. Nesse sentido, também precisamos lembrar que *Peões* e *Jogo de Cena*, ao contrário de outros filmes de Coutinho, focam em determinados tipos de pessoas: operários e mulheres, respectivamente. Tais lugares de sujeitos entram em cena, não somente como sujeitos prévios, mas sim como aqueles que podem se construir em frente à câmera, ao se juntar às muitas memórias presentes na narrativa fílmica.

Eu gosto que as coisas estejam abertas a interpretações, e essa é uma interpretação. Espero que seja correta. O que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade, ao mesmo tempo que é o imaginário. (COUTINHO, 2013, p. 223)

Assim, Coutinho procura manter, em seus filmes, a densidade, o tempo de vida e o resgate da memória na fala das pessoas. Nos documentários desse diretor, há a manutenção das contradições, das hesitações, das interrupções (algumas realizadas pelo próprio Coutinho, inclusive, a fim de se manter a dimensão fática da comunicação), demonstrando-nos a construção no momento da fala e a multiplicidade de interpretações, que seguem e dão ritmo à narrativa.

Dessa forma, o diretor preserva, no processo de edição do filme, os erros, as situações imprevistas, as críticas e o silêncio. “Eu poderia tirar na montagem [...] mas eu faço questão de deixar, explicitando o processo de um documentário. E se eu estou deixando é porque eu acho que tem algo ali que faz pensar” (COUTINHO, 2013, p. 225). Assim, notamos que o diretor aborda, em seus filmes, os dois lados da câmera – a perspectiva de quem filma e de quem é filmado – e a interação possível entre eles. A obra de Coutinho se caracteriza, essencialmente, pela caça de vivências e o encontro destas. Isso é, aliás, bastante perceptível no recorte abaixo:

Coutinho: Você chora fácil?

Sarita: Muito. E fico brava fácil.

Coutinho: Me conta um filme que você teve... chorou.

Sarita: A história do Nemo. Mas choro, choro de... Mas é uma história relação pai e filho. Fantástica.

Coutinho: Me conta, então, eu não vi no cinema.
Sarita: O senhor não viu Nemo?
Coutinho: Não, eu não vi.
Sarita: **O senhor tem preconceito, tá vendo?** (grifos nossos)

Nesse recorte, Sarita – uma das entrevistadas “reais” – considera o filme *Procurando Nemo* um drama familiar moldado por representações arquetípicas. No diálogo entre Sarita e Coutinho, o diretor, grande nome do cinema brasileiro, se vê criticado pela pessoa que era filmada por ele. Ao não excluir tal trecho da edição final, Coutinho nos mostra que, além de perguntar àquelas mulheres, também ouve, participa e se mistura ao objeto do documentário. Entende, interrompe, questiona e divaga junto a elas, colocando-se como parte dessa história e construindo seu próprio personagem (SILVA, 2013).

Outrossim, devemos lembrar que, nos modelos de encenação propostos no filme, a personagem Sarita tem sua entrevista intercalada com a interpretação de Marília Pêra, importante atriz da dramaturgia brasileira.



Figura 1: Marília Pêra (à esquerda) e Sarita Brumer

A interpretação de Marília Pêra nos deixa claro que as mulheres de *Jogo de Cena*, inclusive as atrizes, têm seus relatos construídos defronte à câmera de Coutinho, unindo suas memórias à narrativa fílmica conduzida pelo diretor. No que diz respeito à encenação das atrizes profissionais, aliás, o próprio cineasta nos conta que

Eu dava o papel para elas, esta é a pessoa real, está aqui o DVD, está aqui o texto que ela fala. Queria que você decorasse, interpretasse ao seu modo, não pode criticar nem imitar: era isso o que eu dizia. E daí 15 dias, um mês, dois meses depois, elas voltavam [...] e eu simplesmente tive surpresas extraordinárias, quando a Andréa Beltrão, a Fernanda e Marília Pêra me surpreenderam um pouco porque, ao interpretar, na verdade elas estavam interpretando elas mesmas tentando fazer a outra (COUTINHO, 2009, n. p.).

Enquanto o depoimento de Sarita é intenso e carregado de emoção, a atuação de Marília é caracterizada por uma interpretação mais comedida, exceto por momentos bastante específicos. Destarte, Coutinho e Marília discutem, ao final da interpretação da atriz, sobre tais instantes:

Coutinho: Foi todo contido, né, teve um momento mais...

Marília Pêra: No momento que eu falei da filha dela, aí veio a imagem da minha filha e eu dei uma marejada, como estou tendo agora, porque... é... vem filha, né, a tua filha, a tua continuidade, vem, na memória emotiva, a carinha da filhinha, não é?

No recorte acima, Marília reconhece que sua interpretação da personagem Sarita é alicerçada por elementos de sua própria memória. Com isso, percebemos que as atuações propostas por Coutinho se separam da mera encenação e relacionam, então, aspectos da memória a fim de se destacar um universo coletivo da linguagem desses relatos. Não obstante, devemos lembrar também que a retomada dessa memória remete a um saber discursivo que possibilita os dizeres do filme, os quais, por sua vez, afetam a forma como o sujeito em cena significa nessa situação discursiva específica.

O documentário nos mostra, no âmbito de sua materialidade discursiva, os modos de se estar no mundo, no qual as posições subjetivas (FOUCAULT, 2002) são encenadas e legitimadas graças às práticas sociais em que se inserem os sujeitos. Ademais, Coutinho nos oferece “máscaras assumidas como construtos da ordem do imaginário. Elas definem os personagens que ele procura e apresentam novas realidades, absorvidas e projetadas pelo cinema” (DINIZ, 2012, p. 25).

Além disso, temos, nesses filmes, o amadurecimento de técnicas já utilizadas pelo diretor, como as entrevistas, as quais não são meras maneiras de coleta de informação e se constituem na ausência de hierarquização entre entrevistador e entrevistado. Há, portanto, uma oportunidade para a realização de diálogos que promovem uma dimensão mais real para as personagens. As perguntas realizadas não são, pois, pensadas especificamente para dado tipo de personagem ou tema, mas parecem se originar da própria conversa entre diretor e pessoa filmada.

Peões, por exemplo, procura resgatar operários que participaram das greves do ABC Paulista no começo dos anos 80. Coutinho, contudo, não se limita a questionar os entrevistados a fim de somente traçar ideias gerais acerca da

problemática proposta. Embora o diretor mantenha uma relação entre os operários como fio condutor do filme, ainda permite que as entrevistas tratem sobre as experiências e sentimentos pessoais daqueles que, no filme, tornam-se, enfim, personagens.

Todavia, se o tipo “operário” possibilita a manutenção de um fio condutor em *Peões*, *Jogo de Cena* se comporta de outra forma. Mesmo que as memórias sejam envolvidas pelo tema “mulher”, tratando de questões caras ao universo feminino, temos de nos centrar, ainda, no que diz respeito ao *jogo* proposto pelo cineasta. Jogo este que coloca o real – característica normalmente relacionada ao documentário – contra elementos da ficção.

A película, que conta com o entrelaçamento de entrevistas de mulheres anônimas e atrizes, nada mais é que um questionamento sobre o próprio modelo de documentário que tanto acompanhou a carreira de Coutinho. Ao fazer com que seus espectadores reflitam sobre o que é verdadeiro nesse filme, o diretor demonstra que a essência desse material não apenas naquilo que é dito, mas como este dito se implica em uma constituição de sujeito em uma *auto-mise en scène*¹, na qual as pessoas filmadas mostram ou dissimulam ao cineasta seus atos. A *auto-mise en scène* é, pois, inerente a qualquer processo observado (FRANCE, 1998).

As obras de Coutinho fazem uso, então, de certos temas para engendrar documentários de cunho etnográfico que possibilitam alguns processos artístico-interpretativos defronte à câmera, promovendo novos elementos da experiência. Dessa forma, os seres filmados abandonam a condição objetos e tornam-se sujeitos, já que a *mise en scène* dá lugar às memórias e ao universo pessoal do indivíduo, cujo sentido se dá em um diálogo ativo com o diretor e a câmera.

1.4.2. A câmera em *Crônica de um Verão* e *Jogo de Cena*

Conforme dito anteriormente, muitas das proposições da estética do cinema-verdade, fundada por Jean Rouch e Edgar Morin, ainda permanecem como base do pensamento sobre cinema documentário: atualmente, no discurso ideológico dominante, base da produção documentária, “podemos verificar que este discurso é

¹ *Mise en scène* é um termo francês concernente à encenação. É utilizado, no cinema, a fim de definir situações em que se “constrói” uma cena, seja em questões relacionadas ao cenário, aos personagens ou a quaisquer outros elementos.

um discurso que tem fortes raízes nas propostas e nos questionamentos do cinema-verdade” (RAMOS, 2004, p.83).

Em *Crônica de um Verão*, Morin e Rouch ambicionaram construir uma película em que se pudesse “mergulhar” no cotidiano das personagens de uma Paris pós-guerra (MORIN, 2008), ao mesmo tempo em que tratariam de temas universais. Por isso, a pergunta que movia grande parte das entrevistas do filme era “você é feliz?”.

Rouch escolheu, para seu documentário, uma câmera de 16 mm e um gravador portátil. Com equipe e aparatos técnicos pequenos, o cineasta considerava ser mais fácil “mergulhar” no universo das personagens e se mover com/entre elas. Não devemos desconsiderar que o fato do equipamento ser inúmeras vezes ostentado no filme pode vir a se destacar mais do que aquilo que se investiga, visto que isso lhes oferece máscaras e uma possibilidade de encenação cujo contraponto é a própria câmera (SILVA, 2013).



Figura 2: Edgar Morin com uma das entrevistadas



Figura 3: presença da equipe de Rouch e Morin em *Crônica de um Verão* (1961)

Tais perspectivas propostas anteriormente pelos franceses do cinema-verdade definiram profundamente o estilo de Eduardo Coutinho. Dessa maneira, alguns

recursos cinematográficos utilizados por Rouch também podem ser encontrados na produção documental de Coutinho, seja no que diz respeito à maior interação do diretor com os entrevistados, seja na forma da câmera e da equipe do filme se fazerem presentes em certas sequências fílmicas.



Figura 4: aparições da equipe de filmagem e do diretor durante as sequências de *Jogo de Cena*

Ademais, a dinâmica do jogo de cena proposto por Coutinho se dá na relação particular que as personagens traçam com a câmera, a qual é elemento sempre muito presente. O cineasta grava os depoimentos com o equipamento posicionado frontalmente – e esse arranjo, aliás, permanece fixo na grande parcela das sequências da película. O olhar das entrevistadas, porém, muitas vezes apenas encara o olhar do diretor.

Em outros momentos, a câmera aparece sendo gravada por uma segunda câmera. De acordo com Diniz (2012), é praticamente impossível, pois, não percebemos a presença do equipamento; a câmera sempre se encontra dentro do quadro, mesmo quando sua aparência não se revela aos espectadores. Além disso, a aparição da câmera ou da equipe no quadro, captada por uma segunda câmera, relembra-nos, a todo o momento, da presença do cinema no filme:

Não se trata de uma redundância, e sim fundamenta a teoria de que o documentário não apresenta simplesmente a vida como ela é, mas se mantém como um recorte de uma dada realidade atravessado pelo vínculo com o aparelho. Sendo assim os personagens de Eduardo Coutinho estão no cinema, só têm existência no écran. No cinema somos todos prisioneiros do écran, dispositivo que condiciona a cena. Limitado por um espaço e por um tempo, o recorte visto no interior do quadro cinematográfico revela uma imagem fabricada. O que se vê são construções abaladas pela mise-en-scène e pelas máquinas. A única certeza que temos no cinema é a certeza da cena e é esse movimento que Eduardo Coutinho nos mostra criticamente

em seus filmes. A verdade da invenção da cena, compartilhada por ele e por seus personagens (DINIZ, 2012, p. 26 – 27).

Sendo assim, a câmera deixa de ser apenas uma ferramenta para captação e registro de imagens, constituindo-se como instrumento de produção das verdades e memórias das personagens. Rouch, inclusive, corroborava a ideia de que a câmera não deveria ser considerada uma adversidade para a expressão e fidelidade das personagens. Pelo contrário, deveria ser qualificada como testemunha que motivará a expressão da realidade (FELDMAN, 2010).

1.5 AS MULHERES DE *JOGO DE CENA*

É possível observamos que as várias narrativas das mulheres participantes de *Jogo de Cena* tratam acerca de experiências e perspectivas que são fortemente relacionadas ao universo feminino. Assim, há temas que são recorrentes no universo discursivo das narrativas:

Narrativas	Temas
Mary Scheila x Jackie Brown	Ser atriz; infância difícil; homossexualidade.
Gisele Alves x Andréa Beltrão	Abandono do companheiro; maternidade e morte do filho; religião.
Débora Almeida (Nilza)	Maternidade; imagem da mulher.
Fernanda Torres	Maternidade; aborto; religião.
Sarita Houli x Marília Pêra	Maternidade; relação com o pai; casamento.
Lana Guelero x Claudiléa de Lemos	Abandono do marido; maternidade e morte do filho; religião.
Maria de Fátima	Maternidade; abandono do marido; relação com o pai.
Aleta Gomes x Fernanda Torres	Maternidade; gravidez precoce; casamento.
Marina D'elia	Relação com o pai.
Andréa Beltrão	Infância; figuras femininas.

Tabela 1: Temas de *Jogo de Cena*

Dessa maneira, é permitida, pois, uma possibilidade de reflexão acerca de que práticas sociais e discursivas também estão sendo marcadamente repetidas no

âmbito das narrativas e de que maneira esses elementos afetam as questões concernentes aos aspectos social e identitário do gênero feminino.

1.5.1. Mary Sheila e Jaqueline (Jackie)

A primeira mulher a aparecer em *Jogo de Cena* é Mary Sheila, atriz que interpreta uma parte do depoimento de Jaqueline "Jackie Brown". O plano se inicia em *contra-plongée* (câmera baixa, com o objeto aparecendo sendo filmado de baixo para cima), revelando aos poucos a atriz, que sobe as escadas e vai ao encontro de Coutinho.

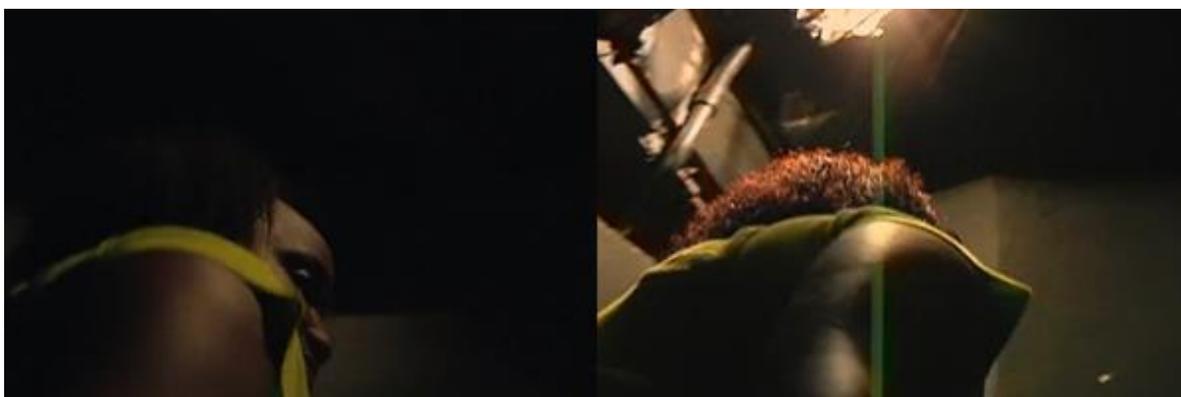


Figura 5: Plano inicial de Mary

Mary, interpretando Jaqueline, define-se como "negra e sem estrutura nenhuma", conta sua trajetória sobre se tornar uma atriz. A moça relata que, primeiramente, seu desejo era ser uma paqueta do programa infantil televisivo "Show da Xuxa", exibido na Rede Globo entre 1986 a 1999. Contudo, devido a barreiras estruturais, acabou modificando seus planos:

Mary/Jaqueline: Vendo na televisão, eu queria ser paqueta do Show da Xuxa. Impossível, né. Do tipo, não tinha pele clara, olho azul nem cabelo bom. Mas eu falei: pô, não dá para ser paqueta mas dá pra fazer teatro.

Em uma reportagem transmitida em outro programa de televisão, ela conheceu o grupo de teatro "Nós no Morro", da comunidade do Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro. Mary narra que, com o auxílio de uma amiga, conseguiu visitar a comunidade e a casa de Guti Fraga, diretor do grupo teatral.

Fraga, no entanto, teria impedido, em um primeiro momento, a participação de Jaqueline no grupo "Nós do Morro", sob a justificativa de que projeto ainda era voltado para promover uma formação somente a jovens da própria comunidade do Morro do Vidigal; mas ofereceu uma oportunidade à moça, caso ela voltasse em seis meses.

Mary Sheila, continuando a narrativa da história de Jaqueline, conta que havia retornado ao local e, desde então, completava 10 anos de participação no projeto de teatro. Sendo extremamente grata pela oportunidade, diz que foi justamente no grupo "Nós do Morro" onde aprendeu muitas coisas, inclusive como "ser gente" e interpretar textos.



Figura 6: Mary Sheila (à esquerda) e Jaqueline "Jackie Brown"

A participação de Mary Sheila, sob a ótica de Jaqueline, na primeira sequência de *Jogo de Cena* é finalizada ao relatar que, atualmente, interpretava a personagem principal de uma das peças - Joana, personagem de *Gota d'água*, do Chico Buarque - e realizar uma pequena dramatização de uma das cenas da obra: a cena em que Joana assassina seus filhos.

Coutinho: o que você está fazendo no "Nós do Morro" hoje?

Mary/Jaqueline: hoje eu estou fazendo *Gota d'Água*, do Chico Buarque.

Coutinho: você faz o quê?

Mary/Jaqueline: eu faço tipo a Joana

Coutinho: Joana que é a Medeia da peça?

Mary/Jaqueline: Joana que é a Medeia da peça

Coutinho: A principal, né?

Mary/Jaqueline: É, a principal. Ela é... Ela é forte, né, eu gosto da Joana porque ela é forte, então eu empresto a minha força pra ela. Ela foi traída, né, coisa e tal. E ela mata os filhos.

Nesse sentido, é válido observar os recursos presentes na menção à peça de Chico Buarque. É por meio da citação da personagem fictícia Joana que o depoimento

inicial do filme, que aparentemente se relacionava a temas somente referentes à carreira de atriz, conecta-se aos outros testemunhos femininos presentes na obra de Coutinho, constituídos principalmente por temas como a traição, abandono dos companheiros, a maternidade, a morte.

Jaqueline, por sua vez, somente aparece em momentos posteriores do filme. Ela inicia seu relato contando acerca das dificuldades que passou durante a vida. Em instantes seguintes, Coutinho a questiona sobre o pertencimento a um grupo musical. Jaqueline descreve, então, seu grupo de rap:

Jaqueline: é uma identificação, porque... eu gosto de rap, é um modo que eu tenho também meio que de me expressar, tudo que eu já passei. E de uma forma não meio que violenta, e pra poder levar também pra uma forma meio que musical, meio que de música. E eu gosto. E essa banda tá meio que surgindo agora.

Coutinho a indaga se ela lhe poderia cantar alguma de suas músicas. Jaqueline interage, neste momento, não só com o diretor, mas com o restante da equipe de filmagem, ao olhar diretamente para a câmera e perguntar se alguém poderia fazer um *beatbox* (percussão vocal comum no hip-hop) para acompanhar a letra.



Figura 7: Jackie olhando diretamente para câmera

A letra da canção, é importante observar, é o único elemento que une os depoimentos de Jaqueline e Mary Sheila, visto que reúne os fatos narrados por Mary em sua encenação e que não são repetidos durante a sequência de Jackie:

Jaqueline: Jaqueline Ferreira Gonçalves, neguinha pequenininha do cabelo de *kanekalon*, e tinha o sonho de ser paqueta do show da Xuxa, mas que ilusão! Não tinha a pele clara, cabelo azul e nem cabelo bom, e mesmo assim continuei seguindo a minha luta. Rua Arnaldo Quintela, 42, que pocilga de

porco. A minha infância eu passei brincando de casinha e médico, e já pulando o muro do colégio pensando em arte. Vendendo água no Cemitério São João Batista, era gastação. Eu, Jackie Brown, tinha um estilo muito louco: era funkeira, usava saia de cotton, tinha o cabelo black. E mesmo assim, na minha época, eu era discriminada. Agora, em 2006, eu tô na moda, tô no Nós do Morro, cresci, venci, sobrevivi, tenho 27, tenho dread, me chamam de Jackie.

Por fim, a partir de uma pergunta feita por Coutinho – “você sente preconceito dos outros por causa da sua namorada?” - Jackie termina seu relato contando acerca de aspectos concernentes à sua sexualidade, de como ela lida com seu relacionamento homoafetivo e com as impressões das pessoas da comunidade em que vive sobre o assunto em questão.

1.5.2. Gisele e Andréa Beltrão

Na edição final do filme, a narrativa de Gisele é a segunda sequência em *Jogo de Cena*. A transição do depoimento de Jaqueline encenado por Mary Scheila para a fala de Gisele ocorre por meio de um *corte seco*² que revela a cadeira, antes ocupada, vazia e o barulho de alguns passos: há, então, a previsão da chegada de uma pessoa.

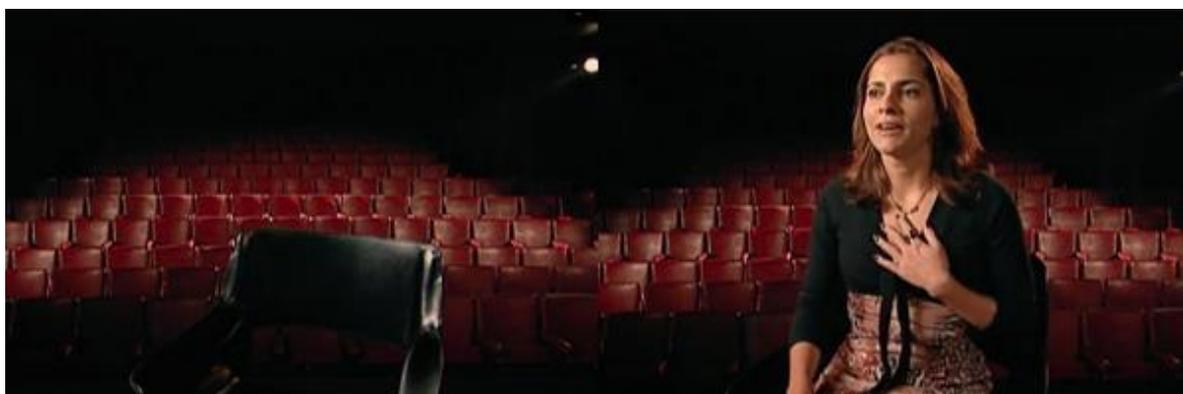


Figura 8: Sequência de cenas do plano de Gisele

Após se acomodar, Gisele inicia seu relato narrando que, após atingir 18 anos, seus planos eram morar e estudar em outro país, a fim de retornar ao Brasil com melhor currículo e domínio de outro idioma. Contudo, a moça fala que, nesse

² Como corte seco, entende-se a interrupção imediata de um plano e a transição direta para outra imagem. Ou seja, de uma dita imagem A se passa para uma imagem B sem quaisquer elementos ou estados entre os dois planos.

processo, engravidou de sua primeira filha, Thaís, e teve de desistir de seu projeto inicial.

Gisele namorou e casou com o pai de sua filha por dois anos, e se manteve casada com ele durante seis. Após ser indagada por Coutinho acerca dos motivos que a levaram ao divórcio, a mulher conta que já não se sentia mais tão presente no casamento:

Gisele: [...] Só que acabou que eu engravidei, aí deixei de lado, né. Aí não ia ter coragem de ter uma filha fora, ia ser mais complicado, né. Namorei ele dois anos, e fiquei casada com ele seis.

Coutinho: Separou por quê?

Gisele: Porque eu já sentia que eu não estava presa ao casamento. É, eu queria mais, queria estudar, né, começar a faculdade... e eu já tinha interesse em outras pessoas, saí um pouco do foco do casamento.

Um corte seco introduz Andréa Beltrão, que repete a última frase dita por Gisele - "saí um pouco do foco do casamento", e começa a encenar o relato da mulher anônima, dando sequência à história. Coutinho a questiona se ela se casou novamente:

Coutinho: você se casou de novo?

Andréa/Gisele: não, eu não me casei de novo não. Eu não casei, eu tive um relacionamento, mas depois desse rapaz apareceram outros rapazes, né, relacionamentos curtos, de três meses, seis meses... Até que eu iniciei um relacionamento muito sério, que mexeu muito comigo. E foi uma pessoa que... eu fiquei com ele quatro anos, e essa pessoa... é, marcou. Acho que é o antes dele e o depois dele. E... A gente não chegou a morar junto, não. Nós casamos no civil porque no decorrer desse relacionamento eu engravidei. Eu engravidei do Vitor, meu bebê.

Assim sendo, Andréa fornece ao espectador determinadas informações que Gisele ainda não havia concedido: a atriz conta, pois, de uma nova gravidez. E, posteriormente a um novo corte no filme, Gisele retorna e continua a história do ponto em que Andréa havia parado. A edição final de *Jogo de Cena* promove, pois, uma montagem que une as duas personagens em uma única narrativa.



Figura 9: Gisele e Andréa

A mulher anônima narra que, apesar da gravidez não programada, ficou feliz desde o início. Todavia, seu relacionamento com o companheiro era desesperador e carregado de insegurança e intranquilidade. Além disso, Gisele conta que esse teria sido este o motivo que a levou a desejar a compartilhar sua história com outras pessoas: o clímax do que ela teria vivido até então. A moça descreve que, no decorrer da sua vida, ela se tornou espiritualista, e passou, então, a ficar atenta a sinais: conforme ela, seu filho, Vitor, sinalizou sua vinda por meio de um sonho:

Gisele: E o Vitor sinalizou, mesmo que eu só soubesse depois da ida, né, da despedida dele, mas ele sinalizou pra vir. E foi através de um sonho que eu tive. Um homem, né, vestido de frei me chamou: Gisele, né, me chamou pelo meu nome, aí e eu me volvei para a direção da voz. Eu sei que a pessoa a qual eu caminhei seguiu e eu retornei, eu voltei, voltei em direção, né, desse frei. Aí ele se aproximou e segurou minha mão, e disse que precisava muito da minha ajuda: "eu preciso muito da sua ajuda, e só você pode me ajudar". E eu consenti a ajuda, né, consenti em silêncio, mas me doeu muito. Senti uma dor no peito, um aperto, uma sensação que eu nunca tinha sentido antes.

Gisele continua seu relato, dizendo que teve um parto de seis horas. Porém, depois que seu filho nasceu, descobriram que o bebê tinha uma hérnia no diafragma que, com o vácuo do parto normal, acabou apreendendo o intestino e tendo outras complicações fisiológicas.

Com uma performance teatral notavelmente mais carregada de tristeza, Andréa, por sua vez, promove a continuidade à narrativa, explicitando todo o sentimento de revolta, dor e desespero pelo falecimento da criança. A atriz também revela, no depoimento, que a personagem recorreu à religião e a Deus em uma tentativa de compreender e lidar com tal experiência.

Andréa/Gisele: e... perguntava: "meu Deus, por quê, por quê? Por que que não descobriram isso antes? Por que que não fizeram exames? Por que que não me pediram os exames, por que é que teve que ser assim, né, por quê, por quê...". E aquela dor... Até que, num momento assim de muita dor eu pedi a Deus que me mostrasse por que que tinha que ser assim para que eu continuasse... para que eu pudesse entender, continuasse vivendo. Então eu tive um outro sonho, sonhei que eu era mãe...

Coutinho: quanto, quanto tempo depois da morte do filho?

Andréa/Gisele: não, foi no mesmo dia, na mesma noite em que eu enterrei ele, eu tive esse outro sonho... no dia 29 de março... que eu sonhei que era mãe de um menino de 11 anos e... e, nesse sonho, eu ia buscar essa criança numa clínica. E era uma criança com muitos problemas, muito doente, atrofiada, assim... Aí vinha uma médica, que eu acredito, porque tava toda de branco, enfim, e entregava essa criança pra mãe e dizia: "mãe, pode ir, seu filho tá liberado"... Enfim.

Gisele retoma a fala, demonstrando um sentimento de conformação com o ocorrido após a interpretação de seu sonho. Diz compreender melhor a situação: segundo ela, Vitor seria uma criança que sofreria muito devido às complicações físicas que teve, e ela não teria mais condições financeiras nem apoio do companheiro, que a abandonou logo após o óbito da criança.

Novamente, há uma alternância entre a fala de Gisele para a performance de Andréa, a qual, por seu turno, introduz mais algumas informações acerca da história que encena: a personagem, então, assume que, graças à experiência, aprendeu a lidar com o amor de maneira diferente, e acredita, ainda, que o filho, Vitor, esteja vivo em algum lugar. Ademais, há a inserção de mais fatos, como o novo namorado, que quer ter filhos – os quais, segundo o testemunho, seriam recebidos com muita alegria. E, por fim, Gisele assume o fim da narrativa, continuando do ponto em que Andréa parou – abraçaria uma possível nova gravidez com alegria e sem medo:

Gisele: Sem medo porque cada coisa é uma coisa, né. Minha história com o Vitor foi muito especial, né. Eu sou mãe dele sempre, serei mãe dele sempre, né. Continuo sendo mãe dele. Tanto é que para mim é tão difícil quando as pessoas perguntam "poxa, você só tem ela?", que a Thaís já é uma moça, né, vai fazer 14 anos, é uma mocinha, e as pessoas "você só tem ela?". Para não estender a conversa eu digo "só", mas me dói. Porque me sinto mãe dos dois, né. Então, o Vitor não me marcou negativamente, assim, com dor, com "ah, se eu tiver outro filho vai ser a mesma coisa, vou perder ele e vai dar tudo errado", não. A minha história com o Vitor foi nossa e foi vivida como tinha que ser, para mim e para ele. E os outros serão outras histórias.

Gisele termina seu depoimento sorrindo; em seguida, há um novo corte e Andréa volta à cena e é questionada por Coutinho, que lhe pergunta: "O que é que

“você sentiu, você preparou ou você fez agora?”. Nesse momento do filme, a atriz se desloca da posição da encenação e inicia a análise de sua performance teatral para o diretor. Tem-se, portanto, a apresentação de um novo elemento reflexivo que constitui o documentário.

Coutinho: e o que é que você sentiu, você preparou ou você fez agora? Primeira pergunta que eu faço assim...

Andréa: eu não preparei choro nenhum, porque eu não queria chorar. Eu não queria, até porque eu queria imitá-la...

Coutinho: mas você chorou.

[...]

Andréa: A serenidade eu tentei, lutei para ter, mas é que não dá. Esse texto, todas as vezes que eu fui decorar eu... Acho que se eu tivesse me preparado enquanto atriz para chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu falei "gente, eu não vou conseguir falar" [...] Eu teria que ensaiar muitas vezes, num teatro, para conseguir falar isso friamente. Não que ela diga friamente, ela não fala isso friamente, mas estoicamente, olímpicamente dessa maneira, eu teria que me preparar demais... Então todas as vezes que eu fazia bem mecanicamente, tudo bem, passava, la la la. Quando eu tentava fazer é, assim, bem serena, tentando me aproximar da serenidade dela, não sei o quê, aí não conseguia. Essa hora do "meu bebê, Vitor, meu bebê" é uma puta merda. Acho que é porque eu não tenho religião, entendeu, aí fico assim.... Morreu, para mim, acabou. Morreu, acabou. Acho que quando a pessoa tem uma religião, ajuda né. Acho que ter fé ajuda porque ela acredita que o filho tá vivo em algum lugar... Eu queria tanto acreditar, tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estejam, estivessem vivas em algum lugar. Tantas.

Nesse sentido, Andréa declara que fica evidentemente emocionada ao encenar o relato, ao contrário da dona da história, a qual mantém sua "serenidade olímpica" por toda sua fala. Certamente, a narrativa provoca algumas das crenças pessoais da atriz, as quais se revelam e entram em conflito com uma narração que não lhes pertence.

O depoimento de Gisele, no filme, não só é notoriamente marcado pela calma com que os fatos são narrados, como também pela presença constante de aspectos e justificativas oriundos de um discurso religioso, conforme podemos observar nos recortes supracitados.

Para Orlandi (2003), o discurso religioso é “aquele em que fala a voz de Deus: a voz do padre – ou do pregador, ou em geral, de qualquer representante seu – é a voz de Deus” (ORLANDI, 2003, p. 242). Especificamente, os interlocutores são, então, pertencentes a diferentes ordens de mundo e a diferentes posições hierárquicas: temos um locutor do plano espiritual, Deus, e o ouvinte, do plano temporal – os humanos. Orlandi (2003) declara, aliás, que tal reconhecimento do lugar de Deus e

dos humanos (sujeitos-cristãos) é justamente um dos efeitos de sentido do discurso religioso. (ORLANDI, 2003).

Além disso, podemos dizer que o discurso religioso é, essencialmente, caracterizado pela assimetria, e “na desigualdade, portanto, Deus domina os homens” (ORLANDI, 2003, p. 241). Por conseguinte, temos uma separação entre os dizeres divinos e os dizeres do homem, mantendo, pois, a obscuridade da significação dessa relação.

Destarte, o discurso de Gisele, como pudemos observar, é interpelado pelos ditos de Deus, visto que a moça aceita e se submete recorrentemente às vontades de um poder superior, as quais, aliás, teriam sido manifestadas em sonhos – “Então eu acredito, pela minha interpretação, que o meu consentimento foi como se eu tivesse permitido a vinda dele por mim”. Orlandi (2003) define esse fenômeno como a ocasião em que se consideram as formas religiosas em seu caráter performático, em um “movimento de cima para baixo, aquele em que Deus desce até os homens e partilha com eles suas qualidades divinas” (ORLANDI, 2003, p. 250).

Não obstante, na interpretação intercalada com o depoimento de Gisele, é possível notarmos que Andréa Beltrão fica evidentemente emocionada ao encenar o relato, ao contrário da dona da história, a qual mantém sua “serenidade olímpica” (comentário realizado pelo próprio diretor) por toda sua fala: “eu teria que ensaiar muitas vezes, num teatro, para conseguir falar isso friamente [...] Essa hora do ‘meu bebê Vitor, meu bebê’ é uma puta merda. Acho que é porque eu não tenho religião, entendeu? Aí fico assim.

Certamente, a narrativa provoca algumas das crenças pessoais da atriz, as quais se revelam e entram em conflito com uma narração que não lhes pertence. Segundo Orlandi (2003), isso ocorre, pois, para que haja o reconhecimento dos elementos religiosos enquanto efeito de sentido, é necessário que também reconheçamos a função simbólica das palavras do ponto de vista ideológico, visto que a ideologia constitui o local de sua racionalidade pela linguagem. O funcionamento da ideologia religiosa transforma, por exemplo, a obediência em um dever do sujeito-cristão. Portanto, “a religião constitui um domínio privilegiado para se observar esse funcionamento da ideologia dado” (ORLANDI, 2003, p. 242).

O confronto da experiência e das convicções de Gisele e as da própria atriz em relação à morte e à religião, por exemplo, interferem na sua dramatização, visto que

o estava em disputa não era uma questão da ficção, mas sim das problemáticas que envolvem o cinema documental e a representação do real.

De acordo com Lins (2008), Coutinho consegue, pois, dissolver as distinções entre o que é encenado e é real, e proporciona modificações ao longo de *Jogo de Cena* na maneira como o espectador se relaciona com as imagens e com os sons. Ainda que diante de atrizes bastante conhecidas – como é o caso de Andréa Beltrão – o público se sinta tentado a julgar seu desempenho performático, o filme de Coutinho produz outros tipos de experiência: a de compartilhar com as atrizes as angústias e dificuldades concernentes aos depoimentos de personagens reais.

1.5.3. Nilza

Outra personagem presente no filme é Nilza, cujo depoimento é dramatizado pela atriz (não tão conhecida pelo grande público) Débora Almeida. Nilza, aliás, é uma mulher negra e usa roupas curtas. A moça conta ao diretor que é natural de Teófilo Otoni, Minas Gerais; vem de uma família muito pobre, e trabalha desde os oito anos de idade, época que atuava como babá, para conseguir ter acesso ao material da escola. Ainda assim, pouco estudou – só sabe assinar seu nome.



Figura 10: Nilza

A personagem continua a narrativa, relatando que foi tentar a vida em São Paulo. Na capital paulista, ao passar do ponto de ônibus que devia ter descido, perdeu-se no caminho. Foi pedir informações a um despachante, com quem teve um rápido encontro sexual:

Nilza: eu fui até o ponto final, aí cheguei lá e fui falar com o despachante, já fui logo entrando, aí ele chegou e olhou pra mim e falou: “o que uma morena bonita como essa tá fazendo aqui sozinha?”. Aí eu cheguei e falei: “pô, além de eu tá sozinha, eu tô perdida”. Aí ele olhou e falou: “que bom que eu te achei, né”. Aí a gente ficou conversando, ele me levou até o ponto do ônibus, aí falou: “Nilza, eu sei onde você mora, né, eu sei onde é Vila Moraes, se você quiser esperar até terminar o expediente, eu te levo até lá”. Aí eu falei: “então tudo bem”, né. Aí eu fiquei com ele, né, e isso foi lá na praça da Sé, bem no centro de São Paulo, não sei como a gente deu uma trepadinha de galo e então tudo bem, eu fui embora pra minha casa.

Posteriormente, descobriu que estava grávida do despachante, mas resolveu não procurá-lo. Teve a filha sozinha, arrumou emprego na casa de uma senhora, que a ajuda a criar a menina. Dotado de opinião forte e de uma perspectiva única acerca da vida, o depoimento de Nilza facilmente prende a atenção de seu espectador. No final do relato, no entanto, ela termina a história, encara fixamente a câmera de Coutinho e, por fim, diz: “foi isso que ela disse”, deixando claro que tudo se tratou de uma encenação teatral.



Figura 11: “Foi isso o que ela disse”

Nesse sentido, a obra de Coutinho passa a nos oportunizar novos mecanismos que brincam com os processos reflexivos do documentário: há, por exemplo, na sequência da personagem Nilza, uma interação - até então inédita na ordem de montagem de *Jogo de Cena* - da atriz com o público do filme. Além disso, o ato da revelação final concernente à encenação, juntamente à ausência da participação da mulher anônima, provoca no espectador determinada desestabilização acerca do processo de representação proposto pelo filme até este dado momento.

1.5.4. Sarita e Marília Pêra

O plano de Sarita também é iniciado por meio de uma câmera baixa, a qual segue, gradativamente, uma das mulheres anônimas do filme enquanto ela sobe as escadas e vai ao encontro de Coutinho.



Figura 12: Plano inicial de Sarita

Sarita inicia sua história contando acerca da etimologia de seu sobrenome grego, Houli. Posteriormente, trata sobre questões das origens judaicas da família, dos fatores que ocasionaram na vinda de seu avô paterno para o Brasil, e, ainda, descreve um pouco seu pai, o qual, segundo ela, era médico e professor.

Um corte na edição nos revela ao espectador Marília Pêra, que se mantém, por alguns segundos, em silêncio e com olhar fixo e direcionado ao diretor. A atriz começa sua encenação: "Eu tenho pavio curto, mas eu também sou legal". Coutinho, por sua vez, indaga a personagem acerca de um filme citado por Sarita nas entrevistas prévias³ a Jogo de Cena: procurando Nemo, igualmente citado pela mulher anônima em seu testemunho diante do diretor, já que a animação trata de questões muito caras a ela.

Nesse sentido, a história de Sarita gira, pois, em torno de suas questões familiares: a figura do pai e o impacto desta em sua vida; as problemáticas concernentes a tipos de violência dentro do núcleo de sua família; e, ainda, a relação conturbada que mantém com a filha. A personagem, inclusive, revela a Coutinho que, sua intenção ao participar do filme, é tentar se reconciliar com sua filha.

³ Ao responderem o anúncio do jornal, as mulheres, antes de serem selecionadas para o filme, encontraram-se em um teste com a equipe de filmagem de Coutinho, porém, sem a presença do diretor.

É válido notarmos que Sarita é a única mulher que pede permissão para retornar ao filme. A última sequência de Jogo de Cena contempla, como em outros momentos, a cadeira vazia antes da personagem entrar em cena.

Sarita desabafa, dizendo que "queria cantar, só. O motivo principal. Eu achei que o negócio ficou muito barra pesada". Ela relembra as músicas que ouvia na infância, a relação de seu pai com a música e, em momentos seguintes, menciona sobre as canções de ninar.

A pedido do diretor do filme, Sarita canta, com certa dificuldade em conter as emoções, "se essa rua fosse minha" - uma cantiga popular. Não obstante, a voz em off de Marília Pêra é adicionada ao cantarolar de Sarita: as duas mulheres, embora estejam separadas nas cenas durante o filme, são unidas por meio da montagem fílmica. É possível notarmos, inclusive, que as diferenças de performance entre Marília e Sarita se mantêm: a atriz declama, de maneira calma e sutil, a letra da cantiga; a versão da mulher anônima, porém, é carregada de emoção.

Assim, é através dessa sequência que se dá o término de Jogo de Cena. Uma metáfora para um filme que trata acerca de histórias vividas e representadas por diversas mulheres, as quais, por seu turno, se distinguem em questões relativas à performance, mas que têm um vínculo criado por meio da memória e dos relatos.

1.5.5. Maria de Fátima

Maria de Fátima é uma das mulheres anônimas, condicionada ao estilo tradicional de entrevistas guiadas por Coutinho e que não tem, em nenhum momento da obra fílmica, seu depoimento reencenado por outra atriz. Maria surge em cena de maneira semelhante à Gisele; o enquadramento foca a cadeira vazia e só é possível ouvir os passos de alguém se aproximando.



Figura 13: sequência inicial do depoimento de Maria

O testemunho de Maria de Fátima também tangencia as temáticas mais comuns das histórias de *Jogo de Cena*. Ela conta, pois, sobre a relação conturbada com o pai, o qual havia abandonado a mãe por uma mulher bem mais jovem, e sobre as terríveis experiências no casamento: o relacionamento era carregado de ciúmes, violências e teve um rompimento após uma traição:

Coutinho: como é que foi o teu casamento?

Maria: Horrível.

Coutinho: Por quê?

Maria: Poxa, foi tudo de ruim. Olha, ele me deixava, logo no começo ele me deixava sozinha em casa. Se eu saísse e me arrumasse, saísse, porque a mãe dele dizia "nossa, você é tão bonita, não fica dentro de casa não, sai sim" e eu dizia "mas o César não quer que eu vá, Dona Estela", e ela dizia "não, vai, vai atrás dele, entra dentro do carro e não deixa ele ir sozinho". E às vezes que eu forcei, ele me agrediu, assim. Não fisicamente nessa época, me agrediu de me empurrar, e puxar a blusa e rasgou a minha roupa, uma vez.

A personagem trata, ainda, de temas como a maternidade - conversa brevemente com o diretor sobre seus filhos e sobre as experiências da gestação - e de como superou, através de terapia de grupo, os traumas e a depressão oriundos do casamento malsucedido.

1.5.6. Aleta e Fernanda Torres

A sequência de Aleta é iniciada de maneira similar a de outras mulheres anônimas: os momentos iniciais se focam na jovem subindo as escadas, cumprimentando a equipe de filmagem e andando ao encontro de Coutinho no palco. Nesse movimento, Aleta, aliás, apresenta dada surpresa:

Aleta: muita gente!
Coutinho: tudo bem?
Aleta: tudo
Coutinho: muita gente... ninguém disse essa frase ainda.

Após tal breve conversa introdutória com o diretor, Aleta ri e, por sua vez, um corte na edição mostra o enquadramento da cadeira vazia; Fernanda Torres, outra atriz de maior fama presente no filme, surge em cena e repete, com relativa similaridade, os gestos e fala da mulher anônima.

Fernanda Torres: Nossa, quanta gente!
Coutinho: Fernanda... você fez igualzinho como era, começou do começo
Fernanda Torres: ué, não é isso?
Coutinho: ah?
Fernanda Torres: não é isso?
Coutinho: pode ser
Fernanda Torres: é que isso tinha uma surpresa nela assim, de ter tanta gente para ouvir ela

Aleta retorna à cena, mencionando em sua fala sobre sua dificuldade em conseguir manter um fluxo narrativo ao contar suas histórias, e relembra que, durante os encontros iniciais com a equipe de filmagem do filme, teria fragmentado várias memórias em vez de se concentrar e preservar a continuidade de apenas um relato. Essa característica pessoal de Aleta é reforçada ao longo de *Jogo de Cena*, visto que sua fala e a performance de Fernanda são bastante fracionadas e repartidas por meio da edição final.



Figura 14: Fernanda Torres e Aleta (à direita)

Fernanda Torres, encenando o depoimento de Aleta, queixa-se novamente acerca de seu comportamento não ser assertivo, visto que a personagem acredita não

conseguir externalizar suas opiniões de maneira satisfatória em situações em que outra pessoa que já está sustentando bem os seus pontos de vista. Além disso, a famosa atriz também nos oferece as primeiras informações sobre a história da personagem: Aleta, aos 18, foi morar com o pai após a mãe ser internada. A encenação, contudo, é interrompida:

Fernanda Torres: [...] Foi horrível, assim. Doido isso, né. Tão engraçado, gente. Vamos do início de novo que eu tô... queria uma água, tão engraçado, nossa. [...] Parece que eu tô mentindo para você.

Coutinho: por que é que você acha?

Fernanda Torres: porque eu não tinha essa sensação sozinha, é engraçado. Engraçado, né.

Assim, Fernanda adianta uma pequena análise da performance de sua encenação e desabafa acerca de algumas de suas inseguranças e dificuldades na tarefa proposta por Coutinho. Visto que Aleta conta sobre os problemas de sua família (como o transtorno bipolar de sua mãe), da gravidez não planejada aos 18 anos e das restrições e obrigações que teve de enfrentar a partir da maternidade – e ela o faz de maneira calma e, em muitos momentos, bem humorada; características que, segundo a própria Fernanda Torres, foram difíceis de imitar e interpretar.

Fernanda Torres: ela tem umas coisas tão misteriosas de... ela fala uma coisa terrível e ri pra você.

[...]

Coutinho: Você... é... pensou em incluir alguma coisa no bruto? ou no trecho...?

Fernanda Torres: olha, isso ficou muito doido porque eu nunca vi o material cortado... editado, né

Coutinho: ah, é, né, você não viu o material editado.

Fernanda Torres: eu não quis ver o material editado... podia até ter pedido, mas eu fiquei achando que... é aquilo que eu te falei... ela tinha tanta memória quando ela falava de algo, tinha tanta história, como toda pessoa, né, que eu achei que o material bruto era a minha memória. A diferença é que, com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, você pode até ficar assim nele, porque ele é da sua medida. Com um personagem real, a realidade esfrega um pouco na sua cara onde você poderia estar e você não chegou.

Os depoimentos de Aleta e Fernanda são relatos cujas perspectivas, embora similares no que diz respeito ao seu conteúdo, constituem-se e significam de maneira distinta. Significam diferentemente, inclusive, já que as atrizes incluem, durante suas interpretações, dizeres oriundos de condições específicas. Ou seja, as narrativas “originais”, que já eram inscritas em diferentes práticas sociais, sofrem, ainda, a

influência da encenação – haja vista que as atrizes também são sujeitos interpelados pela língua, pela ideologia e por suas próprias práticas

Bem como outras atrizes, Fernanda Torres também assume, diante do diretor, que em muitos momentos, que sua interpretação de uma personagem real sofre influência de sua memória e de suas práticas sociais e discursivas, o que, por sua vez, provoca outros efeitos de sentido no discurso originalmente produzido pela informante. A recuperação dessa memória atinge, portanto, a maneira como o sujeito em cena significa nos processos discursivos propostos por Coutinho.

1.5.7. Lana Guelero e Claudiléa de Lemos

Separadas pela edição, temos os relatos de Lana Guelero, uma das atrizes desconhecidas do grande público, e Claudiléa de Lemos. Ressaltamos, então, que, ao longo do relato de Lana, não há, em um primeiro momento, alguma forte evidência que confirme que estamos diante de uma encenação.



Figura 15: Lana (à esquerda) e Claudiléa

Assim, as duas mulheres contam, em essência, a mesma história. Estamos diante, pois, da narrativa de uma mulher que, inicialmente, teria abandonada pelo marido após um casamento de 24 anos: ele queria "curtir a vida" e a família supostamente o atrapalharia.

Posteriormente, o espectador descobre outros detalhes acerca da história da mulher anônima e toda a sua perspectiva de vida depois da morte de seu filho, assassinado em um roubo malsucedido, bem como das questões depressivas e de todo o processo de superação.

É válido lembrarmos também que, assim como Gisele, a narrativa de Claudiléa - e o relato interpretado por Lana - também envolve algumas experiências oníricas no trajeto de aceitação da morte do filho.

1.5.8. Marina D'elia

Marina relata um fato ocorrido em sua vida: conforme a moça, ela ficou anos sem falar com seu pai: após uma briga que os dois tiveram, ele sofreu um infarto, e, acreditando que era culpada por ocasionar o infarto, Marina parou de conversar com seu pai até o dia em que ele morreu.



Figura 16: Marina D'elia

Mesmo com inúmeras tentativas e até terapia, a jovem afirma que nunca mais conseguiu falar com o progenitor, e até mesmo "parou de gostar do pai". Contudo, Marina conta a Coutinho que se arrepende, e teve quadro de depressão após o falecimento do pai.

1.5.9. Fernanda Torres e Andréa Beltrão

Ao longo da edição do filme, há a presença de relatos de duas das mais conhecidas atrizes que participam do documentário: Fernanda Torres e Andréa Beltrão, contam, pois, suas histórias em *Jogo de Cena*.

Devido a problemas em manter uma gravidez em um primeiro momento, Fernanda descreve que sofreu com algumas questões depressivas, as quais foram

superadas após a vivência de uma experiência de cunho religioso no terreiro de sua tia, uma mãe de santo.

Andréa, por sua vez, narra, com grande saudosismo, acerca de detalhes de sua infância e, principalmente, da empregada doméstica que trabalhava em sua casa: Alcedina.

2 ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA: IMPLICAÇÕES TEÓRICAS

A Análise do Discurso Crítica (ADC), compreendida enquanto uma abordagem teórico-metodológica, objetiva refletir e analisar, de maneira crítica, a relação existente entre a linguagem, ideologia, sociedade e poder. Nesta nova perspectiva de se estudar os discursos, destacamos a abordagem dialético-relacional de Norman Fairclough, a Semiótica Social, de Van Leeuwen e Kress e o sociocognitivismo, de Van Dijk.

Conforme Van Dijk (1999), todos os analistas críticos do discurso devem ser, inicialmente, críticos de si e dos outros em sua própria disciplina e profissão. Contudo, o adjetivo "crítico" no termo "Análise do Discurso Crítica" se refere muito mais do que à mera autocrítica profissional.

Ela [a Análise do Discurso Crítica] é crítica, primeiramente, no sentido de que busca discernir conexões entre a língua e outros elementos da vida social que estão normalmente encobertos. Entre eles: como a língua aparece em relações de poder e dominação; como a língua opera ideologicamente; a negociação de identidades pessoais (sic) e sociais (continuamente problematizadas através de mudanças na vida social) em seu aspecto linguístico e semiótico. Em segundo lugar, ela é crítica no sentido de que está comprometida com mudanças sociais contínuas (FAIRCLOUGH, 2001, p. 230).

Dessa forma, os pesquisadores dessa área não podem se contentar em somente ter consciência da implicação social da sua atividade, mas também devem assumir determinadas posições em assuntos sociais e políticos para que seja possível produzir conhecimento e opiniões, além de desenvolverem práticas profissionais que possam ser úteis, em geral, dentro de processos de mudança política e social, e que, ainda, possam apoiar, em especial, a resistência contra o domínio social e desigualdade. Consequentemente, os pesquisadores críticos normalmente se mostrarão solidários aos grupos e pessoas socialmente dominadas no mundo.

Fairclough e Wodak (1994 *apud* VAN DIJK, 1999, p. 23 - 24) afirmam que:

1. A ADC trata de problemas sociais;
2. As relações de poder são discursivas;
3. O discurso constitui a sociedade e a cultura;
4. O discurso faz um trabalho ideológico;
5. O discurso é histórico;
6. A ligação entre o texto e a sociedade é mediata;

7. A análise do discurso é interpretativa e explicativa;
8. Discurso é uma forma de ação social.

Ademais, a transdisciplinaridade é de suma importância para os trabalhos realizados na perspectiva da ADC. Ao refletirmos acerca da desigualdade entre gêneros, por exemplo, faz-se necessária a inclusão de várias outras áreas do conhecimento (tais quais a antropologia, a linguística, as ciências sociais, dentre outras) a fim de observarmos de que maneira se dão a (re)produção de práticas da sociedade e quais os valores simbólicos atribuídos a elas no âmbito social. Nas palavras de Fairclough (2004),

There is a need to develop approaches to text analysis through a transdisciplinary dialogue with perspectives on language and discourse within social theory and research in order to develop our capacity to analyse texts as elements in social processes. A 'transdisciplinary' approach to theory or analytical method is a matter of working with the categories and 'logic' of for instance sociological theories in developing a theory of discourse and methods of analysing texts (FAIRCLOUGH, 2004, p.6).⁴

Visto que a perspectiva de Fairclough (2001) é naturalmente transdisciplinar, a ADC foi organizada sob a influência de outras perspectivas teóricas, como as ideias de Bakhtin, que corroboram o conceito de que toda produção discursiva é uma produção ideológica: ou seja, possui um dado significado e remete a algo que lhe é exterior - sendo, pois, um signo.

A noção bakhtiniana de várias vozes, que se articulam e debatem na interação, é de grande relevância para a percepção da linguagem como um espaço de luta hegemônica, uma vez que nos permite analisar as contradições sociais e lutas pelo poder que levam o sujeito a utilizar, por exemplo, certas estruturas linguísticas ou determinadas vozes, e articulá-las de dadas formas em um conjunto de possibilidades. Além disso, na filosofia marxista da linguagem, o signo é definido como um fragmento material da realidade, que a refrata e a representa, constituindo-a de jeitos particulares de maneira a instaurar, manter ou superar formas de dominação (REZENDE; RAMALHO, 2006).

⁴ Há uma necessidade de desenvolver abordagens para a análise de textos por meio de um diálogo transdisciplinar com perspectivas sobre a linguagem e o discurso dentro da teoria social e da pesquisa, a fim de desenvolver nossa capacidade de analisar textos enquanto elementos em processos sociais. Uma abordagem "transdisciplinar" da teoria ou do método analítico é uma questão de trabalhar com as categorias e a "lógica" de, por exemplo, teorias sociológicas no desenvolvimento de uma teoria do discurso e métodos de análise de textos (FAIRCLOUGH, 2004, p.6, tradução nossa).

Ressaltamos, ainda, outra contribuição bastante valorosa à ADC: a abordagem de Foucault que trata acerca das relações de poder intrínsecas à prática social. Rezende e Ramalho (2006, p. 20) evidenciam que, para a ADC, são bastante relevantes, em meio as discussões foucaultianas, "o aspecto constitutivo do discurso, a interdependência das práticas discursivas, a natureza discursiva do poder, a natureza política do discurso e a natureza discursiva da mudança social". O filósofo francês frisa a face constitutiva do discurso, contemplando a linguagem enquanto prática que institui o social, os objetos e, ainda, os sujeitos sociais. Conforme Foucault, então, analisar discursos equipara-se a "especificar sociohistoricamente as formações discursivas interdependentes, os sistemas de regras que possibilitam a ocorrência de certos enunciados em determinados tempos, lugares e instituições" (REZENDE, RAMALHO, 2006, p. 21). Em adição,

Muito embora reconheça os trabalhos de Foucault como grandes contribuições para a ADC, Fairclough destaca duas lacunas de que a ADC precisaria se ocupar transdisciplinarmente: primeiro, a visão determinista do aspecto constitutivo do discurso, que vê a ação humana unilateralmente constrangida pela estrutura da sociedade disciplinar, e, segundo, a falta de análise empírica de textos. Para atender aos propósitos da Teoria Social do Discurso, cujo foco repousa na variabilidade e mudança bem como na luta social travada no discurso [...] operacionalizam a teoria foucaultiana, entre várias outras [...] a fim de aprimorarem a concepção de linguagem como parte irredutível da vida social (REZENDE, RAMALHO, 2006, p. 21).

Destarte, as autoras também nos lembram que da noção de regulação social sobre o que pode e deve ser dito a partir de uma certa posição em uma determinada conjuntura determinada - que realçam tanto as relações interdiscursivas quanto relações entre o discursivo e o não-discursivo - há a origem da concepção substancial para a ADC: a ordem do discurso, ou seja, a totalidade de práticas discursivas dentro de uma instituição ou sociedade e o relacionamento entre esses elementos (REZENDE, RAMALHO, 2006).

2.1 A ANÁLISE TRIDIMENSIONAL

O modelo de Fairclough (exposto abaixo na Figura 5) - proposto na obra *Language and Power* (1991) e aprimorado em momentos posteriores nas obras *Discourse and Social Change* (1992) e *Discourse and Late Modernity* (1999) -

compreende que o discurso é elemento integrante de um processo social em que a linguagem pode afetar o poder do sujeito social. Podemos afirmar, então, que discurso é, para Fairclough (2001), uma prática social (re)produtora de realidades sociais.

Além disso, no que concerne aos atores sociais, estes podem se encaixar nas ideologias e mecanismos linguísticos já existentes nas instituições da sociedade, ou podem promover certa transformação por meio de suas próprias práticas discursivas.

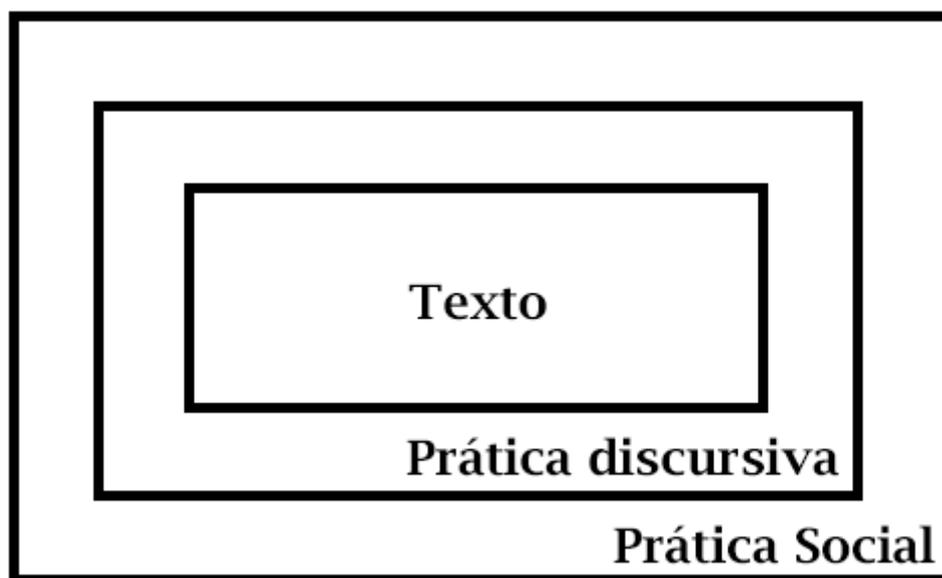


Figura 17: modelo tridimensional do discurso em Fairclough (1992, p. 101).

Percebemos a sustentação do modelo de Fairclough advém da tridimensionalidade da ação comunicativa, a qual pode ser decomposta em três momentos distintos (porém simultâneos) dos eventos discursivos - o texto, a prática discursiva e a, ainda, prática social:

Por prática discursiva entendem-se os processos de produção, distribuição e consumo do texto, que são processos sociais relacionados a ambientes econômicos, políticos e institucionais particulares. A natureza da prática discursiva é variável entre os diferentes tipos de discurso, de acordo com fatores sociais envolvidos. A prática discursiva é mediadora (RESENDE; RAMALHO, 2004, p. 187)

Assim, o teórico enquadra, na sua proposta de abordagem de análise,

[...] a tradição de análise textual e linguística detalhada na Linguística, a

tradição macrossociológica de análise da prática social em relação às estruturas sociais e a tradição interpretativa ou macrossociológica de considerar que as pessoas produzem ativamente e entendem com base em procedimentos de senso comum partilhados. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 100).

No nível da prática linguística, o discurso é assimilado na qualidade de texto. E a análise textual permite a compreensão de como a prática social e a discursiva se materializam, sendo, pois, organizada em quatro itens: vocabulário, gramática, coesão e organização textual.

Ressaltamos, porém, que analisar um texto não configura somente uma investigação acerca dos elementos formais, mas também as questões acerca do sentido da linguagem. Dessa maneira, o texto para Fairclough é percebido em uma abordagem referente à linguagem em uso, assinalada pela participação de sujeitos reais e capazes de realizar dadas interações no âmbito social.

Através da junção da linguagem e da sociedade, e, ainda, considerando o discurso na qualidade de mediador entre esses elementos, torna-se possível observarmos que o significado linguístico não pode ser desprezado da noção de ideologia. Assim, a análise no nível linguístico é de substancial relevância para assimilarmos os processos ideológicos que se situam nas interações dos grupos sociais por meio do discurso.

Na prática discursiva, por sua vez, destacam-se os pontos relacionados à produção, distribuição e consumo dos textos, além da força dos enunciados, a coerência e a intertextualidade. Ademais, enquanto prática, o discurso promove a formação discursiva de sujeitos, objetos e dados conceituais.

Os efeitos construtivos do discurso podem ser perceptíveis nas representações de identidades sociais e na outorgação de posições sociais destinadas aos sujeitos, além da repercussão nos sistemas de conhecimentos e as crenças, e, ainda, da função do discurso nos processos de mudança cultural e social:

A CLC [Consciência Linguística Crítica] objetiva recorrer à linguagem e à experiência discursiva dos próprios aprendizes, para ajudá-los a tornarem-se mais conscientes da prática em que estão envolvidos como produtores e consumidores de textos [...] e o papel do discurso nos processos de mudança cultural e social (incluindo a tecnologização do discurso). Mediante a conscientização, os aprendizes podem tornar-se mais conscientes das coerções sobre sua própria prática, e das possibilidades dos riscos e dos custos do desafio individual ou coletivo dessas coerções, para se engajarem em uma prática linguística emancipatória (FAIRCLOUGH, 2001, p. 292).

Observamos, então, que a prática discursiva busca englobar uma combinação do que podemos denominar como "microanálise" e "macroanálise". De acordo com Fairclough (2001), a microanálise

é o tipo de análise em que os analistas da conversação se distinguem: a explicação do modo precise como os participantes produzem e interpretam textos com base nos recursos dos membros. Mas isso deve ser complementado com a macroanálise para que se conheça a natureza dos recursos dos membros (como também das ordens de discurso) a que se recorre para produzir e interpretar os textos e se isso precede de maneira normativa ou criativa. Na verdade, não se pode realizar microanálise sem esse conhecimento. E, naturalmente, a microanálise é a melhor maneira de expor tais informações: desse modo, fornece evidências para a macroanálise.

A terceira dimensão do modelo tridimensional compreende o discurso enquanto prática social, considerando os aspectos hegemônicos, em que se situam as problemáticas concernentes à prática social, e ideológicos, que se fundem nos sentidos concedidos às palavras, no estilo textual, nas pressuposições e nas metaforizações.

Para isso, o Fairclough faz uso das contribuições teóricas sobre os conceitos sobre hegemonia e poder de Gramsci, além de questões relativas à e de ideologia tomando por base o conceito de Althusser. Para esses teóricos - e, igualmente, para Fairclough - as ideologias são materializadas nas práticas de instituições como a família, a escola, a igreja, etc.

Não obstante, é importante notarmos que Fairclough (2001), considera o discurso no tratamento de poder enquanto hegemonia e de desenvolvimento das relações de poder como luta hegemônica. Assim, a compreensão do discurso como uma luta hegemônica - e, ainda, ideológica, visto que "as hegemônias têm dimensões ideológicas" (FAIRCLOUGH, 2001, p. 126) - possibilita a estruturação de uma forma de investigarmos acerca das contingências de transformação social.

Ao expor o discurso na categoria de prática social dos integrantes de um dado grupo, Van Dijk (2000) define os participantes do discurso (os usuários da língua) não apenas enquanto indivíduos singulares, mas também como sujeitos participantes de várias instituições e culturas. Para o teórico, então, os usuários da língua podem, por meio do discurso, realizar, confirmar ou enfrentar certas estruturas sociais.

Dessa forma, podemos compreender as práticas sociais como as atividades

realizadas pelos indivíduos nos seus engajamentos diários da condução de uma vida social, aquilo que Chouliaraki e Fairclough definem como “modos habituais, ligados a perspectivas temporais e espaciais específicas, em que os indivíduos aplicam recursos (materiais ou simbólicos) para agir em conjunto no mundo”; as práticas são, pois, “constituídas ao longo da vida social – nos domínios especializados da economia e da política, por exemplo, mas também no domínio da cultura, incluindo a vida do dia-a-dia” (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p. 21).

2.2 IDEOLOGIA, HEGEMONIA E PODER: CONCEITOS BASILARES

Nesta seção, discutiremos a concepção de discurso orientado à questão da ideologia, da hegemonia e do poder, edificando este último, aliás, em um conceito hegemônico, já que, na perspectiva da ADC, a linguagem é evidenciada em um panorama de interação existe entre língua e sociedade.

Fairclough (2001) corrobora, pois, a noção de que as ideologias são construções da realidade (aqui entendida como mundo físico, as relações e identidades sociais). Essas significações se mostram presentes em várias dimensões das formas das práticas discursivas, contribuindo para a produção, reprodução ou transformação de relações de dominação. Além disso, o autor destaca que trabalha com a noção de que a ideologia

está localizada tanto nas estruturas (isto é, ordens de discurso) que constituem o resultado de eventos passados como nas condições para os eventos atuais e nos próprios eventos quando reproduzem e transformam as estruturas condicionadoras. É uma orientação acumulada e naturalizada que é construída nas normas e nas convenções, como também um trabalho atual de naturalização e desnaturalização de tais orientações aos eventos discursivos (FAIRCLOUGH, 2001, p.119).

Os pressupostos teóricos que guiam o debate acerca do discurso e da ideologia, neste caso, são oriundos principalmente das contribuições de Althusser (1971) e Gramsci (1971):

Primeiro, a asserção de que ela tem existência material nas práticas das instituições, que abre o caminho para investigar as práticas discursivas como formas materiais de ideologia. Segundo, a asserção de que a ideologia ‘interpela os sujeitos’, que conduz a concepção de que um dos mais significativos ‘efeitos ideológicos’ que os linguistas ignoram no discurso (segundo Althusser, 1971: 161, n. 16), é a constituição dos sujeitos. Terceiro, a asserção de que os ‘aparelhos ideológicos de estado’

(instituições tais como a educação ou a mídia) são ambos locais e marcos delimitadores na luta de classe, que apontam para a luta no discurso e subjacente a ele como foco para uma análise de discurso orientada ideologicamente. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 117)

Ao realizar a releitura da teoria marxista (especialmente no que diz respeito ao Estado, à reprodução dos meios de produção e da força de trabalho), Althusser (1985) reconhece a presença “de uma nova realidade: a ideologia” (ALTHUSSER, 1985, p. 59) e concede determinadas funções ao que denomina como Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), definidos por ele como “certo número de realidades que apresentam-se ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas”; como o AIE familiar, o religioso, o cultural, o escolar, o jurídico, dentre outros. (ALTHUSSER, 1985, p. 68).

Assim, Althusser (1985) caracteriza a ideologia como a representação da relação imaginária dos indivíduos com suas respectivas condições reais de existência, a qual é concretizada, de forma material, nos aparelhos estatais e nas práticas (reguladas por rituais que se inscrevem no centro da existência dos aparelhos, tais como uma missa, um dia de aula, etc.) de um dado sujeito. Esta representação, aliás, interpela o indivíduo em sujeito nas relações de produção:

Toda ideologia representa, em sua deformação necessariamente imaginária, não as relações de produção existentes (e as outras relações delas derivadas) mas sobretudo a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e demais relações daí derivadas. Então, é representado na ideologia não o sistema das relações reais que governam a existência dos homens, mas a relação imaginária desses indivíduos com as relações reais sob as quais eles vivem (ALTHUSSER, 1985, p. 88).

Para Fairclough, entretanto, o debate acerca das questões concernentes à ideologia e ao discurso, ainda que bastante influenciado por essas contribuições, acaba sendo limitado pela teoria de Althusser. O ponto de vista althusseriano propõe uma ideia de dominação e reprodução de uma ideologia dominante, na qual a luta de classes se encontra em certo equilíbrio.

E, ao consideramos que as ideologias sejam construções da realidade (ou seja, do mundo físico, das identidades e das relações sociais), oriundas de práticas discursivas, os pressupostos do filósofo francês promovem certa rigidez no que diz respeito às questões de relação e dominação, já que as práticas sociais não ocorrem de maneira unilateral.

Nessa perspectiva, também nos é válido lembrar, então, que Thompson (2011) corrobora a ideia de que certas crenças enraizadas na sociedade contemplam os elementos de uma ideologia dominante que edifica relações de dominação. Ademais, para o mesmo teórico, o estudo da ideologia demanda uma investigação acerca da forma como se dá a construção de sentido e do uso de formas simbólicas, sendo necessário, portanto, examinar os contextos sociais em que o sentido é provocado pelas formas simbólicas a fim de se estabelecer tais relações de dominação (THOMPSON, 2011).

Segundo Fairclough (2001), então, é importante notarmos, baseados em uma perspectiva dialética, que os sujeitos, embora sejam posicionados ideologicamente, não raras vezes não têm consciência para observar as inúmeras práticas e ideologias as quais são expostos diariamente e reorganizar tais práticas e sistemas a fim de manterem um ponto de vista em relação a essas estruturas.

Ainda de acordo com Fairclough, as ideologias se manifestam nas sociedades por meio das vinculações de dominação edificadas nos gêneros social, nas classes, etc. À proporção que os indivíduos se tornam aptos a transcenderem de transcender as sociedades, também são capacitados, pois, a transcender a ideologia.

Não obstante, a ideologia compreendida enquanto um processo em funcionamento, que delinea os indivíduos na qualidade de sujeitos para servir aos desejos dos grupos dominantes, corrobora a teoria hegemônica de Gramsci (1971). Inicialmente, a noção de hegemonia diz respeito à forma como uma nação exerceria poder ideológico e social, em vez de efetivar um poderio militar e coercitivo sobre outra nação.

Sustentados a partir dessas contribuições de Gramsci, diversos autores utilizam "hegemonia" a fim de especificar o procedimento de uma classe dominante apoderar-se do beneplácito de classes subordinadas. A hegemonia, aliás, também não designa uma relação fixa de poder; ao contrário, o termo indica uma infundável contradição existente ideologia e a experiência social do subordinado, uma vez que sempre se sucedem resistências a forças ideológicas.

Van Dijk (2006), por seu turno, conceitua a ideologia como um conjunto de crenças compartilhadas por membros de um dado grupo, a fim de que se possa legitimar determinadas práticas (sejam elas discursivas ou não). Dessa maneira, não podemos argumentar que a ideologia tem sua existência somente nas parcelas

dominantes. É necessário destacarmos, todavia, que nem toda espécie de crenças pode ser qualificada como ideologia, mas somente aquelas que auxiliam na organização e controle de outras crenças a fim de se controlar e organizar outras crenças partilhadas, de maneira a torná-las coerentes e assim facilitar sua absorção e seu uso no cotidiano do grupo, ditando, inclusive, a relevância de valores como liberdade ou justiça, por exemplo.

Devemos notar, então, o caráter processual das ideologias. Para que se transfigurem como consolidadas em um grupo, os atores sociais necessitam experienciar inúmeras experiências e uma diversa gama de discursos. Algumas crenças, não raras vezes, tornam-se extensivamente admitidas e internalizadas que se fazem, pois, estruturantes do senso comum e consideradas na qualidade de “naturais”. Van Dijk, contudo, argumenta que a absorção dessas ideologias e sua aceitação não se dá de maneira uniforme e completa por todos dos membros de um dado grupo.

Van Dijk (2006, p. 117) atesta, portanto, uma concepção de ideologia que se desprende das que certificam a ideologia enquanto uma falsa consciência ou como elemento semelhante ao discurso. As ideologias, para o autor, funcionam, por um lado, como uma parte da interface sociocognitiva entre estruturas sociais dos grupos, e, por outro, como aspecto dos discursos e outras práticas sociais. Além disso, o teórico afirma que

that not all discourse structures are ideologically controlled, and that no discourse structure only has ideological functions. All depends on the context, defined here as subjective mental models (which may also themselves be ideological) representing the relevant properties of communicative situations.. (VAN DIJK, 2006, p. 138)⁵

Dito de outro modo, a ideologia não é determinista e sim estratégica. Uma análise adequada sobre os processos de produção e reprodução de estruturas discursivas ideologicamente constituídas vai sempre depender da contextualização.

Em suma, Van Dijk (1998, 2006) mantém uma posição em que descreve a ideologia com base nas cognições sociais comuns aos membros de um certo grupo, de conformidade a controlar os modelos mentais que estruturam a (re)produção e de

⁵ nem todas as estruturas discursivas são ideologicamente controladas e que nenhuma estrutura discursiva tem apenas funções ideológicas. Tudo depende do contexto, definido aqui como modelos mentais subjetivos (que também podem ser ideológicos), representando as propriedades relevantes das soluções comunicativas VAN DIJK, 2006, p. 138, tradução nossa).

discursos sinalizados ideologicamente. Ressaltamos também, porém, a capacidade de transformação das ideologias.

Outro conceito de suma importância no âmbito dos estudos da ADC é a noção de poder. O poder social, aliás, é estruturado nas questões de controle, já que certas parcelas da sociedade - as elites simbólicas controlam - por meio do discurso e de meios do acesso a esses discursos - as ações, atitudes e a maneira de pensar de indivíduos de outros grupos (VAN DIJK, 2008).

De acordo com Wodak (2004), a noção de poder engloba relações de diferença - e, de maneira mais particular, os efeitos dessas diferenças nas estruturas sociais. Visto que a linguagem está vinculada com o poder social de inúmeras formas, a linguagem consegue classificar e expressar o poder, “e está presente onde há disputa e desafio ao poder. O poder não surge da linguagem, mas a linguagem pode ser usada para desafiar o poder, subvertê-lo, e alterar sua distribuição a curto e longo prazo” (WODAK, 2004, p. 237).

A linguagem instala, pois, um meio arquitetado com precisão para que se possam edificar diferenças de poder nas estruturas sociais hierárquicas. Pouquíssimas estruturas linguísticas, conforme a estudiosa, não foram posicionadas, em algum momento, ao emprego da expressão do poder por meio de um processo de metáfora sintática ou textual, por exemplo. Assim,

Levando em conta as premissas de que o discurso é estruturado pela dominação; que cada discurso é historicamente produzido e interpretado, isto é, está situado no tempo e no espaço; e que as estruturas de dominação são legitimadas pelas ideologias dos grupos que detêm o poder, a abordagem complexa defendida pelos proponentes da Linguística Crítica e da Análise do Discurso Crítica possibilita a análise das pressões verticalizadas, e das possibilidades de resistência às relações desiguais de poder, que figuram como convenções sociais. A partir dessa perspectiva, as estruturas dominantes estabilizam as convenções e as naturalizam, isto é, os efeitos da ideologia e do poder na produção de significados são mascarados, e assumem formas estáveis e naturais: eles são tomados como ‘dados’. A resistência é vista, então, como a quebra de convenções, de práticas discursivas estáveis (WODAK, 2004, p. 226).

Desse modo, Wodak (2004) considera que as diferenças de poder, são, em parte, codificadas e determinadas pelo discurso e pelo gênero, sendo, pois, negociadas nos textos. Por consequência, os textos, muito raramente, são resultados do trabalho de apenas uma pessoa, e, ainda, costumam gerir espaços de luta, visto que carregam aspectos de diversos discursos e ideologias em disputa pelo controle.

Nessa perspectiva, a autora afirma que

Uma característica marcante da ADC é sua preocupação com o poder como condição central da vida social, e seus esforços para desenvolver uma teoria linguística que incorpore essa visão como uma de suas premissas fundamentais. A ADC volta-se não só para a noção das lutas pelo poder e pelo controle, mas também para a intertextualidade e a recontextualização de discursos que competem entre si (WODAK, 2004, p. 237).

Van Dijk reitera também que o poder social pode ser definido em termos de controle. Os grupos, então, têm mais ou menos poder se são capazes de controlar, a fim de satisfazerem seus próprios interesses, os atos e mentes de membros de outros grupos. Esta capacidade pressupõe um poder básico que consiste em acesso privilegiado a recursos sociais escassos - como força, dinheiro, status, fama, conhecimento, informação, ou até mesmo várias formas de discurso público e comunicação (VAN DIJK, 1999, p. 26).

Acentuamos, ainda, que o poder não é absoluto. Logo, os grupos podem exercer maior ou menor controle sobre outros grupos ou simplesmente controlá-los em situações específicas. Assim, consoante a Van Dijk (2017, p. 118), “os grupos dominados podem, em menor ou maior grau, aceitar, consentir, acatar, legitimar, ou resistir a esse poder e até mesmo achá-lo natural” e, dessa forma, “o poder dos dominantes pode estar integrado a leis, regras, normas, hábitos e mesmo a um consenso geral”, assumindo, assim, a forma do que Gramsci denominou hegemonia.

Recordamos que, nesta pesquisa, a hegemonia masculina ganha notoriedade, visto que nos interessa analisar a perpetuação do controle sobre as mulheres, usando, para isso, os discursos presentes das narrativas das participantes de *Jogo de Cena* (2007). Por muitas décadas, é interessante ressaltarmos, a dominação do homem foi concebida como algo natural, já que a mulher ocupava um papel secundário na sociedade.

As representações identitárias do gênero feminino, normalmente determinadas pelo discurso masculino, atravessaram os tempos e estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os gêneros: aos homens reserva-se o espaço público e político, no qual se centraliza o poder; ao feminino, o doméstico, lugar da mãe abnegada, a esposa dedicada e submissa, “a rainha do lar”, digna de ser louvada e santificada – em contraponto a esta figura caseira e materna, temos a mulher sensual, desejante e corruptora, que constitui a transgressão da normatividade da sociedade.

Foi em nome da alteridade feminina, foi em nome da oposição masculino/feminino que as mulheres se viram confinadas em seu papel maternal e doméstico. Como o corpo é o primeiro lugar da inscrição, a sociedade sempre leu, encarou a mulher a partir de seu corpo e de suas produções, fechando-a na reprodução e na afetividade. A natureza – menstruação, gravidez, parto, etc – destinava as mulheres ao silêncio e à obscuridade, impossibilitando-as de outras formas de criação (COLLING, 2004, p. 16).

A partir do final dos anos de 1960 e início da década de 1970, as mulheres têm assumindo um espaço cada vez maior no mundo público, cujo domínio outrora era exclusivamente masculino. Assim, gradativamente, as mulheres se inseriram e alcançaram novas posições na sociedade. Estas modificações na dinâmica sociais se deram, em grande parte, decorrentes dos movimentos feministas dos anos 1960, que passaram a questionar as antigas identidades de homens e mulheres e refletir acerca das mais diversas esferas da vida social – como a estrutura familiar, a maternidade a sexualidade, a divisão sexual do trabalho doméstico, etc.

Dessa maneira, com a eclosão do discurso feminino/feminista nas últimas décadas, certas atribuições do gênero feminino e de formas de feminilidade passaram a ser, nas suas emergências históricas, questionadas, (des)construídas e ressignificadas nos textos vigentes na sociedade,

2.3 O CONSUMO DOS DOCUMENTÁRIOS: RECEPÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDO

Fairclough (2001) afirma que a análise de um discurso na qualidade de prática discursiva deve focalizar os processos de produção, distribuição e consumo do texto. Nesse sentido, o autor nos lembra que tais processos são sociais, e necessitam de referência às esferas políticas, econômicas e institucionais particulares nas quais o discurso analisado é gerado.

Ademais, tanto a produção quanto o consumo textual têm natureza parcialmente sociocognitiva, visto que envolvem processos cognitivos de produção e interpretação, os quais, então, assentam-se nas estruturas e convenções sociais interiorizadas. Ainda de acordo com Fairclough (2001),

Na explicação desses processos sociocognitivos, uma preocupação é especificar os elementos das ordens de discurso (como também outros recursos sociais, denominados 'recursos dos membros') em que se baseiam a produção e a interpretação dos sentidos e como isso ocorre. A preocupação central é estabelecer conexões explanatórias entre os modos de organização e interpretação textual (normativos, inovativos, etc.), como os textos são produzidos, distribuídos e consumidos em um sentido mais amplo, e a natureza da prática social em termos de sua relação com as estruturas e as lutas sociais (FAIRCLOUGH, 2001, p. 99 - 100).

Dessa maneira, para o referido autor, não podemos reconstituir o processo de produção, nem explicar o mecanismo de interpretação apenas por referências aos textos, já que constituem, respectivamente, traços e pistas desses processos e não devem ser gerados nem interpretados sem os recursos dos membros.

Outrossim, Fairclough (2001) também ressalta que a natureza dos processos de produção, distribuição e consumo textual é variável entre os diversos tipos de discurso, conforme dados fatores sociais. O teórico exemplifica, aliás, que os textos são produzidos de jeitos específicos e em contextos sociais particulares:

um artigo de jornal é produzido mediante retinas complexas de natureza coletiva por um grupo cujos membros estão envolvidos variavelmente em seus diferentes estágios de produção - no acesso a fontes, tais como nas reportagens das agendas de notícia, na transformação dessas fontes (frequentemente elas próprias já são textos) na primeira versão de uma reportagem, na decisão sobre o local do jornal em que entra a reportagem e na edição da reportagem (FAIRCLOUGH, 2001, p. 107).

Os textos também são consumidos pelos indivíduos de maneira distinta em contextos sociais diversos. Isso se relaciona parcialmente com o tipo de trabalho interpretativo aplicado a eles (como um exame minucioso ou atenção dividida com a realização de outras coisas) e com os modos de interpretação disponíveis - não lemos receitas como lemos textos estéticos, ou consumimos artigos acadêmicos de forma semelhante a textos retóricos.

O consumo, tal qual a produção textual, pode ter caráter individual ou coletivo. Determinados textos (como entrevistas ou poemas) são registrados, transcritos, preservados, e relidos por vários momentos; outras espécies de produções, todavia, tem qualidade transitória e são esquecidos em períodos posteriores - é o caso, por exemplo, de uma conversa casual. Além disso, os textos proporcionam resultados diversos de particularidades extradiscursivas: podem, inclusive, modificar atitudes, crenças ou práticas dos sujeitos.

No cinema, a questão do consumo das obras ressalta problemáticas bastante importantes. O cinema ficcional, por exemplo, objetiva lidar com a descrença do espectador por meio de determinadas estratégias narrativas a fim de proporcionar a seu público uma história plausível e verossímil. As obras catalogadas na qualidade de não ficção, no entanto, envolvem personagens reais e um mundo vivido. Nesse sentido, Nichols (2010) corrobora a ideia de que um dado ator social não é necessariamente convidado a atuar em um filme documental, mas sim convidado a estar na obra:

E se o convite for não para atuarmos num filme, mas para estarmos no filme, para sermos nós mesmos no filme? O que os outros pensarão de nós? Como nos julgarão? Que aspectos de nossa vida podem ser revelados e que não previmos? Que pressões, sutilmente indicadas ou abertamente declaradas, entram em jogo para modificar nossa conduta e com que consequências? Essas perguntas têm várias respostas, de acordo com a situação, e são de um tipo diferente das propostas pela maioria das ficções. Elas fazem recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre os cineastas que pretendem representar os outros em vez de retratar personagens inventados por eles mesmos. Essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema de ficção (NICHOLS, 2010, p. 32).

Dessa maneira, os relatos do mundo da não ficção carecem dos seus espectadores uma crença no discurso a qual se prolonga para além da duração da projeção na tela, visto que os personagens e suas histórias demandam verificação e interpretação no mundo vivido, pois podem ser concernentes a dadas vozes, as quais, por seu turno, são legitimadas por papéis sociais que ocupam no meio extra-fílmico.

Nichols (2010) argumenta que o consumo e a interpretação desses filmes é, pois, uma questão de compreendermos de que maneira a estruturação da película irá externalizar certos valores e significados e, além disso, de como reagiremos a esses mesmos valores e significados transmitidos na obra. Assim, a crença do espectador é deliberadamente encorajada nos documentários, já que esse tipo de filme frequentemente busca provocar impactos no mundo histórico e, para isso, precisam convencer seu público de que um ponto de vista é preferível em detrimento a outros.

A ficção talvez se contente em suspender a incredulidade (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instilar crença (aceitar o mundo do filme como real). É isso o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também (NICHOLS, 2010, p. 27).

Em consonância com as ideias de Fairclough (2001), podemos afirmar, então, que há dadas dimensões sociocognitivas específicas da produção e interpretação do texto (especificamente, do documentário) que se centralizam,

na inter-relação entre os recursos dos membros, que os participantes do discurso têm interiorizados e trazem consigo para o processamento textual, e o próprio texto. Este é considerado como um conjunto de 'traços' do processo de produção, ou um conjunto de 'pistas' para o processo de interpretação. Tais processos geralmente procedem de maneira não-consciente e automática, o que é um importante fator na determinação de sua eficácia ideológica, embora certos aspectos sejam mais facilmente trazidos a consciência do que outros (FAIRCLOUGH, 2001, p. 109).

Ramos (2005), por seu turno, também destaca a associação existente entre diretor e espectador nas problemáticas de apreciação e compreensão de dada obra documental, que se vincula às questões éticas e estéticas da produção fílmica, além da organização de um discurso sobre o mundo vivido, além da união de valores que orientarão o filme em questão acerca do ponto de vista sobre o tema que é exposto e representado na projeção.

Não obstante, o teórico também observa que, ao recebermos uma dada narrativa como documentária, “estamos supondo que assistimos uma narrativa que estabelece asserções, postulados, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional” (RAMOS, 2008, p. 27). Com isso, há a junção de vários saberes e vivências para estruturar determinado saber que, por sua vez, diz respeito a algum elemento da sociedade.

Na imagem-câmera, espectador e cineasta são envolvidos numa relação siamesa, dentro de uma caixa de repercussão de alta sensibilidade. Trata-se de uma espécie de ‘comutação’ entre polos de matéria distinta que podem ser fenomenologicamente atados. A imagem intensa é a matéria-prima desse embate, que, concretamente, ‘mata’ e ‘fere’, solicitando-nos diretamente o estabelecimento de valores. (RAMOS, 2005, p. 1)

Nesse sentido, Odin (2012) corrobora a ideia de que a audiência pode optar por várias possibilidades de leitura documentarizante de um filme. De acordo com o autor, não só há diversas maneiras de colocar em ação a leitura documentarizante, como também são inúmeras as possibilidades de construir, diante de um filme, enunciadores reais:

1. O leitor pode tomar a câmara como Enunciador real. Nessa perspectiva, tudo o que se encontra diante da câmara (cenários, figurinos, personagens etc.) torna-se objeto da leitura documentarizante. Assim considerados, como observa sabiamente P. Sorlin (1980, p. 24), “os filmes não são senão uma série de ilustrações documentárias”. Um dos melhores exemplos desse tipo de leitura sem dúvida é dado por S. Kracauer, para quem o cinema “é exclusivamente equipado para registrar e revelar a realidade física [...] A única realidade que nos interessa é a realidade realmente existente — o mundo transitório em que vivemos” (KRACAUER, 1965 apud SORLIN, 1980, p. 28)
2. O leitor pode tomar o cinema como Enunciador real. Evidentemente, esse é o tipo de leitura praticado pelos teóricos (historiadores, semiólogos) do cinema. Um filme, escreve S. Heath (1981, p. 191-192), “é sempre um documento — um documentário — do filme e do cinema”; “todo filme é um documento de si próprio e de sua real situação a respeito da instituição cinematográfica e da complexidade da instituição social da representação” (p. 238).
3. O leitor pode tomar a Sociedade na qual o filme é produzido como Enunciador real. Aqui se reconhecem a leitura histórica (à la M. Ferro, 1977) e a leitura sociológica (à la P. Sorlin, 1977).
4. O leitor pode tomar o cameraman [o cinegrafista] como Enunciador real. É o caso típico do filme de reportagem. O pressuposto do leitor, nesse caso, é o de que o cameraman esteve no local onde os fatos aconteceram: ele os viu com os seus próprios olhos.
5. O leitor pode tomar o realizador do filme como Enunciador real. Trata-se da leitura cinéfila, que faz de todo filme um documento sobre o seu “autor”, ou ainda da leitura psicanalítica, a que já se fez alusão.
6. O leitor pode tomar o responsável pelo discurso, em posse do filme, como Enunciador real. Esse responsável não se confunde com o realizador; em um filme pedagógico, por exemplo, a realização é assegurada por um profissional de cinema, mas a responsabilidade do discurso é do professor, do pesquisador ou do especialista que se exprime no filme (aquele que pressupostamente possui o Saber) (ODIN, 2012, p. 19 - 20).

Assim sendo, essa associação que o espectador/leitor estipulará com determinada obra fílmica irá indicar se o indivíduo que assiste aceitará a narrativa do documentário como algo imaginário, ou, pelo contrário, como relatos de sujeitos sociais que detém um saber sobre o mundo histórico - e, dessa maneira, é possível pressupormos que o público levará em consideração a focalização destinada à realidade social, a qual tangenciará a construção discursiva, e não somente o imaginário inicial da equipe de produção da obra.

Além disso, é importante salientar uma das propriedades bastante caras às produções de documentário atuais: a reflexividade. Esta peculiaridade das obras documentais da atualidade pode ser investigada enquanto evento oriundo da própria comunicação do documentário, a qual, inserida em certos entendimentos e éticas, impulsionadas por meio de procedimentos perceptíveis desde os trabalhos do

soviético Dziga Vertov, perpassando, posteriormente, em obras documentais classificadas como reflexivas.

O espectador reconhece o mundo real para além do filme, permitindo-se, dessa forma, que o sujeito seja capaz de interpretar a peça fílmica e emitir suas opiniões relativas à forma pela qual o documentário aborda uma dada questão. Além disso, o público reconhece, a partir de suas próprias vivências, a perspectiva e lugar social em que o diretor parte para abordar seu conteúdo. Uma maneira de enunciar, ainda que não seja qualificada como reflexiva, constitui-se na qualidade de suficiente para que o espectador identifique a narrativa e as peculiaridades como o ponto de vista do cineasta quer fazer o espectador enxergar determinada temática.

Logo, no transcurso produtivo em que se origina a narrativa documentária, as alusões relativas a dado contexto do mundo real servem de apoio à constituição firmativa da obra. Partindo, então, dessas conjecturas, podemos medir a ligação posterior que o espectador criará com o filme. As intenções do diretor da película se dão, pois, enquanto um dado elementar no filme documentário, e o público, na compreensão da narrativa documentária, pode percebê-la na maneira como o cineasta recorta e trata a realidade do mundo vivido, dando-lhe determinada e lhe dá forma no documentário.

Por isso, a reflexividade exerce enorme importância no que concerne aos sentidos das considerações acerca daquilo que se enuncia e em uma obra cinematográfica documental. Não há, portanto, somente a narrativa da produção fílmica, como também o enfoque do cineasta, e as experiências anteriores que o espectador no que diz respeito à realidade apresentada.

De acordo com Nichols (2010), a reflexividade é uma particularidade ou uma dada expectativa que existe no cinema documental ao considerarmos as práticas do espectador e do diretor. Nesse sentido, Nichols afirma que, nos documentários,

há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. De formas diferentes, todas essas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que trata um certo filme. Isso quer dizer que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém (NICHOLS, 2010, p. 93).

Ainda que esse conceito possa ser empregado no âmbito dos estudos dos filmes ficcionais, devemos lembrar que, no gênero documental, temos uma grande contribuição das questões referentes à recepção. Ramos (2005), por seu turno,

argumenta sobre a relação que o espectador tem com o filme documentário. Para o autor, o peso da circunstância do mundo no transcorrer do documentário, a qual cerca a circunstância da tomada tem uma dimensão infinitamente maior do que no cinema de ficção - e, ignorarmos este dado é ignorarmos a história do próprio documentário.

Nanook não é um filme de estúdio: sentimos isto na forma da imagem e também o sabemos. Faz parte da experiência espectral da imagem-câmera, o conjunto de informações sociais sobre as circunstâncias da tomada. No caso de Nanook, esta experiência está diretamente relacionada (desde o primeiro lançamento do filme) com o fato de que estas imagens não foram tomadas em estúdio. Mesmo o trabalho recente de desconstruir esta informação não conseguiu diluir a intensidade polar que respiramos na imagem. Esta intensidade (que é a intensidade da vida no mundo) é propriamente a cicatriz da tomada na imagem, constituindo um dos traços diferenciais da tradição documentária. A questão ética no documentário deverá ser pensada sempre em torno da evidência da tomada e seu embate com a circunstância de mundo que a determina, para e pela experiência do espectador (RAMOS, 2005, p. 4).

Com a imagem-câmera e a percepção de mundo que estabelecida, o público lança-se ao lugar do sujeito-da-câmera durante a prática de aproveitamento da imagem documentária. Outrossim, a comunicação do documentário se dá apenas na relação que se estabelece efetivamente com os espectadores. Ou seja, a noção de reflexividade no estilo documental vincula-se mediante as especificidades que a imagem-câmera do documentário provoca no sujeito-da-câmera.

A emoção da câmera não existe. Existe a intencionalidade do sujeito que a manipula, constituindo-se pela previsibilidade da adequação entre a forma que dá ensejo ao mecanismo de formatar da câmera e a percepção futura do espectador. O sujeito-da-câmera compõe, sempre baseado na imagem do mecanismo, a dimensão daquilo que, no momento da formação da imagem na tomada, aponta para o espectador. RAMOS, 2012, p. 17)

Em suma, o aspecto reflexivo nos filmes documentais é um fenômeno bastante perceptível, originando-se da relação crítica do espectador com o filme, podendo ser enfatizada em certos mecanismos e recursos ao longo do trabalho do diretor e de sua equipe. Ou seja, enquanto prática no cinema, a reflexividade se constitui na qualidade de um conjunto de abordagens que despontam, de maneira mais direta, para as especificidades de estruturação da narrativa fílmica.

Ao enfatizarmos, portanto, a tomada da imagem-câmera em seu transcorrer enquanto um aspecto que promove as relações do cineasta com o mundo para documentação desse último, a noção de reflexividade se sistematiza como parte

integrante e, ainda, como um evento bastante caro ao fenômeno de organização e da enunciação desse cinema.

Destacamos também que, nas obras indexadas enquanto documentais, certas especificidades serão apresentadas, ao longo da projeção, para o espectador. A memória social, por exemplo, é comumente resgatada em documentários, e externalizam dados significados, compõem discursos e fazem referências a sujeitos sociais e episódios históricos. Dessa maneira, os filmes documentais provocam o contato com uma versão sobre acontecimentos históricos e questões sociais que demandam de seu público uma interpretação e um posicionamento político sobre os mesmos.

3 SUJEITO PÓS-MODERNO E A CONSTITUIÇÃO DE IDENTIDADES

As questões identitárias costumam ocupar posições centrais nos estudos feministas, pós-modernos e pós-coloniais. Essas novas visões contestam uma antiga concepção fixa e essencialista de identidade, compreendendo esta última enquanto uma entidade de configuração plural e em contínuo processo de transformação.

Nessa acepção, Stuart Hall, sociólogo jamaicano, afirma que a questão da identidade é bastante debatida no âmbito da teoria social. Nesse sentido, argumenta-se que o sujeito unificado e as velhas identidades, as quais efetivaram o mundo social por um extenso período temporal, estão em franco declínio - dando origem, pois, a novas identidades e fragmentando o indivíduo da modernidade.

Assim, tal teórico, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), debate de que maneira as questões concernentes ao sujeito e à identidade são ponderados no ponto de vista pós-moderno, apontando "o sujeito do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno" (Hall, 2006, p. 46) por meio de importantes descentramentos.

De acordo com Hall (2006), Um dos argumentos que sustentam a descensão das identidades modernas é o fato de que há algo diferente de modificação estrutural, a qual está transformando as sociedades modernas ao final do século XX e isso, por seu turno, segmenta as "paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais" (HALL, 2006, p. 9).

Tais mudanças acarretam, também, em transformações nas identidades pessoais, desestabilizando o conceito de que os indivíduos possuem sobre si mesmos enquanto sujeitos integrados à sociedade, ocasionando-se um deslocamento (ou descentração) do sujeito no que concerne ao seu lugar no mundo social e cultural ou a si mesmo.

A fim de examinar o caráter da mudança identitária na modernidade tardia, Hall (2006) trabalha com determinadas definições de identidade. O autor distingue, então, três concepções bastante distintas entre si: primeiramente, há o sujeito do iluminismo; posteriormente, o sujeito sociológico e, por fim, o sujeito pós-moderno.

Nessa perspectiva, o sujeito do iluminismo baseava-se no conceito da pessoa humana enquanto um indivíduo centrado e unificado, contemplado pelas "capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo 'centro' consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo" (HALL, 2006, p. 10 - 11). Assim sendo, nota-se que tal concepção de identidade se estrutura como deveras "individualista" do sujeito.

A noção do sujeito sociológico, por seu turno, trata acerca de uma visão interativa da identidade e do dito "eu". Essa ideia, portanto, refletia o crescimento gradativo de uma complexidade do mundo moderno e da compreensão de que o núcleo interior do sujeito não era soberano e autossuficiente, mas sim constituído na interação do eu com a sociedade e com outras pessoas, as quais mediarão para o indivíduo dados elementos culturais - tais quais os valores, sentidos e símbolos - do mundo habitado. Dessa maneira, o sujeito possui uma essência interior ("eu real"), porém esta é continuamente organizada e modificada por meio de um diálogo entre o âmbito cultural exterior e as identidades que esse ambiente oferta.

Deve-se ressaltar, ainda, que a identidade, em tal noção sociológica, engloba a dimensão existente entre o que se definem enquanto "interior" e "exterior": ou seja, o espaço público e o pessoal. Para Hall (2006), o indivíduo se projeta em identidades culturais e, concomitantemente, internaliza certos significados e valores, alinhando sentimentos particulares a lugares objetivos, que podem ser ocupados no mundo social e cultural. Assim, a identidade firma o sujeito à estrutura da sociedade, estabilizando ambos e os tornando "unificados e predizíveis" (HALL, 2006, p. 12). Não obstante, há o argumento de que seja justamente tais características que, atualmente, encontram-se em plena transformação:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente (HALL, 2006, p. 12).

Logo, a identidade torna-se uma "celebração móvel" composta e modificada, de maneira contínua, em relação às maneiras como o indivíduo é representado ou interpelado pelos sistemas culturais que o rodeiam (HALL, 2006).

Hall (2006) também destaca que outro aspecto de alta importância no que diz respeito às problemáticas das identidades se relaciona ao caráter da mudança na modernidade tardia, principalmente o processo de mudança tardia definida como "globalização". Essencialmente, então, argumenta-se que tal mudança na modernidade tardia possui dada especificidade. Utilizando-se de Marx e Engels (1973, p. 70 apud HALL, 2006, p. 14), o sociólogo jamaicano afirma que as sociedades modernas são, por definição, sociedades que se encontram em constante e permanente transformação

À luz das contribuições teóricas de Giddens (1990 *apud* Hall, 2006), Hall (2006) lembra que, conforme o teórico britânico, nas sociedades tradicionais, valorizam-se o passado e os símbolos, uma vez que esses elementos contêm e perpetuam toda a experiência das gerações. Na modernidade, todavia, há uma maneira essencialmente reflexiva de vida, em que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas por meio de informações recebidas sobre essas mesmas práticas, alterando-se, dessa forma, seu caráter constitutivamente.

Além disso, por meio de um evento ocorrido no âmbito da política norte-americana, Hall (2006) discute aspectos passíveis de observação na questão das identidades e das consequências políticas possíveis da fragmentação (e da pluralização) de identidades. O autor narra que

Em 1991, o então presidente americano, Bush, ansioso por restaurar uma maioria conservadora na Suprema Corte americana, encaminhou a indicação de Clarence Thomas, um juiz negro de visões políticas conservadoras. No julgamento de Bush, os eleitores brancos (que podiam ter preconceitos em relação a um juiz negro) provavelmente apoiaram Thomas porque ele era conservador em termos da legislação de igualdade de direitos, e os eleitos negros (que apoiam políticas liberais em questões de raça) apoiariam Thomas porque ele era negro. Em síntese, o presidente estava 'jogando o jogo das identidades'. Durante as 'audiências' em torno da indicação, no Senado, o juiz Thomas foi acusado de assédio sexual por uma mulher negra, Anita Hill, uma ex-colega de Thomas. As audiências causaram um escândalo público e polarizaram a sociedade americana (HALL, 2006, p. 18 – 19).

Hall (2006) também relata que, no período destacado, alguns negros, segundo ele, apoiaram Thomas com base nas perspectivas raciais; outros, porém, opuseram-se ao juiz, devido às questões sexuais. As mulheres negras estavam igualmente

divididas, e dependiam de qual de suas identidades prevaleceria no momento: sua identidade enquanto negra ou sua identidade enquanto mulher.

Os homens brancos, por seu turno, dividiam-se de acordo com sua visão política e, ainda, com a forma como lidariam com o racismo e com o sexismo. Já as mulheres brancas e conservadoras apoiavam Thomas baseadas em suas inclinações partidárias, mas também em uma possível oposição ao feminismo - as que se identificavam, aliás, com as perspectivas ideológicas desse movimento, mostravam-se contrárias a Thomas com base nas questões de gênero e sexuais, mesmo que, frequentemente, também apresentassem posições mais progressistas em relação a pautas raciais.

Não obstante, devemos notar, ainda, que Clarence Thomas era juiz e, portanto, membro de uma elite judiciária; Anita Hill, por outro lado, era uma funcionária subalterna. Assim sendo, estavam em jogo, ainda, as questões identitárias relativas às problemáticas de poder das diferentes classes sociais.

Destarte, Hall (2006) corrobora a ideia de que as identidades eram contraditórias entre si, cruzando-se e deslocando-se em muitos momentos. Essa contradição, aliás, atuava tanto no âmbito da sociedade (em determinados grupos políticos, por exemplo) quanto na subjetividade de cada indivíduo.

Outrossim, é possível observarmos que nenhuma identidade singular - como uma classe social específica - pôde alinhar, de forma única e abrangente, todas as diferentes identidades em uma só, na qual fosse possível estruturarmos uma política. Ou seja, uma dada classe não consegue servir "como um dispositivo discursivo ou uma categoria mobilizadora através da qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas" (HALL, 2006, p. 20 - 21).

Torna-se notável, então, os ambientes sociopolíticos do mundo moderno são formados por essas identificações rivais e deslocantes dos indivíduos, originadas, principalmente, pela fragmentação da identidade única e coerente de outrora, e, também, pela

emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos. Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença* (HALL, 2006, p. 21).

No que concerne às transformações do sujeito do Iluminismo, cuja identidade era fixa e estável, em identidades abertas, contraditórias e fragmentadas, Hall (2006) argumenta a existência de cinco formas de descentramentos de tal sujeito. Destaca-se, na perspectiva desta pesquisa acadêmica, o descentramento proporcionado pelo feminismo, o qual, conforme o autor, é um dos movimentos que teve uma relação mais direta com o conceito de descentramento do sujeito cartesiano e sociológico:

Ele [o feminismo] questionou a clássica distinção entre o 'dentro' e o 'fora', o 'privado' e 'público'. O slogan do feminismo era: 'o pessoal é político'. Ele abriu, portanto, para a contestação política e social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos genericados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas). Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero; o feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a 'humanidade', substituindo-a pela *questão da diferença sexual* (HALL, 2006, p. 45 - 46).

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2006. p. 13).

Dessa maneira, os questionamentos que abrangem o processo de unificação e fragmentação de identidades são circunscritos por particularidades as quais envolvem aspectos das experiências individuais, permeados por conjunturas ligadas aos contextos sociais e históricos e estruturadas na linguagem.

As problemáticas da fragmentação identitária só podem ser, então, sanadas por meio da afirmação fantasiosa acerca da existência de uma dita identidade única, que promove aos sujeitos uma perspectiva mais confortável visto que, justamente, permite ao indivíduo crer em sua unicidade.

No que tange a questões de tais “narrativas do eu” por Hall (2006), é notável a grande relevância das práticas discursivas que rodeiam um dado indivíduo desde seu nascimento. Por conseguinte, torna-se importante refletir acerca da atribuição da linguagem em sua conexão com as demandas do sujeito e da identidade. No mecanismo de estruturação das identidades, são precisamente as práticas discursivas as quais promovem a representação social de um dito “eu” e de suas referências, possibilitando, pois, a atuação desse sujeito no mundo e, ainda, sobre os outros.

Assim, é nesse cenário de construção de identidades em que se estabelece o encadeamento de representação, pelo qual se constitui um ponto de partida para a reflexão dessas mesmas identidades: elas se efetuam, portanto, por meio das práticas discursivas e significam, ainda, o dito “eu” e seu modo de estar no mundo.

Observa-se, então, a função constitutiva do discurso, à medida que as representações sociais, sejam elas das identidades, sejam elas do mundo em que os atores sociais se inserem. Ademais, as representações, na qualidade de referências, determinam-se através das condições de produção do sentido e estão sob o domínio não somente daquele que diz algo a partir de um determinado local, mas também da própria sociedade em que esses discursos ocorrem.

Nessa conjectura, pode-se observar que a constituição das identidades sociais, assim como a estruturação do que se fala, acontece nos vínculos existentes com os processos discursivos, incorporados nas ordens sociais e afetados pelas condições de produção.

Além disso, é relevante sublinhar que as subjetividades são, igualmente, inseridas nas relações da interação linguística, e o modo como elas são, portanto, determinadas por contextos sociais, culturais e históricos: para Hall (1996), o 'eu' que aqui escreve, por certo, tem também de ser pensado, ele mesmo, como 'enunciado'. Todos nós escrevemos e falamos desde um lugar e um tempo particulares, desde uma história e uma cultura que nos são específicas (HALL, 1996, p. 68).

De tal forma, ao se considerar a determinação do sujeito no que diz respeito a sua associação com o âmbito social e histórico, estabelece-se dada posição do ator social, o qual, no momento em que se posiciona na qualidade de enunciatador de certo discurso, enunciará com base em um lugar característico dentro da estrutura social. Por consequência, é evidente o destaque do discurso nas questões concernentes à subjetividade e às identidades sociais.

Castells (2008), por seu turno, entende a identidade como o processo de construção de significados⁶ baseada em uma especificidade cultural, ou, ainda, um conjunto de aspectos culturais que se inter-relacionam e que prevalecem em detrimento de outras fontes de significado. Conforme o autor, “para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto na ação social” (CASTELLS, 2008,p. 22).

Nesse sentido, Castells (2008) corrobora a ideia de que a construção social de uma dada identidade sempre se origina em um ambiente definido pelas relações de poder:

não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem, e para que isso acontece. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. (CASTELLS, 2008, p. 23)

Dessa forma, o autor propõe três formas e inícios de construção de identidades: a *identidade legitimadora*, introduzida pelas instituições dominantes na sociedade, cujos objetivos são expandir e racionalizar sua dominação sobre os atores sociais; a *identidade de resistência*, organizada por atores sociais que se encontram em condições desfavoráveis e desvalorizadas na lógica da dominação, a fim de construir meios de resistência e sobrevivência; e, por fim, a *identidade de projeto*, promovida quando atores sociais, por meio de quaisquer materiais culturais, buscam a construção de uma nova identidade para redefinir a estrutura e a sua posição na sociedade.

É válido notar que identidades que se iniciam como resistência podem resultar em projetos, ou, ainda, constituírem-se na qualidade de dominante nas instituições sociais e, então, em transformarem-se em identidades legitimadoras que buscam racionalizar sua dominação.

Castells (2008), inclusive, define o movimento feminista enquanto uma identidade de projeto, visto que, a partir dele, as mulheres procuram redirecionar as

⁶ Para Castells (2008, p. 23), significado é “a identificação simbólica, por parte de um ator social, da finalidade da ação praticada por tal ator.

posições outrora estabelecidas para o gênero feminino. Dessa maneira, o feminismo ultrapassa as

trincheiras de resistência da identidade e dos direitos da mulher para fazer frente ao patriarcalismo, à família patriarcal e, assim, a toda a estrutura de produção, reprodução, sexualidade e personalidade sobre a qual as sociedades historicamente se estabeleceram (CASTELLS, 2008, p. 24).

Entende-se, a partir das contribuições teóricas de Castells (2008) e Hall (2006), compreender que as representações das identidades constituem enquanto uma maneira de controle social e, ainda, uma espécie de ação sobre o grupo e/ou sobre os indivíduos que deste fazem parte.

Nessa perspectiva, nota-se que são relevantes, portanto, os meios como se dão e se reivindicam as representações de novas identidades (ou, ainda, como velhas construções identitárias são reproduzidas e preservadas) e de maneira esse processo estrutura as práticas sociais e discursivas dos sujeitos. Assim sendo, deve-se compreender a identidade como um processo contínuo de produção, o qual nunca está verdadeiramente finalizado e se encontra no espaço das práticas discursivas. No que concerne ao gênero feminino, inclusive, os contextos em que o movimento feminista se processa contornam esse movimento social em uma gama de discursos e possibilidades. Tais discursos, aliás, construirão e moldarão determinadas identidades, as quais, por sua vez, podem possibilitar certas transformações nos papéis e nas estruturas sociais.

Ou seja, as narrativas de *Jogo de Cena* nos permitem analisar algumas mudanças na constituição da identidade da mulher em detrimento do surgimento de novas práticas discursivas, ocasionadas pelas transformações nas ordens do discurso e pelas mudanças tardias definidas como "globalização" (HALL, 2006).

Essas mudanças modificaram, pois, o modo de ser dos sujeitos e trouxeram consigo determinadas relações sociais que adicionam complexidade à construção identitária feminina. As transformações das práticas na vida social, na conjectura atual, deslocam, pois, dadas identidades sociais.

Ao compreendermos o lado linguístico das transformações das relações culturais, políticas e sociais enquanto uma possível uma desarticulação e uma rearticulação com novas práticas discursivas e da estrutura social, provocando outras possibilidades discursivas. Em cada domínio das práticas discursivas e sociais, as

mulheres de *Jogo de Cena* se fazem presentes, então, em inúmeras e diferentes matizes das consideradas identidades do gênero feminino. Assim sendo, a identidade dessas mulheres - atrizes e informantes - se dá de maneira heterogênea, visto que se misturam algumas características identitárias de outrora com novas práticas sociais.

4 AS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS FEMININAS EM *JOGO DE CENA*

A constituição da identidade das mulheres de *Jogo de Cena* pode ser embasada nas contribuições teóricas de Hall (2006), o qual argumenta que, em conformidade com a concepção sociológica, a identidade é estruturada por meio da interação entre o indivíduo e a sociedade, já que o “eu real”, do sujeito, consiste na sua essência interior que, todavia, tem sua formação originada e modificada constantemente pelos diálogos com mundos culturais “exteriores” e com as identidades ofertadas por esses mundos (HALL, 2006).

Dessa maneira, o sujeito possui uma essência interior (“eu real”), porém esta é continuamente é estruturada por meio de processos inconscientes e se encontra continuamente em projeto de formação.

Com base nessa teoria, pode-se afirmar que as narrativas presentes no filme apresentam identidades femininas ambíguas, pois transitam entre a subjetificação e a objetificação e, ainda, entre a resistência e a passividade.

4.1 MATERNIDADE E A ORGANIZAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA

Dentre as narrativas das mulheres de *Jogo de Cena*, uma perspectiva muito comum entre as participantes é constituída de um lugar que, historicamente e culturalmente, pode ser entendido enquanto elemento estruturante da organização das identidades femininas: a maternidade.

No que concerne às questões relativas à maternidade, Badinter (1980) afirma que, durante o último terço do século XVIII, operou-se uma determinada revolução das mentalidades. A imagem e o papel da mãe, pois, modificam-se radicalmente: após 1760, por exemplo, aumentam a circulação de publicações que recomendam - e até mesmo “ordenam” às mães - cuidarem pessoalmente de seus filhos e amamentá-los. Dessa forma, a autora argumenta que passa a ser imposta à mulher a obrigação de ser mãe, antes de tudo, e começa a estruturação do mito que persistirá pela história desde então: o instinto materno e o amor espontâneo pelo filho.

Ademais, Badinter (1980) ressalta que não se deve ignorar que o amor materno existiu, de certa maneira, em todos os tempos e em toda parte. O que passa a ser

novo, contudo, é a exaltação do mito da maternidade enquanto um valor natural e social, favorável à manutenção da espécie e à sociedade. Outrossim, é novo também a associação das palavras "amor" e "materno", que promove a exaltação não somente do sentimento, mas também da constituição da identidade feminina como mãe. Na criação das crianças, desloca-se, portanto, os valores da autoridade paterna de outrora para o amor, fazendo com que o foco ideológico se reflita cada vez mais na figura materna em detrimento do pai. Badinter também argumenta que

parte das mulheres foi sensível a essa nova exigência. Não porque obedecessem às motivações econômicas e sociais dos homens, mas porque um outro discurso, mais sedutor aos seus ouvidos, esboçava-se atrás desse primeiro. Era o discurso da felicidade e da igualdade que as atingia acima de tudo. Durante quase dois séculos, todos os ideólogos lhes prometeram mundos e fundos se assumissem suas tarefas maternas: "Sede boas mães, e sereis felizes e respeitadas. Tornai-vos indispensáveis na família, e obtereis o direito de cidadania." (BADINTER, 1980, p. 145 -146)

Assim sendo, desde o século XVIII, há a estruturação da imagem e da identidade da mãe, cujas características essenciais conseguirão se manter pelos séculos seguintes. Logo, os discursos que corroboram "a era das provas de amor" permitiram que a criança se transformasse em objeto privilegiado do foco da atenção materna. Não obstante, a mulher passa a aceitar o papel social de se sacrificar a fim de que seu filho viva, e consiga viver de maneira melhor, junto dela. "A mãe aceita, cada vez mais, restringir a própria liberdade em favor da maior liberdade do filho". (BADINTER, 1980, p. 205)

Nesse sentido, Badinter (1980) também destaca que, principalmente a partir do século XIX, tarefas como a educação dos filhos, destinada antigamente a instituições como os internatos, são assumidas gradativamente pela mãe. Esse novo trabalho monopoliza as mulheres em tempo integral:

Cuidar dos filhos, vigiá-los e educá-los exige sua presença efetiva no lar. Totalmente entregue às suas novas obrigações, não tem mais tempo nem desejo de frequentar os salões e fazer vida mundana. Seus filhos são suas únicas ambições e ela sonha para eles um futuro mais brilhante e mais seguro ainda do que o seu. A nova mãe é essa mulher que conhecemos bem, que investe todos os seus desejos de poder na pessoa de seus filhos. (BADINTER, 1980, p. 212)

Nessa perspectiva, ao incorporar a nova condição de se responsabilizar pela educação dos filhos, a mulher - principalmente a burguesa - modificava sua posição

peçoal, tornando-se, por consequência, o eixo da família. Não só incumbida da tarefa de zelar pela casa, agora a mãe também é devota ao cuidado dos filhos, sendo considerada, então, enquanto a "rainha do lar". À proporção em que a função materna englobava novas responsabilidades, "repetia-se cada vez mais alto que o devotamento era parte integral da "natureza" feminina, e que nele estava a fonte mais segura de sua felicidade" (BADINTER, 1980, p. 267)

Nesse período, os discursos sobre a maternidade conquistaram, ainda mais, um papel social gratificante, haja vista que estão agora evocando sentidos sobre o que é ideal. As maneiras como se referem à "nobre função" - ressaltando-se constantemente termos como "vocação ou sacrifício" - promovem à figura materna um aspecto místico. A mãe passa a ser usualmente equiparada a uma santa e "se criará o hábito de pensar que toda boa mãe é uma "santa mulher". A padroeira natural dessa nova mãe é a Virgem Maria, cuja vida inteira testemunha seu devotamento ao filho" (BADINTER, 1980).

Discursos dessa espécie ainda estruturam a identidade das mulheres modernas, como é possível notarmos em um recorte da entrevista de Maria de Fátima:

Maria de Fátima: Mas eu acho que Deus, quando um bebê nasce, diz lá em cima: "olha, lá na terra você vai ter um anjo que vai cuidar de você". E, antes de ele nascer, ele pergunta: "quem é que vai cuidar de mim lá, Deus? Que eu tenho medo, né, o mundo lá é tão perigoso". "O nome do anjo vai ser mãe". Não é pai, então tem que ser mãe mesmo.

Notamos, pois, que, na fala de Maria de Fátima, a atuação feminina é estabelecida no âmbito das questões sociais, sendo tal atuação estruturada em um aspecto de gênero que, na ótica social, é inato à figura da mulher: a sensibilidade oriunda da maternidade. Esse atributo, juntamente a uma modalização deôntica que expressa obrigatoriedade - "*tem* que ser mãe" - dispõe a mulher como um ser naturalmente capaz e propenso a cuidar e proteger.

Além disso, há a utilização de substantivos articulados em um processo metafórico (anjo, por exemplo), o qual se relaciona com os campos semânticos da idealização e, ainda, da religiosidade, promovendo uma dada equivalência entre o papel de mãe e o de uma santa

Destarte, a maternidade, englobando os mais novos deveres, conquistou novos sentidos e se configurou em uma prática social que não se limitava aos nove meses de gestação. Conforme Badinter (1980), não só a função materna não se cessava

antes que o bebê estivesse fisicamente fora de perigo, como também incumbiu à mãe trabalhos como assegurar a educação dos filhos e, ainda, uma parte importante de sua formação intelectual, cívica e moral da sua prole.

Todavia, enquanto se exaltavam a nobreza e a grandiosidade das tarefas destinadas à figura da mãe, condenavam-se todas as mulheres que não sabiam ou não conseguiam completá-las com a perfeição esperada. A identidade feminina esteve, então, presa ao papel de mãe, visto que as mulheres já não poderiam recusar em vista da possibilidade de condenação moral e do desprezo.

As mulheres mais realizadas em sua condição de mãe aceitaram com alegria carregar esse terrível fardo. Mas as outras, mais numerosas do que se podia supor, não puderam, sem angústia e culpa, distanciar-se do novo papel que lhes queriam impor. A razão é simples: tomara-se o cuidado de definir a "natureza feminina" de tal modo que ela implicasse todas as características da boa mãe. Assim fazem Rousseau e Freud, que elaboraram ambos uma imagem da mulher singularmente semelhante, com 150 anos a separá-los: sublinham o senso da dedicação e do sacrifício que caracteriza, segundo eles, a mulher "normal". Fechadas nesse esquema por vozes tão autorizadas, como podiam as mulheres escapar ao que se convencionara chamar de sua "natureza"? Ou tentavam imitar o melhor possível o modelo imposto, reforçando com isso sua autoridade, ou tentavam distanciar-se dele, e tinham de pagar caro por isso. Acusada de egoísmo, de maldade, e até de desequilíbrio, àquela que desafiava a ideologia dominante só restava assumir, mais ou menos bem, sua "anormalidade" (BADINTER, 1980, p. 238 - 239, grifos da autora).

Os discursos hegemônicos acerca da condição materna deram origem, em várias mulheres, uma espécie de mal-estar inconsciente. Para Badinter (1980), a pressão ideológica foi tamanha que promoveu um estigma social naquelas mulheres que não poderiam ter filhos. E, ainda, fez com que muitas outras se sentissem obrigadas a serem mães sem realmente desejar esse papel, vivendo, portanto, uma maternidade sob o sentimento de infelicidade e frustração.

Fernanda Torres, em seu curto depoimento pessoal na obra de Coutinho, relata ao diretor brasileiro acerca da depressão e da melancolia que a tomaram após sofrer um aborto. Sobre tal experiência, ela diz:

Fernanda Torres: eu queria muito ter filho, né. E aí engravidei e eu perdi, o que é normal, assim, um mês e meio, e... Mas eu fiquei com muito medo, assim, que aquilo... eu entrei em um maior buraco, achando que, ai, caramba, será que vai dar problema na minha vez, sabe? Se eu vou ter problema de engravidar, será que isso vai virar um drama, e também me deu muita vergonha, assim, de perder.

Existe, ainda, um deslocamento sentido da maternidade enquanto ápice da vida da mulher que continua a ser reproduzido. A mulher que tem problemas para engravidar e manter a gestação também tem de lidar não só com os preconceitos e com a piedade da sociedade, mas, inclusive, dela mesma ao confirmar que, o ser que nasceu para gerar a vida, fracassou em sua missão.

Por consequência, levando em consideração a tradição social em atribuir à mulher os papéis de esposa e mãe, além das novas modificações na constituição da identidade do gênero feminino, originadas por meio de novas práticas discursivas, o testemunho da personagem Nilza permite, a partir do seu discurso, propõe-nos uma reflexão acerca dos locais sociais ocupados pela mulher e quais tarefas e expectativas lhes são atribuídas.

Mais especificamente, a narrativa de Nilza trata, dentre outras perspectivas, de um lugar que historicamente é considerado elemento constituinte do universo feminino – a maternidade –, o que nos possibilita analisar a construção social da identidade da mulher e possíveis fragmentadores de tal identidade.

Não obstante, devemos lembrar, ainda, que Nilza, na edição final de *Jogo de Cena*, é interpretada por uma atriz (Débora Almeida); não temos acesso, contudo, ao depoimento original da informante. E, no que se refere às representações teatrais, são estabelecidas categorizações importantes e polarizadas, permitindo analisar as relações sociais de poder vigentes:

Ao representar a figura feminina, constrói-se, projeta-se e estabiliza-se a identidade social, em processos definidos histórica e culturalmente. As práticas sociais de representação vigentes de uma certa época se cristalizam em formas textuais. É possível associar as representações às ordens de discurso a que estão genealogicamente relacionadas e, também, a outros discursos que circulam na sociedade (BATISTA; TEIXEIRA, 2013, p. 256).

Assim, a fim de melhor compreender as materialidades e efeitos de sentido que a narrativa de Nilza movimenta, baseamo-nos nos pressupostos teóricos e analíticos da ADC. Para a ADC, a maneira que o discurso dissimula sua exterioridade constitutiva se dá por meio das práticas realizadas pelo sujeito que, sob influência de ideologias, produz e interpreta determinados enunciados. Dessa maneira, os sentidos promovidos pelos discursos dos atores sociais se dão por meio das relações dialógicas existentes entre o texto com outros textos e com dadas ordens de discurso

Destarte, pretendemos analisar os percursos discursivos presentes no depoimento da personagem Nilza, os quais configuram um lugar de enunciação que permite processos de subjetivação e identificação no que diz respeito aos discursos acerca do gênero feminino.

É de acordo com essas formações e posições discursivas com que Nilza narra a experiência da maternidade, o modo como se estruturam os sentimentos particulares e reflexões acerca das obrigações sentidas ou involuntariamente impostas por prescrições sociais externas.

A partir da narrativa acerca de sua vivência com a maternidade, temos, pois, um efeito de sentido na formação discursiva enunciada. Ao trazer sua essa experiência, Nilza transporta para a sua ação discursiva as instituições sociais das quais fala e as suas posições a partir das quais fala.

Coutinho: E a relação com tua filha? Como é que... Quando você vê ela e tal?

Nilza: A minha filha... Ela é minha vida, sabe? Olha, tudo o que eu tenho, e eu não tenho muita coisa, sabe, tudo o que eu tenho... Ela sabe que eu trabalho pra ela, entendeu?

No recorte da entrevista acima, há uma imagem da maternidade, ou seja, uma formação imaginária sobre o que seja a maternidade em nossa sociedade a partir de memórias sobre ela – aquilo que, em nossa sociedade e por deslizamento no imaginário sobre a mulher, assujeita o sujeito mulher. Na sociedade ocidental, aliás, há critérios normativos que caracterizam esse sujeito mulher. Devido à existência dessas funções femininas, passou a ser demarcada uma série de particularidades femininas (tais como a docilidade, a dedicação, a abnegação e até mesmo a anulação pessoal em detrimento dos filhos), quase todas vinculadas aos elementos necessários a uma “boa mãe”, levando-se a se identificar feminilidade e maternidade, sendo esta última enquadrada, muitas vezes, como o ideal maior da mulher (ROCHA-COUTINHO, 1994).

Outrossim, a constatação feita por Nilza reproduz e mantém certa representação social da maternidade, a qual implica em determinadas caracterizações da mulher e concretização de uma dada identidade feminina. Em suma, há uma relação entre as configurações socioculturais dominantes e a dinâmica social. Em união, ambos os elementos nos auxiliam a compreender a hegemonia de dadas representações sociais.

Dessa forma, temos uma grande conservação diacrônica de algumas representações como a figura da ‘mulher-mãe’ nas comunidades ocidentais e a idealização da figura materna, recorrentemente caracterizada como indivíduo amável, compreensivo, desprovido de pecado e que comumente se funde à imagem de uma dona de casa casta e pura, cuja sexualidade, aliás, direciona-se somente para o aspecto reprodutivo.

Nesse sentido, relembramos que, historicamente, a mulher costuma ocupar posições polarizadas: ora é “santa” – maternal, submissa e frágil; ora é “prostituta”, aquela que se opõe à mulher passiva do patriarcado. Esses já-ditos acerca do gênero feminino, que compõem o interdiscurso, são relevantes para a análise das posições-sujeito mulher.

Nilza, todavia, constitui-se em um entre-lugar de em duas formações discursivas divergentes entre si: é mãe, respeitando os moldes do amor eterno e da abdicação oriundos da idealização da estrutura tradicional e burguesa de família, assim como também age de forma contrária aos modelos ideais da mulher “santa”: teve filhos fora do casamento e mantém condutas comportamentais igualmente transgressoras.

Nilza: Aí me arrumei toda, né, e tal, cheguei lá na praça da Sé, um monte de gente me olhando, porque eu sempre andei assim, só que as pessoas chegam e falam: “essa daí é meio estranha, é meio doida”, né, vários caras e várias pessoas me olhando, né...

[...]

Coutinho: E namoro mais sério?

Nilza: Não, nunca mais namorei sério. E porque também é aquela coisa, né, as pessoas acham que você se veste assim você é uma mulher fácil, né, que vai pegar um homem e vai pro motel. Acho que isso não tem nada a ver, entendeu? [...] E eu vou trabalhar assim, quer dizer, mas eu trabalho de uniforme, eu não trabalho assim... Mas também eu chego e falo logo: “olha, gosto de vestido curto, uso pouca roupa, entendeu? Aceita? Aceito. Então tá ótimo”, entendeu? Porque pra mim, quanto menos roupa, melhor.

Nos recortes acima, percebemos que, à proporção em que mostram certa resistência feminina aos modelos tradicionais – principalmente no que se diz à liberdade e a condutas comportamentais – também reforçam a adesão a estes mesmos paradigmas, quando a personagem Nilza, em dado momento, não se mostra contrária a estes anseios femininos e que contribui para a categorização funcional das mulheres “fáceis” ou não, homologada por ideologias da sociedade machista.

Dessa maneira, o sujeito-mulher se inscreve em dado lugar discursivo, afetado pelas relações ideológicas que ele representa socialmente. Embora haja tantas determinações, Nilza se constitui em um entre-lugar, de uma mulher desejante, sexual e de uma mãe abnegada. Encontramo-nos diante, pois, de um discurso constitutivamente heterogêneo e de uma representação mais ampla de identidade, visto que abriga, em sua materialidade, diferentes modos de ação, diferentes modos de representação e, por conseguinte, diferentes ordens de saberes. Nilza incorpora, pois, o que lhe concerne acerca desses diferentes saberes, identificando-se com diferentes práticas discursivas.

No caso de Nilza, ao materializar os saberes oriundos da memória discursiva, a personagem tem a constituição de sua identidade estruturada por diferentes processos discursivos. Ela, por exemplo, ora se identifica com as práticas sociais e discursivas tradicionais da maternidade, ora se relaciona com o que se julga ser práticas referentes a aspectos da mulher desejante.

No depoimento de Nilza, existe, pois, uma matriz de sentido organizadora a qual pode ser enquadrada como “me visto de dada maneira, mas não sou uma *mulher fácil*”. Temos, então, a materialização da repetição de um discurso que antecede o próprio sujeito. Em uma confluência de sentidos, os já ditos da sociedade patriarcal se misturam com o que está sendo enunciado. E, de acordo com o que fora dito anteriormente, o discurso feminino, na contemporaneidade, permite uma prática discursiva na qual se desenvolve uma gama de lugares discursivos.

Ao tratarmos do funcionamento do discurso de Nilza (dentre outras personagens presentes no documentário de Coutinho), precisamos ressaltar que as imagens, tanto das mulheres quanto do diretor e do espectador, já foram construídas a partir do lugar onde cada um dos sujeitos envolvidos ocupa.

Observamos, no testemunho de Nilza, duas posições identitárias se entrecruzando. A prática social de aderência ao discurso da “boa mãe” se entrecruza tanto com a de aderência quanto com a de incorporação do discurso de mulher transgressora. Destarte, os limites entre as diferentes representações sociais, no que diz respeito à construção do feminino na atualidade, são bastante tênues, sendo constante, pois, a oscilação entre eles. Essas posições não se excluem, mas ao contrário, dão a impressão de completude desse sujeito: são, inclusive, facetas possíveis desse sujeito mulher no século XXI.

Ou seja, as práticas discursivas presentes na narrativa de Nilza proporcionam, além de sua dimensão constitutiva e cinematográfica da representação social da realidade, apresenta a transformação da condição identitária da mulher. O discurso de Nilza rompe, então, com os discursos enraizados na sociedade, nos quais a mulher normalmente ocupa lugares opostos entre si (como na dicotomia “mulher santa” *versus* “mulher transgressora”) e, inclusive, inferiores em relação aos dos homens. Mulher desejante, independente e mãe dedicada são papéis que a personagem assume ao se inserir em diferentes representações sociais.

Outra personagem cujo depoimento perpassa a perspectiva da maternidade é Aleta, a qual se enquadra, pois, nas mulheres que destinaram seu tempo e suas forças na maternidade, visto que era uma responsabilidade natural a ser seguida. A jovem conta, em seu relato, que engravidou, sem querer, aos 18 anos.

Contrariamente ao mito da boa e devota mãe, que se sente ainda mais unida a seus filhos por meio da sua extrema dedicação e pelos seus sacrifícios, o testemunho de Aleta deixa claro que a maternidade é sim uma experiência de grandiosa complexidade e que promove sentimentos contraditórios. Demonstra, pois, que a maternagem é muito mais difícil de se viver e evoca as imagens do desencanto, do esgotamento e da renúncia que a maternidade representa para certas mulheres:

Aleta/Fernanda Torres: eu queria falar isso lá na outra, na seleção, né, dessa, desse caos que é, sabe, ser mãe. Ter 20 anos, né, ser mulher, assim, sozinha, solteira, sabe, e... sei lá, com uma família super, super machista assim, sem dinheiro, sabe?. É difícil, é o que eu te falei, eu gosto muito da minha filha, entendeu? Mas é difícil conciliar, porque assim, então... tem minha faculdade, né... aí tem ela... tem os sonhos, né? Tem os sonhos, né. Sei lá, Aventureiro, Ilha Grande, Trindade, Macchu Picchu. Porra, Macchu Picchu, quero viver isso tudo, entendeu? E parece assim, desde que ela veio, parece que, sei lá, anulou esses sonhos todos, sabe?

Nesse sentido, é válido ressaltar que Badinter (1980) lembra que a mãe, no sentido habitual da palavra, é uma personagem relativa e tridimensional. Relativa pois é uma figura que só se concebe em relação ao pai e ao filho. E, tridimensional porque, além dessa relação, a mãe é, antes de tudo, uma mulher: um ser humano específico, com suas próprias vontades e aspirações, que, não raras vezes, podem entrar em conflito com os desejos do filho, por exemplo.

Aleta: Mas aí eu paro e penso: porra, que isso é um problema que eu tô agora, um pequeno problema dentro de um monte coisa boa, entendeu? Mas

que antes dela, eu não ia ter nem como chegar a esse problema porque eu não teria esse monte de coisa boa que eu tô tendo agora, que tudo eu conquistei por assim, tipo, depois que ela veio, que me deu força e objetivo, sabe, para agarrar isso. Então eu ia estar até agora perdida, batendo a cabeça. Talvez não, mas aí eu prefiro acreditar, como falei que fui para Parati assim né, de louca assim com ela, eu quero poder, eu quero fazer tudo o que eu ainda quero fazer, mas eu quero fazer com ela, entendeu?

Ademais, enquanto mulher, Aleta, contudo, não escapa a uma dualidade identitária, simultaneamente demonstrando, pois, estar feliz e insatisfeita, oscilando entre a frustração e a conversão de seus padecimentos em elementos de felicidade.

Na construção da identidade das mulheres que narram suas histórias em *Jogo de Cena* transparecem aspectos antigos e novos. A maternidade, ainda bastante valorizada, proporciona elementos semelhantes a uma coerção social, e provoca aspirações profissionais que tendem a impulsionar estas mulheres, como é o caso de Aleta e Nilza. Assim, os valores de gênero também parecem ser ora tradicionais e antigos, ora modernos.

4.2 O LUGAR SOCIAL DA MULHER

As narrativas enunciadas em *Jogo de Cena* têm, em seu âmago, a (re)produção de representações e identidades sociais, além do contexto cultural de que fazem parte, já que são textos (discursos) originados e modificados dentro de um processo ideológico (FAIRCLOUGH, 1993).

Devemos notar, inclusive, que as mulheres presentes no filme, além de relatar os acontecimentos de sua vida, comumente realizam comentários acerca dessas memórias, sendo, pois, uma forma de reação e interação de atores sociais para com um dado fenômeno. Em suma, essas reações permitem perceber as formas como se dão a representação e identificação, materializadas linguisticamente nas falas das entrevistadas e das atrizes. Ressaltamos, ainda, que para a ADC, os enunciados têm sua origem justamente em tais significados ideacionais, interpessoais (relacionais e identificacionais) e textuais.

Ao incorporar os significados identificacionais aos modos de agir, nota-se, também, que esses significados são parte integrante da utilização da linguagem em interação.

A função identitária relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso, a função relacional a como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas, a função ideacional aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações (FAIRCLOUGH, 2001, p.92).

Fairclough (2001) afirma que a função identitária é de grande relevância, visto que transparece as formas de estruturação e categorização de identidades em certa sociedade no discurso, refletindo, então, o funcionamento das relações de poder e reprodução de ideologias.

Por consequência, por meio das narrativas presentes na obra de Coutinho, objetiva-se, então, compreender de que forma esses textos materializam linguisticamente ideologias e demonstram o vínculo das mulheres informantes em relação a determinadas práticas sociais.

É importante destacarmos que o que se define como 'homem' ou 'mulher' não está determinado pelo sexo biológico de cada sujeito (sexo este que não corresponde necessariamente a certo padrão de gênero), mas sim pelas práticas sociais, as quais, por seu turno, baseiam-se em dadas estruturas de poder (MORAES, 1998), designando, portanto, certos lugares discursivos e condicionando as formações identitárias dos indivíduos; nessa perspectiva, Louro (2007) ressalta que as significações destinadas os corpos podem se transformar ao longo do tempo (LOURO, 2007).

Outrossim, os locais ditados pela feminilidade e masculinidade são definidos por conceitos socioculturais “e, como tal, têm significados variáveis, sendo aprendidos de forma diversa por diferentes membros de uma cultura, e remetendo para os contextos culturais e históricos nos quais emergem” (MOTA-RIBEIRO, 2005, p. 15). Além disso,

O fato de a categoria gênero ser um fenômeno social [...] significa que, de algum modo, ela tem que ser apreendida e interiorizada pelas mulheres. Fundamentado nas instituições sociais (Estado, escola, Igreja, família), o gênero é transmitido, construído e sedimentado através da aprendizagem social e cristalizado em papéis considerados adequados para cada um dos sexos (MOTA-RIBEIRO, 2005, p. 17).

Assim, o gênero feminino não é algo que se dá individualmente em cada sujeito; é, então, criado e reproduzido na interação social, em que se dá o processo de construção de representações e identidades.

As representações identitárias do gênero feminino, normalmente reguladas pelo discurso e desejo masculino, estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os gêneros. Aos homens normalmente reserva-se o espaço público e político, no qual está centralizado o poder. Ao feminino, o doméstico e a submissão.

4.2.1 A figura paterna

Uma das presenças masculinas bastante citada nas narrativas de *Jogo de Cena* é a figura paterna. Nesse sentido, é bastante perceptível as questões das representações identitárias do gênero feminino estruturadas por um discurso masculino e a centralização do poder por parte dos homens e a reserva dos atributos de subjugação ao feminino.

No recorte abaixo, por exemplo, Sarita, uma das mulheres anônimas do filme, descreve o funcionamento de sua família:

Marília Pêra/Sarita: Meu pai, aquele turco, aquele homem grande, de 1,85m, que chegava em casa... embora ele chegasse até cantando marchinhas de carnaval, às vezes cantava... Mas ele queria chegar em casa e queria ser servido, ele era o senhor da casa. E a mulher dele tinha que servir a ele.

É válido lembrarmos que, na reflexão acerca da relação existente entre a linguagem e o contexto social, objetivo da ADC, as análises de textos realizadas com base na LSF, por exemplo, "todos os significados têm uma conexão direta com o contexto social" e, não obstante, também possuem "uma conexão direta com os elementos lexicogramaticais" (MEURER, 2004, p. 134). Dessa forma, cada significado deve ser relacionado simultaneamente a rotinas sociais e a formas linguísticas.

Nessa perspectiva, por meio de marcas linguísticas de modalização, torna-se possível refletir e analisar determinados elementos que podem exercer dadas coerções no que se refere a questões de situação de comunicação.

Conforme Fairclough (2001), a modalidade é um ponto de intersecção no discurso, entre significação da realidade e a representação das relações sociais - ou, nos termos da linguística sistêmica, entre as funções ideacional e interpessoal da linguagem. Assim, a ocorrência das formas modais origina um útil instrumento para a realização de análise dos significados identificacionais e dos seus possíveis efeitos enunciativos.

Concernente ao recorte de Sarita, por exemplo, a descrição realizada pela informante evoca a ocorrência de modalidades as quais, por sua vez, são capazes de desvelar determinadas atitudes com relação aos papéis sociais familiares nas questões do domínio masculino que vitimiza a parcela feminina da sociedade.

Em "mas ele queria chegar em casa e queria ser servido", o verbo modal "querer" apresenta um valor volitivo. Dentre as várias possibilidades de valores modais, a volição é normalmente vinculada a valores semânticos como vontade e desejo. O fato de "ele" [o pai] ser referido no âmbito de um complexo oracional que expressa, através do verbo volitivo "queria", o desejo pela realização do ato verbal configurado em questão nos permite uma análise semântico-discursiva que já deixa transparecer, no relato da informante, a distribuição desigual do poder e às representações que serão impostas à mulheres devido à vontade do patriarca.

Assim, em um momento posterior do período, visualizamos no trecho "E a mulher dele tinha que servir a ele" a modalização deôntica de obrigatoriedade, exposta pelo verbo "ter". De acordo com Castilho e Castilho (2002), os modalizadores deônticos são aqueles que indicam que o falante compreende o conteúdo de sua proposição enquanto algo que deve ocorrer obrigatoriamente.

É interessante mencionarmos o fato de que as reflexões sobre a modalidade deôntica necessitam, fundamentalmente, de uma análise conjunta acerca das convenções, dos hábitos e das regras morais que são estabelecidas socialmente, visto que são justamente tais normas que são capazes de estipular, por seu turno, quais os possíveis valores de permissão, de obrigação e, ainda, de proibições.

A modalidade deôntica relaciona-se ao eixo do dever, e pode ser, pois, compreendida, enquanto um elemento de expressão, em formas linguísticas, das relações de poder existentes na sociedade, eixo do dever.

O início do testemunho de Maria de Fátima, outra informante, também nos permite observar determinadas práticas sociais que limitam o espaço do gênero feminino em detrimento da dominação masculina:

Maria de Fátima: é aqui?

Coutinho: é. tudo bem?

Maria de Fátima: tudo bem.

Coutinho: Maria de Fátima?

Maria de Fátima: isso.

Coutinho: vocês eram quantos, quantos irmãos?

Maria de Fátima: somos só quatro. Eu sou a única filha mulher.

Coutinho: como é que vocês viviam?

Maria de Fátima: ah, vivia bem.

Coutinho: teu pai trabalhava? e tua mãe?

Maria de Fátima: meu pai trabalhava, minha mãe fazia costuras, costuras assim, para vizinhos. Meu pai não gostava que ela trabalhasse fora, preferia que ela cuidasse da casa e de nós.

Desse modo, a mulher foi induzida a se prender às funções sociais do lar e, conforme anteriormente dito, da maternidade. O gênero feminino se encontrou, pois, reduzido ao espaço privado, enquanto os homens relacionavam-se à imagem de sujeito público e provedor, a fim de que se mantivesse a ordem do núcleo familiar burguês.

Com isso, há, nas representações culturais, maneiras pelas quais o gênero feminino pode entender aquilo que supostamente deve fazer enquanto mulheres e falar a partir de um lugar de certa identidade. Em adição, essas representações proporcionam o status negativo àquelas que fogem da regra geral da comunidade.

4.2.2 As relações com os companheiros

Relembramos que dados grupos sociais podem conseguir executar maior ou menor controle sobre outros grupos ou, ainda, exercer domínio em determinadas conjecturas. De acordo com Van Dijk (2017), visto que o poder do setor dominante pode ter raízes em instituições como leis e hábitos, não raras vezes a parcela dominada termina por aceitar e naturalizar, em maior ou menor medida, o poder dominante. Aleta, por exemplo, conta para Coutinho acerca da mudança de suas práticas sociais em relação à adição de uma figura masculina – seu primeiro companheiro – em sua vida:

Coutinho: Você tinha namorado já antes ou não?

Aleta: nunca tinha tido um namorado, meu ex-marido foi o primeiro, sabe? Aí eu era muito assim da night, né, boêmia, gostava de Lapa, gostava de curtir, gostava de sair, gostava de conhecer gente diferente, conversar... Daí eu gostei do meu ex-marido, né, mas a gente era muito diferente. Isso é a pior, pior, pior coisa que inventaram, essa coisa de que partes, coisas diferentes se completam, é uma mentira do caralho. Aí eu fui me anulando.

O depoimento de Maria de Fátima também denuncia – inclusive questões de violência – no que concerne às práticas sociais que corroboram discursos sobre a redução da limitação do gênero feminino ao espaço privado:

Coutinho: como é que foi o teu casamento?

Maria de Fátima: Horrível.

Coutinho: Por quê?

Maria de Fátima: Poxa, foi tudo de ruim. Olha, ele me deixava, logo no começo ele me deixava sozinha em casa. Se eu saísse e me arrumasse, saísse, porque a mãe dele dizia "nossa, você é tão bonita, não fica dentro de casa não, sai sim" e eu dizia "mas o César não quer que eu vá, Dona Estela", e ela dizia "não, vai, vai atrás dele, entra dentro do carro e não deixa ele ir sozinho". E às vezes que eu forcei, ele me agrediu, assim. Não fisicamente nessa época, me agrediu de me empurrar, e puxar a blusa e rasgou a minha roupa, uma vez.

Ressaltamos que Bourdieu (2002), inclusive, discute a problemática relacionada ao gênero de forma associada ao poder. Segundo o autor, há uma autoridade masculina que é transmitida ao longo da história, sendo a diferença biológica e anatômica entre os órgãos sexuais uma justificativa natural da divergência socialmente construída entre os gêneros e da divisão social do trabalho.

Ademais, o sociólogo francês também afirma, em seus estudos, que o gênero possui dinâmica própria, atravessando e interagindo com as classes sociais de maneira a promover culturas e outras estratégias; cada classe, contudo, originará práticas e representações divergentes para cada sexo (BOURDIEU, 2002).

Deve-se levar em consideração, ainda, que, no que se refere às relações de poder, não se pode ignorar os processos sociais e ideológicos em que se dá a produção de textos. Fairclough (2001) alega que há um vínculo construído dialeticamente entre práticas discursivas e estruturas de poder (FAIRCLOUGH, 2001).

Visto que as práticas e a estrutura social definem a preferência por determinados elementos linguísticos que um texto materializa em detrimento de outros, torna-se possível identificar os mecanismos ideológicos, as relações de poder e as normas sociais em que o produtor está inserido. Destacamos, pois, o excerto da história de Aleta:

Fernanda Torres/Aleta: Ter 20 anos, né, ser mulher, assim, sozinha, solteira, sabe, e... sei lá, com uma família super, super machista assim, sem dinheiro, sabe? É difícil, é o que eu te falei.

É possível notarmos nas sequências fílmicas de *Jogo de Cena* que muitas das mulheres também se mostram consonante em relação às novas ressignificações da identidade do corpo feminino e questiona acerca das normativas do gênero masculino já enraizadas socialmente. Vale evidenciar, aliás, as escolhas lexicais da personagem do documentário ao realizar a descrição da família: "super machista".

E, conforme dito anteriormente, o discurso contribui nas formas de representação das identidades sociais, na construção de sistemas de conhecimento e na caracterização de lugares sociais para os sujeitos. As formas de elaboração dos discursos designam, portanto, os processos sociais de enfraquecimento ou de fortalecimento das identidades estruturadas em torno do sujeito mulher.

No último recorte, observamos, por exemplo, que, no que concerne aos pressupostos teóricos sugeridos por Fairclough (2001), podem ocorrer mudanças discursivas à proporção em que aconteçam transformações significativas nas relações (atualmente desiguais) de gênero. Nesse sentido, surgiram, outras possibilidades discursivas - tal qual discurso feminista -, que emerge na sociedade reivindicando novas identidades e questiona antigas formas de feminilidade, (des)construindo-as e as ressignificando nas práticas da sociedade.

4.3 AS DIFERENTES ORDENS SOCIAIS

É necessário que atentemos acerca da realidade de opressão às mulheres pertencentes aos mais diversos grupos na sociedade brasileira, principalmente das negras e indígenas. As problemáticas referentes à desigualdade social e ao racismo, por exemplo, provocam diferentes práticas de exclusão e de inserção social e de trajetórias de resistência das mulheres ao patriarcado no que diz respeito à história das mulheres brancas.

Gonzalez (2012) relembra que, ainda que houve transformações no âmbito da sociedade brasileira entre as décadas de 1960 e 1980 que, por sua vez, provocaram um considerável impacto na força de trabalho feminina. De acordo com Muraro (1983, *apud* GONZALEZ, 2012), entre 1970 e 1976, a força de trabalho feminina teria duplicado; além disso, a proporção de mulheres em relação aos homens na universidade passou de 1:2 para 1:1.

Contudo, Gonzalez (2012) lembra que essa nova realidade não se refere, normalmente, às mulheres negras. Nesse sentido, a autora destaca que, no que concerne à situação da mulher negra no interior da população economicamente ativa, mais de quatro quintos das as trabalhadoras negras concentram-se especialmente nas ocupações manuais. Em outras palavras, cerca de 80% da força de trabalho negra

possui funções caracterizadas por baixos níveis de escolaridade e de baixa remuneração.

Além disso, Gonzalez (2012) também afirma que, em uma de suas pesquisas, poucas das mulheres negras que foram entrevistadas começaram a trabalhar só depois de adultas:

Migrantes, na grande maioria (principalmente vindas de Minas Gerais, do Nordeste ou do interior do estado do Rio de Janeiro), e muitas vezes já tendo 'trabalhado na roça', haviam começado a trabalhar por volta dos 8 ou 9 anos de idade para 'ajudar em casa'. Desnecessário dizer que, nos centros urbanos, começavam a trabalhar 'em casa de família', além de tentar frequentar alguma escola. Pouquíssimas conseguiram 'fazer o primário' (GONZALEZ, 2012, p. 36).

É o caso, por exemplo, de Nilza, cuja narrativa relata sua trajetória enquanto mulher negra e pobre:

Nilza: Bom, eu vim de Teófilo Otoni, Minas Gerais... Minha família pobre, dez mil vezes pobre, entendeu? Então eu saí de casa muito cedo, né, mas não assim, do meu lugar, né, mas acontece que desde os oito anos de idade que eu me viro, né, e a gente era, ah, babá, trabalhava, mas trabalhava mais porque a patroa dava o material de escola, né, mas mesmo assim eu estudei muito pouco, tão pouco que não aprendi nada, né, só sei assinar mesmo meu nome, né.

Logo, a realidade de Nilza é estruturada de maneira deveras distinta diferente de Sarita, por exemplo: enquanto aquela sofre violência dos mais diversos tipos - não só a de gênero, mas também a social e, ainda, a racial - esta é uma mulher branca, reumatóloga, neta de diplomata e filha de médico e que teve, inclusive, oportunidades de fixar residência em outro país.

Não podemos ignorar a presença de lógicas culturais e práticas sociais e discursivas distintas entre si que convivem numa mesma sociedade. Situada em uma sociedade de classes, Nilza é marcada por profundas desigualdades sociais e dificuldades sociais e econômicas, traços esses que revelam, muitas vezes, modos de vida diferentes. Nesse sentido, lembramos que

as mulheres pobres e das classes trabalhadoras fizeram a mobilização como mulheres para defender seus "direitos" como esposas e mães, direitos que a ideologia autoritária dominante lhes assegurava em teoria, porém as instituições econômicas e políticas dominantes lhes negavam na prática (ALVAREZ, 1988, p. 324, grifo da autora).

Devemos, pois, nos atentar a como algumas diferenças em fatores socioeconômicos das mulheres retratadas no filme também são refletidas nas práticas sociais e discursivas das informantes.

Assim sendo, em uma sociedade em que o racismo, juntamente ao machismo, constitui impetuoso elemento estruturante da ideologia de dominação, é notável o ônus de opressão e exploração a que está sujeita a mulher negra, visto que esta última sofre, não somente os efeitos da desigualdade entre gêneros, mas também as adversidades impostas pelas questões raciais e, ainda, socioeconômicas.

Destarte, no recorte abaixo, Jaqueline (Jackie) - ainda interpretada pela atriz Mary Sheila - discorre sobre sua vontade de ser paqueta e sobre as impossibilidades de concluir tal objetivo:

Mary/Jaqueline: Vendo na televisão, eu queria ser paqueta do show da Xuxa. Impossível, né. Do tipo, não tinha pele clara, olho azul nem cabelo bom.

Destacamos uma das estratégias construtivas do período, o qual se estrutura por meio de um adjetivo modal na negativa (impossível), cuja construção se dá através do recurso do uso das formas negativas de um adjetivo originadas de prefixos de negação (como é o caso do prefixo *im-* em *impossível*). E, nesse sentido, é válido lembrarmos que adjetivos modais "são internos à proposição e se referem a um elemento do mundo, ou seja, a um estado de coisas" (NEVES, 2011, p. 203).

Ademais, a respeito desta temática, Horn (1989 *apud* FERREIRA, 2018) discute as diferenças na interpretação de frases na qual há o uso do advérbio de negação - "não é provável", por exemplo - e em frases em que o adjetivo se encontra prefixado. De acordo com o autor, em determinadas construções perifrásticas do tipo "não é possível", podemos ter uma interpretação ambígua entre "não é possível" ou "é possível que não". Esta interpretação, por sua vez, é contrastante em relação a construções estruturadas por "impossível", que apenas pode ter uma leitura de "não é possível" - não é possível, pois, ter uma paqueta negra.

Nesse sentido, também ressaltamos que Horn (1989 *apud* FERREIRA, 2018) corrobora a ideia de que os adjetivos modais - sejam eles enquanto operadores afirmativos, sejam na forma negativa - se organizam de forma hierárquica, cuja ordem

é estruturada conforme as forças modais. Ferreira (2018), por seu turno, adaptou a escala proposta por Horn (1989) ao português:

Valor: 0	Valor: 0,5	Valor: 1
Desnecessário	Improvável Indesejável	Impossível Proibido

Tabela 2: Escala de Horn (1989) adaptada ao Português: Operadores na forma negativa (FERREIRA, 2018, p. 85).

Horn (1989 *apud* Ferreira) atribui, então, os valores de forma que o mínimo é atribuído a "desnecessário", atribuindo o valor intermediário a "improvável" e "indesejável", e por fim, o valor máximo que limita a escala é atribuído a "proibido" e "impossível".

Dessa maneira, destacamos também que a ausência praticamente total da presença representativa da mulher negra nos veículos midiáticos - como é o caso do programa citado pela informante (Show da Xuxa), o qual, em mais de 20 anos de episódios televisionados, jamais contou com um paqueta negra - é mais uma forma de evidência das práticas de discriminação em que se assentam a sociedade.

Observamos, pois, que a mulher negra tem de resistir, além da opressão concernente às questões de gênero e, ainda, até mesmo de problemáticas relativas à estratificação social, a uma opressão concernente às questões raciais. A narrativa de Jackie nos elucida os aspectos de uma sociedade racista que nada mais faz do que provocar dadas dificuldade de sua inserção em setores sociais de representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que o âmbito cinematográfico é um local discursivo em que ocorre a construção e a representação do imaginário entorno do masculino e feminino, esta pesquisa acadêmica objetivou analisar as narrativas presentes na obra fílmica *Jogo de Cena*, de 2007, dirigida por Eduardo Coutinho. Almejamos, pois, realizar reflexões acerca da maneira como se constituem os discursos nos depoimentos de tal documentário e como se relacionam com a construção da imagem da mulher na contemporaneidade.

Assim, trabalhamos com a perspectiva de que o imaginário da/sobre a mulher, no documentário de Coutinho, é constituído pela representação do simbólico que ocorre no interior das situações discursivas de *Jogo de Cena*. O imaginário, ressaltamos, convencionase pela maneira em que as dinâmicas sociais se inscrevem na história e como são regidas por relações de poder.

Tal pesquisa objetivou realizar reflexões acerca da perspectiva fílmica da forma clássica do cinema-verdade e das desconstruções estéticas e cinematográficas propostas por Coutinho. Além disso, no que diz respeito às narrativas individuais das mulheres no filme, procuramos analisar de que maneira são (re)produzidos alguns dos discursos que promovem a construção e representações identitárias do feminino na atualidade.

Com base nas contribuições teóricas da ADC, é perceptível a necessidade de assumirmos, enquanto analistas do discurso, uma posição crítica diante das evidências linguísticas e discursivas originadas por meio de todo um sistema de significações em que se estruturam os mecanismos de enunciação. Essa tomada de posição nos proporciona a possibilidade de investigação sobre práticas sociais que são recorrentes no universo discursivo das narrativas e de que maneira esses elementos afetam o para o universo social e identitário do gênero feminino.

Além disso, pudemos observar que os depoimentos das mulheres, em *Jogo de Cena*, tratam de perspectivas deveras relacionadas ao universo feminino, como a maternidade, algo que é historicamente considerado como aspecto constituinte do imaginário acerca do feminino e que nos permite refletir sobre a construção social da identidade da mulher.

Portanto, este trabalho partiu também de uma interpretação da histórica da mulher, principalmente no que concerne as suas atribuições sociais ao longo do tempo. Muitas vezes, vale ressaltarmos, as mulheres presas a um papel maternal, afetivo e doméstico. É inegável que, mesmo no século XXI, representações históricas muito influenciam no comportamento da mulher contemporânea.

Dados aspectos relacionados ao gênero feminino e às problemáticas da feminilidade são, constantemente, contestados, desconstruídos, reforçados ou, ainda, ressignificados nas práticas discursivas e sociais da sociedade ocidental. E é justamente no âmbito desta grande diversidade de paradigmas que se questiona sobre o que significa ser mulher e quais são os elementos caracterizadores das identidades femininas.

Os depoimentos, em *Jogo de Cena*, são interpelados pela ideologia, pelo inconsciente e pela história. Atrizes e informantes se identificam com determinados discursos, assim como rejeitam certas práticas ou ressignificam outras na sua qualidade de sujeito. Nesse sentido, atrizes e informantes aderem a uma formação imaginária sobre o que seja ser mulher em nossa sociedade.

Em suma, na perspectiva cinematográfica e representação social da realidade propostas por Coutinho, percebemos que as práticas discursivas das narrativas presentes em *Jogo de Cena* proporcionam a emergência de dadas memórias discursivas e a produção de uma determinada espécie de identidade institucional do/sobre o gênero feminino.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ALVAREZ, Sonia. Politizando as relações de gênero e engendrando a democracia. In STEPAN, Alfred. (Org.) **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BADINTER, Elizabeth. **O mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. **Rethinking Visual Anthropology**. New Haven: Yale University Press, 1997.

BERNARDET, Jean Claude. **O modelo sociológico ou a voz do dono**. In: _____ . **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CHOULIARAKI, Lillie.; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in Late Modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999.

COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY,

COUTINHO, Eduardo. **Eduardo Coutinho em 5 Atos - Ato 3**, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i30MLrCbVbM>>. Acesso em 25 nov. 2018.

_____. **Entrevista concedida à Revista Sexta-Feira**. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Documentário e Ficção**. Entrevista concedida a TV Escola. Ministério da Educação, Brasília, 21 ago. 2008.

CRÔNICA DE UM VERÃO. Direção: Jean Rouch. Paris, 1961. 180 min. 16mm.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DINIZ, Felipe Xavier. **O filme Jogo de cena e o corredor de espelhos**. Revista Verso e Reverso, São Leopoldo, v. 25, n. 59, p. 123-128, mai./ago. 2011.

_____. **O jogo de cena de Eduardo Coutinho**: entre a estrutura e o acontecimento. 2012. 124 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, 2012.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UNB. 2001.

FELDMAN, Ilana. **Contramão do confessional**: o ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

FERREIRA, Inês Cantante Cordeiro da Costa. **Sobre a semântica de Adjetivos Modais**. 2018. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2002.

FRANCE, Claudine de. **Antropologia Fílmica**: Uma gênese difícil, mas promissora. In: (org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. In: **Psicologia USP**, São Paulo, v. 20, n. 1, jan./mar. 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O Real Imaginado**: Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Guerreiras de natureza**. Selo Negro Edições: 2012.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IBAZETA, María Celina. O modelo sociológico revisitado no documentário político *Encontro com Milton Santos – O mundo global visto do lado de cá*. In: **Revista Rumores**, USP, São Paulo, v. 5, n. 9, jan./jun. 2011.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. 1 DVD (105 min).

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. **Da legitimação à condenação social**. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

LINS, Consuelo. **O cinema de Eduardo Coutinho**: uma arte do presente. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 15, n.1, 2002, p. 61-81.

MADCOUGALL, David. Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual. In: **Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico**. Rio de Janeiro, 1994. p. 71-75.

MACEDO, Valéria. Campo e Contracampo: Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte In: **Sexta-feira**, n. 2. São Paulo: Pletora, 1998.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. In: **Anais do INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, 2003.

MEURER, José. Ampliando a noção de contexto na Linguística Sistêmico-Funcional e na Análise Crítica do Discurso. In: **Linguagem em (Dis)curso**, v. 4, 2004, p. 133 – 157.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Texto e gramática**. São Paulo: Contexto, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2010.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 2005.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. In: **Significação**, v. 39, n. 37, 2012, p. 10-30.

PENAFRIA, Manuela. **O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

PIAULT, Marc-Henri. **Antropologia e Cinema**. In: **Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico**. Rio de Janeiro, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema-Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

_____. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: _____ (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. **A imagem-câmera**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

_____. **Mas Afinal... O que é Mesmo Documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAPAZOTE, João. Antropologia e documentário: da escrita ao cinema. In: **Revista Doc On-line**, n.03, dec. 2007. p. 82-113.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. Crônica de um Verão e Jogo de Cena: tecendo outros cotidianos. In: **Revista Rumores**, USP, São Paulo, v. 7, n. 14, jul./dez. 2013.

THOMPSON, J. **Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 2011.

VAN DIJK, Teun. **Discurso e Poder**. São Paulo: Contexto, 2008.

ANEXOS

Entrevista I: Sarita / Marília Pêra

Coutinho: bom dia, tudo bem, Sarita?

Sarita: tudo bem.

Coutinho: boa?

Sarita: tô. o senhor tá bem?

Coutinho: tô bem.

Sarita: que bom.

Sarita: o meu nome original é grego. Houli quer dizer bile preta, é vernacular, é grego vernacular, meu sobrenome.

Coutinho: e grego vernacular quer dizer alguma coisa?

Sarita: grego quer dizer do vernáculo, né, grego. É Houli, quer dizer bile preta. Bile, essa bile aqui, que anda na vesícula biliar.

Coutinho: e isso tem a ver com os humores? como é que é isso?

os humores, antigamente, o que a gente sabia em medicina é que tinham os humores, né. O fleugma, e a ira, a cólera, né. E a coléra vem da bile. [...] Meu avô falava turco. Minha avó falava turca. Meu avô serviu no exército, usava ...

Coutinho: mas seguia a religião judia?

Sarita: Judaica sim. Meu pai, meu avô era judeu ortodoxo, ele veio para cá com dois ou três irmãos...

Coutinho: por que veio pra cá?

Sarita: veio em busca de uma vida boa de viver... Se a Grécia e a Turca (sic) brigavam, os judeus que eram assassinados, eram um bode expiatório, né. Aí pra azar dele, coitado, aí o filho dele casou com uma católica, minha mãe, que é pederneira, pessoas pederneiros, família barra pesada também. Meu avô era extremamente anti-semita, galinha verde, era diplomata, o negócio é quente... Mas minha mãe se converteu ao judaísmo, era uma mulher inteligentíssima, foi filha de diplomata, meu avô serviu na Europa, na Argentina....

Coutinho: seu pai fazia o quê?

Sarita: Meu pai era médico e professor.

Marília Pêra/Sarita: Eu tenho pavio curto, mas eu também sou legal.

Coutinho: Chora fácil?

Marília Pêra/Sarita: Choro. Choro fácil.

Coutinho: Me diga, no teste você falou um filme... Procurando Nemo...

Marília Pêra/Sarita: É, procurando nemo é um filme em que eu choro, choro muito quando penso nele.... O senhor não gosta desse filme?

Coutinho: não, eu não vi, mas... por um acaso.

o senhor não gosta de coisas americanas?

Coutinho: não, não é isso não.

é meio comunista?

Coutinho: não, é que eu fumo demais

fuma?

Coutinho: e como é a história desse filme?

Marília Pêra/Sarita: ah, procurando nemo é fantástico. Uma história fantástica, é um, é uma história de relação de amor entre pai e filho

Sarita: eu sou generosa, abraço as coisas complicadas...

Coutinho: você chora fácil?

Sarita: muito, e fico brava fácil.

Coutinho: me conta um filme que você teve e chorou?

Sarita: a história do nemo? choro, mas choro... é uma história relação pai e filho, fantástica.

Coutinho: me conta, eu não vejo cinema quase.

Sarita: o senhor não viu nemo?

Coutinho: não, eu não vi.

Sarita: você tem preconceito, tá vendo?

Coutinho: não, não

Sarita: não gosta de americano, aaah. é o máximo. Nemo é uma história bonitíssima, belíssima... Pai e filho no fundo do mar e tal, aquela coisa, e o filho briga, zanga com o pai, né. O pai diz "meu filho, não vai ali, que ali é perigoso, vão te carregar...". Aí ele vai e desafia o pai, né, bem jovenzinho, não chega nem a ser adolescente, não era adolescente, ele era um menino. É um cenário maravilhoso, tudo muito bem feito, plasticamente, e tal. E aí ele vai ficar de gracinha e aí pescam ele. Carregam ele para Austrália, da costa americana ele vai parar num aquário na Austrália. E o pai, desesperado, vai atrás dele, né. Ai, vou chorar. Bom... aí vai atrás dele e conhece uma louca no caminho, que é fantástica. E a louca perdia a memória

instantaneamente, tinha tipo doença de alzheimer... "onde você vai, quem é você?" e daqui a cinco minutos ela esquecia tudo... Aí eles vão para a Austrália, vão em busca do Nemo pelo mar... E chegam na Austrália, ajudados pelos tubarões, passam por mil situações bem semelhantes à vida... Parando de chorar, se você ficar rindo e eu chorando...

Coutinho: isso é normal.

Sarita: não, não ligo não.

Coutinho: de chorar, é normal.

Sarita: eu chorar e o senhor rir fica esquisito. Mas tá certo, é isso mesmo...

Coutinho: mas termina bem a história?

Sarita: termina que a relação pai e filho volta, então tem essa coisa da relação pai e filho, que hoje em dia é muito complicada, né. É um nuance muito fino, não sei se as pessoas se apercebem, devem levar pro inconsciente, porque aquilo é muito bem feito. De uma forma deve ir, suponho eu, não sei, né... E aí ele vai e acha o filho, e o filho dá uma palmatória: "é, pai, eu não devia ter feito isso e tal".

Coutinho: mas ele [filme] te toca pessoalmente por que razão?

Marília Pêra/Sarita: porque... porque eu tenho um problema com a minha filha. Eu tenho um problema de relacionamento com a minha filha que é uma coisa que me derruba, assim, porque... eu acho que ela rompeu um elo que ela não podia ter rompido... E eu quero, na verdade eu acho que eu tô aqui porque eu quero, eu gostaria de reatar esse elo nem que seja a última coisa que eu faça na minha vida.

Coutinho: começou quando, ela nasceu quando?

Sarita: minha filha é uma brasileira maravilhosa, linda, chiquerésima. Eu casei com um americano em 73, muito nova, fiquei cinco anos sem ter filhos...

Coutinho: ele fazia o quê?

Sarita: ele era advogado. E aqui ele não fez nada, ficou bobão, era professor de inglês e tal, não deu certo. aí a gente foi morar em Nova Iorque, mora no Rio, mora em Nova Iorque, mora no Rio... Aí eu quis me divorciar, fiz meu último ano da faculdade em Nova Iorque, né, criando essa menina sozinha... Meu pai em cima da cama dependendo de mim...

Coutinho: seu pai doente também?

Sarita: completamente doente... Um homem de 1,85m, trabalhava das sete às sete, uma massa de trabalho, humanista genial, homem maravilhoso... virou uma borboleta,

meu marido falava "um eggplant", virou uma berinjela... e ficou se definhando pra morrer por cinco anos em cima da cama.

Coutinho: esclerose, o que que era?

Sarita: não, teve um acidente vascular encefálico...

Marília Pêra/Sarita: meu pai, aquele turco, aquele homem grande, de 1,85m, que chegava em casa... embora ele chegasse até cantando marchinhas de carnaval, às vezes cantava... mas ele queria chegar em casa e queria ser servido, ele era o senhor da casa. E a mulher dele tinha que servir a ele, mas aquilo era mais um teatrinho, assim, porque ele era legal, era um humanista fantástico... e ele tinha uma paixão pela minha filha, minha filha ficava entre ele e a minha mãe. Eu acho que isso é que me salvou na vida, a paixão do meu pai. Meu pai era um homem muito apaixonado, muito apaixonado pelos filhos, pelos irmãos, pelos sobrinhos...

Sarita: Isso ajudou muito a gente, né. E agora me ajuda muito, quando fico brava eu digo: "não, mas eu tive meu pai, enterrei meu pai, eu cuidei do meu pai, minha vida foi maravilhosa. Tem gente aí que cruz credo, ave maria, né. Meu pai e minha mãe, eles eram uma pareia do cacete. Eles eram uma pareia brava. E aí a guria vai embora... quando meu pai morreu eu mandei ela embora.

Coutinho: quantos anos ela ficou nos estados unidos?

Sarita: Ela tá lá. Tá milionária lá, ela vive lá, ela mora lá.

Coutinho: quantos anos?

Sarita: ela foi, ela tinha 19, ela tem 27.

Coutinho: e quando você sentiu uma ruptura em relação a sua filha?

Sarita: ah, essa história eu não conto não, se não eu morro. Não, eu conto sim, não tem grilo. Ela é... não, é...

Marília Pêra/Sarita: ela tá muito bem lá, ela tem um carro e eu aqui vivendo nessa vida dura, apertada. Eu adoro a América, queria viver lá. Na verdade, eu queria ficar lá com ela. Queria morar lá com ela... aí eu pedi o carro dela emprestado, ela não... não quis emprestar, eu fiquei furiosa, né... Meti a mão nela, bati nela. Mas pra mim isso era uma coisa normal, eu fui criada desse jeito. Meu pai era muito apaixonado mas ele mandava a mão. Mandava aquela mão em cima da gente... eu apanhava mais, porque era a mais levada, minha irmã era songa-monga, mas eu nunca me magoei porque eu apanhei, nunca fiquei magoada, eu nunca... eu sempre achei que era assim... que o amor, o amor persiste mesmo quando você apanha quando é

criança. Aí nessa ida aos EUA, que eu meti a mão na minha filha, ela chamou a polícia pra mim... Chamou a polícia pra mim...

Sarita: Então tinha uma coisa de amor ali, que eu achava que era um anel que não se recomporia jamais, porque o anel... filial né... aí quebrou. E então pra... pra... aí eu botei na minha vida... o único objetivo que eu tenho na vida é resgatar isso, nem que seja a última coisa que eu faça...

Coutinho: sim, mas você se aproximou pessoalmente dela?

Sarita: ah, eu fico ciclicamente tentando contato

Coutinho: por telefone ou pessoalmente?

Sarita: ah, já fui lá três vezes. Duas eu voltei antes da hora, porque... eu fico querendo enfiar a mão na cara dela, aí eu volto. Quando eu me encontro com ela, é muito afetuoso, isso que me choca, entendeu? Ah, ela é demais. Fui agora, com a minha irmã... e aí não tem aquele negócio de agarrar, não, mas ela se encosta assim em mim como se estivesse no sofá, entendeu, quando ela era criança... aí eu digo como uma louca, ela é louca, né, me trata feito cachorro aí depois ela me dá bolo, ela dá bolo, não, agora ela é bacana... a gente marca num restaurante, "você está me impondo esse encontro". Eu não discuto mais, sabe, a gente aprende com a idade, né.

Marília Pêra/Sarita: ela era pequenininha quando me divorciei do meu ex-marido e fui morar com ela num apartamento chiquerésimo perto da praia de Ipanema, e ela tinha o quartinho pra ela, né, fiz questão de ela ter um quartinho dela, essa coisa de psicologia moderna e tal. Ela tinha o quartinho dela, mas ela se recusava a ficar no quartinho dela, ela dormia comigo. Dormia sempre comigo na cama de casal, nós duas juntas.

Coutinho: até quantos anos ela dormia com você?

Sarita: ela dormia comigo com 16, 17... e eu até falava pra ela "pô, você fica me batendo com o pé, parece seu pai, né, porque o pai dela é muito grande, eu sou muito grande.

Coutinho: deixa eu te perguntar uma coisa, você é reumatóloga?

Sarita: sim, senhor.

Coutinho: você é uma boa reumatóloga?

Sarita: ah, fui muito boa.

Coutinho: você tá aposentada?

Sarita: tô meia (sic) aposentada, por causa da minha doença, porque eu tomo corticóide. Desde que eu fiquei doente tomo corticóide.

Coutinho: que doença?

Sarita: hepatite autoimune.

Coutinho: desde essa época?

Sarita: sim, tomo. Salvou minha vida. E dos meus doentes.

Coutinho: Você toma corticoide sempre?

Sarita: Sempre, com o maior amor.

Coutinho: Porque precisa mesmo, né.

Sarita: Sim, ou ir pro cemitério, o que o senhor prefere?

Coutinho: no teste você disse que não gostava mais de gente, é verdade isso?

Sarita: é, com essas tragédias todas que eu passei na minha vida. Assim, todos os momentos da minha vida que eu precisei, eu não acredito em Deus nada, colocar isso no filme vai ficar esquisito

Coutinho: não, não vai não.

Sarita: mas eu não acredito, viu, não adianta querer...

Coutinho: não reza, não pensa nisso...?

Sarita: não rezo, eu tinha essas superstições da minha mãe, mas fazendo a análise, fica esquisito fazer superstição, é melhor a gente olhar pra dentro e buscar forças, enfim...

Entrevista II: Aleta / Fernanda Torres

Aleta: muita gente!

Coutinho: tudo bem?

Aleta: tudo

Coutinho: muita gente... ninguém disse essa frase ainda.

Fernanda Torres/Aleta: oi... nossa, quanta gente

Coutinho: Fernanda... você fez igualzinho como era, começou do começo

Fernanda Torres: ué, não é isso?

Coutinho: ah?

Fernanda Torres: não é isso?

Coutinho: pode ser

Fernanda Torres: é que isso tinha uma surpresa nela assim, de ter tanta gente para ouvir ela

Aleta: contar não é o problema, meu problema é seguir uma corrente

Coutinho: se eu te perguntar, facilita?

Aleta: não sei, porque ela me perguntou e eu fui me embolando, eu saí assim: caramba, no final eu não contei nada, contei... fracionei um monte de histórias

Coutinho: ah, tem mais ainda?

Aleta: tu achou que tem continuidade?

Coutinho: eu achei que tinha

Fernanda Torres/Aleta: eu acho que o meu comportamento é não ser assertivo, entendeu? Eu acho que eu sou uma pessoa não assertiva, uma pessoa que não sabe colocar suas opiniões quando encontra uma pessoa que tá sustentando bem as delas, entendeu? Pessoa não assertiva... uma tendência que eu tenho assim... Eu luto muito contra isso, sabe? E... até que... quando eu fiz 18 anos, né... que doido, cara, muito doido... Daí foi assim, quando eu fiz 18 anos, né, eu resolvi morar com meu pai, né, que os meus pais se separaram quando minha mãe foi internada. Esses remédios, né, que a pessoa fica, sei lá, dez minutos depois que toma fica assim, num estado assim, sem expressão, né. Com o cuspe assim no canto da boca, né... era horrível, né. Eu tinha 11 anos quando isso aconteceu, 11 anos... Foi horrível, assim. Doido isso, né. Tão engraçado, gente. Vamos do início de novo que eu tô... queria uma água, tão engraçado, nossa.

Equipe: quer água?

Fernanda Torres: quero. parece que eu tô mentindo para você

Coutinho: por que é que você acha?

Fernanda Torres: porque eu não tinha essa sensação sozinha, é engraçado. Engraçado, né.

Coutinho: você acha, espera um pouquinho, isso...

Fernanda Torres: tão engraçado

Coutinho: você acha que tá próxima demais da Aleta real ou só está mentindo, vem de quê? vem de que que você acha que pode vir isso?

Fernanda Torres: não sei, é delicado, não sei. Não separo ela do que ela diz, entende? Acho impossível separar assim. Não é uma questão, conforme eu fui te falando e você me olhando, parecia que a minha memória tava mais lenta que a dela, entende? Parece que a fala vem antes de você ter visto, entende? Aí isso foi me incomodando, assim, e eu não tenho... quando... todas as vezes que eu passei em casa, eu não tive isso... Então não sei se é fazer mais lento, tava pensando assim, o que...

Coutinho: uma...?

Fernanda Torres: mas não o mimetismo. isso eu acho... isso me ajudou muito a chegar nela, sabe? Porque ela tem umas coisas tão misteriosas, assim, de... ela fala algo terrível e ri para você, para aliviar

Coutinho: é um riso nervoso, também

Fernanda Torres: mas é um riso também... é a própria essência dela, assim, isso. E que às vezes é difícil, assim. E eu fiquei com vergonha de estar diante de você, é engraçado, sabe?

Coutinho: Você atriz?

Fernanda Torres: É, porque dá vergonha representar... e assim, aqui tem um ar de teste, assim, sabe?

Fernanda Torres/Aleta: Eu não tomava, não tomei pílula. Falei: "ah não, pílula não, não vou tomar pílula, todo dia a mesma hora, não tenho cabeça pra isso não, vou tomar logo uma injeção que parecia uma coisa mais potente... daí que não funcionou, não funcionou, tô com a minha filha aí, né... mas foi assim, super ignorância mesmo, super, eu simplesmente... porque a injeção tinha que esperar um mês para ter validade, entendeu? Um mês, entendeu? Aí lá fui eu muito apressada, né, ah, meu

deus... Aí é que é a merda, né. Aí é que é a merda. Tipo assim, que coisa idiota, que coisa idiota, né. Daí foi assim, um dia eu tava... se eu fiquei com raiva, cara? Raiva, não, porque...

Fernanda Torres: que loucura, gente, que loucura. Nossa senhora que dificuldade que eu tô passando, que loucura, que ódio, que loucura, Coutinho.

Coutinho: Diz...

Fernanda Torres/Aleta: Mas é isso, eu tenho um irmão que é um ano e nove meses mais novo que eu, Tales. Tales e Aleta. Aleta assim, Aleta, cara, é porque meu pai lia uns hq de Hal Foster, sabe? É o criador do Tarzan e tal, e aí Aleta era... não, tinha um conto do Príncipe Valente, é isso, e Aleta era namoradinha do Príncipe Valente, Princesa Aleta, pois é. Mas no conto celta é lindo, sabe, que no conto celta a Aleta é tipo a rainha da ilha das Brumas, sabe? E nesse conto é legal, que a Aleta é tipo uma feminista assim da época, sabe, andava com uma adaga no meio dos peitos... Mas Aleta vem de Aletea, sabe? Que é a verdade, no sentido de revelação...

Aleta: meu pai já era mais pra esse lado, história da arte... Então, juntou tudo, entendeu? Lá em casa, assim, daí eu lia de tudo, né?

Coutinho: você lia desde...

Aleta: livro de ouro da mitologia, Clarice Lispector eu li todos também, entendeu?

Coutinho: quantos anos você lia Clarice Lispector?

Aleta: 14, 15 anos...

Coutinho: você ficou grávida com quantos anos?

Aleta: 18 anos.

Coutinho: 18 anos?

Aleta: 18 anos.

Coutinho: você tinha namorado já antes ou não?

Aleta: nunca tinha tido um namorado, meu ex-marido foi o primeiro, sabe? Aí eu era muito assim da night, né, boêmia, gostava de Lapa, gostava de curtir, gostava de sair, gostava de conhecer gente diferente, conversar... Daí eu gostei do meu ex-marido, né, mas a gente era muito diferente. Isso é a pior, pior, pior coisa que inventaram, essa coisa de que partes, coisas diferentes se completam, é uma mentira do caralho. Aí eu fui me anulando, eu digo assim, a culpa... eu não boto a culpa nele não, porque acho que era o meu comportamento não assertivo, entendeu? Com 18 anos resolvi

morar com meu pai. Meus pais separaram quando minha mãe foi internada... depois que minha mãe foi internada ela brigou com a família toda, sabe?

Coutinho: o que ela tinha?

Aleta: transtorno bipolar, né. Minha vó foi internada também, tem um histórico, entendeu? Então... Foi muito... e esses remédios deixam a pessoa em um estado latente, sabe, não resolve nada, só adormece.

Coutinho: não foi eletrochoques, foi remédios?

Aleta: minha vó tomou eletrochoques, minha mãe não.

Coutinho: remédios?

Aleta: é, remédios. Era horrível, em dez minutos perdia a expressão, sabe, fazia uns cuspes assim aqui no canto da boca enquanto falava...

Coutinho: e isso você viu sua mãe sofrer esse tratamento... quantos anos você tinha?

Aleta: 11 anos.

Coutinho: 11 anos?

Aleta: 11 anos, horrível, horrível. Mas assim, eu não via saída, sabe? Não via saída.

Fernanda Torres/Aleta: ah meu deus, que ignorância, que ignorância. E eu me achava a esperta, sabe? Eu me achava a esperta, tipo assim, eu não tomei pílula, não tomei, falava: "ah não, pílula não, todo dia a mesma hora, não tenho saco para isso não, cabeça pra isso não, vou tomar logo uma injeção, né, que me parecia uma coisa mais potente...". Aí não deu certo, tipo, não deu certo... porque eu tô com minha filha aí, mas sei lá... Foi super ignorância, meu deus, super ignorância... porque tinha que esperar um mês, né, entendeu? A injeção tinha que esperar um mês para ter validade, né, aí eu não esperei. Fui muito apressada, ai, que merda. Aí que é a merda, que coisa idiota, né.

Aleta: fiz o teste de xixi, né. Aí deu negativo... a felicidade, eu não queria mijar no copinho, não queria, não vou, não vou mijar, e mijei. Aí botei o negocinho, aí como é que tem que ficar? Tem que ficar duas listrinhas, uma listrinha, sei que deu negativo e foi uma felicidade, explodi assim de felicidade, tudo aquelas promessas: "nunca mais vou dar na minha vida"... Daí fui pro show, bebi e tal, nada da minha menstruação voltar, falei: "vamos, vamos fazer o de sangue". E eu fiz. Até dinheiro é difícil, meu pai vai descobrir quando ver a porra do documentário, porque meu pai tinha um potinho de moeda... ai, que vergonha... que ele chega do trabalho e bota as moedas ali... Ai, meu deus, ele deve achar até hoje que foi a empregada que roubou. Lembro que eu

comecei a catar moeda ali para fazer o exame, que era 27. Aí eu fui fazer o exame e deu positivo, aí o mundo caiu, né. Aí chorei, gritei, esperneei, foi um inferno.

Coutinho: aí contou daí pro rapaz?

Aleta: ah, ele tava comigo. Ele tava presente nesse momento. Daí fui fazer ultrassom, e ela tinha cinco meses já.

Coutinho: não tinha que fazer mais, né?

Aleta: é, tipo assim, sabe, não tinha nem o que pensar.

Coutinho: quanto tempo durou o casamento?

Aleta: até três meses atrás.

Coutinho: mas total? dois anos?

Aleta: quatro meses de gravidez, mais... minha filha tem 1 ano e 7 meses, menos três...

Coutinho: uns dois anos...

Aleta: é, uns dois anos... Aí então, quando eu casei, eu conto no dedo, na mão do Lula quantas vezes eu saía... para me divertir. Sair de casa eu saía muito, para ir em médico, casa de tia... Minha vida social virou casa de tia, aniversário de criança, entendeu? Eu tava virando uma velha.

Fernanda Torres/Aleta: eu queria falar isso lá na outra, na seleção, né, dessa, desse caos que é, sabe, ser mãe. Ter 20 anos, né, ser mulher, assim, sozinha, solteira, sabe, e... sei lá, com uma família super, super machista assim, sem dinheiro, sabe?. É difícil, é o que eu te falei, eu gosto muito da minha filha, entendeu? Mas é difícil conciliar, porque assim, então... tem minha faculdade, né... aí tem ela... tem os sonhos, né? Tem os sonhos, né. Sei lá, Aventureiro, Ilha Grande, Trindade, Macchu Picchu. Porra, Macchu Picchu, quero viver isso tudo, entendeu? E parece assim, desde que ela veio, parece que, sei lá, anulou esses sonhos todos, sabe?

Aleta: meio que puxou assim para realidade, mas foi uma coisa muito fria. Que, como se agora eu tivesse só que estudar e trabalhar, sabe, pensar no futuro... só que eu não quero isso, não quero fazer concurso público, porque eu não quero a merda de um emprego em que eu trabalho 11 meses e vivo um mês, para no final da minha vida comprar uma casa na região dos lagos, sabe? Não quero isso da vida. Até hoje eu paro à noite às vezes e começo a chorar, tipo: "ah, meu deus, sabe, se eu fosse livre, com o emprego agora que eu tô, podia estar morando sozinha, curtindo, viajando"... Mas aí eu paro e penso: porra, que isso é um problema que eu tô agora, um pequeno

problema dentro de um monte coisa boa, entendeu? Mas que antes dela, eu não ia ter nem como chegar a esse problema porque eu não teria esse monte de coisa boa que eu tô tendo agora, que tudo eu conquistei por assim, tipo, depois que ela veio, que me deu força e objetivo, sabe, para agarrar isso. Então eu ia estar até agora perdida, batendo a cabeça. Talvez não, mas aí eu prefiro acreditar, como falei que fui para Parati assim né, de louca assim com ela, eu quero poder, eu quero fazer tudo o que eu ainda quero fazer, mas eu quero fazer com ela, entendeu?

Entrevista III: Maria de Fátima

Maria de Fátima: é aqui?

Coutinho: é. tudo bem?

Maria de Fátima: tudo bem.

Coutinho: Maria de Fátima?

Maria de Fátima: isso

Coutinho: vocês eram quantos, quantos irmãos?

Maria de Fátima: somos só quatro. Eu sou a única filha mulher.

Coutinho: como é que vocês viviam?

Maria de Fátima: ah, vivia bem.

Coutinho: teu pai trabalhava? e tua mãe?

Coutinho: meu pai trabalhava, minha mãe fazia costuras, costuras assim, para vizinhos. Meu pai não gostava que ela trabalhasse fora, preferia que ela cuidasse da casa e de nós.

Coutinho: foi criada por eles dois?

Maria de Fátima: sim, meus pais. Só que em um.... houve um dado momento que meu pai se apaixonou por uma menina de 18 anos e deixou a família. Mas só ficou um ano fora, porque descobriu que a menina de 18 anos traía ele com meia dúzia de vizinhos, aí ele pediu à minha mãe arrego e minha mãe deixou ele voltar.

Coutinho: seu pai foi e voltou?

Maria de Fátima: Foi e voltou. E quando voltou fez um filho, né, incrível mas fizeram um filho. Fizeram as pazes numa ótima.

Coutinho: Você não se chocou com a saída e volta, não? você era criança...

Maria de Fátima: Ah, me choquei sim. Nessa época ele foi na casa da minha vó paterna, que é falecida hoje também, e minha vó me pediu, me chamou num dado momento: "vem aqui e pede a bênção pro seu pai". E naquele momento eu disse pra ele com rancor e ódio, nunca mais eu peço a bênção a ele, está com essa mulher aqui, eu nunca mais. E desde aquele dia eu nunca mais pedi à bênção pro meu pai. Ele morreu, ele morreu com a mão pro alto, a mão dele tava dura no caixão, como se ele quisesse que eu pedisse a bênção, mas eu não pedi.

Coutinho: você não perdoa ele não?

Maria de Fátima: perdoei, mas eu fiz uma promessa a mim mesma e consegui levar adiante. Ele continuou sendo meu parceiro, eu tive dois maridos, mas quem representou em qualidade de vida, quem me ajudou a ter uma casa e um conforto foi meu pai, porque os maridos não serviram muito pra nada não, até tiraram de mim... meu pai me dava e eles tiravam.

Coutinho: como é que foi o teu casamento?

Maria de Fátima: Horrível.

Coutinho: Por quê?

Maria de Fátima: Poxa, foi tudo de ruim. Olha, ele me deixava, logo no começo ele me deixava sozinha em casa. Se eu saísse e me arrumasse, saísse, porque a mãe dele dizia "nossa, você é tão bonita, não fica dentro de casa não, sai sim" e eu dizia "mas o César não quer que eu vá, Dona Estela", e ela dizia "não, vai, vai atrás dele, entra dentro do carro e não deixa ele ir sozinho". E às vezes que eu forcei, ele me agrediu, assim. Não fisicamente nessa época, me agrediu de me empurrar, e puxar a blusa e rasgou a minha roupa, uma vez.

Coutinho: tá dizendo que não foi bom mais pelo ciúmes ou por outras coisas?

Maria de Fátima: ah, teve outras coisas. Teve uma coisa que ele fez que o meu pai que descobriu primeiro e falou para mim, entendeu? Um relacionamento dele com uma outra pessoa, que depois ele mesmo assumiu, disse que gostava de mim, mas aí quando ele assumiu e contou a verdade, aquilo ali quebrou, né? Como vidro, quebrou de vez.

Coutinho: Qual era a verdade?

Maria de Fátima: A verdade dele? É que ele gostava de um, gostava, tinha tido um caso com um homem, né. Isso me magoou muito porque eu era a queridinha do papai, da vovó e da família...

Coutinho: Você esperou essa notícia e daí rompeu com ele ou continuou um tempo?

Maria de Fátima: Não, não, eu fui embora no mesmo dia.

Coutinho: Os filhos têm quantos anos?

Maria de Fátima: Meu filho hoje tem 26, e minha filha fez 24 dia 11 de abril. E eu tenho um neto de sete anos, lindo.

Coutinho: E gestação e parir?

Maria de Fátima: Horrível, só é bom depois que sai. Um alívio, e a gente vê aquele bebê lindo, nem imagina que você confeccionou aquilo ali dentro. Acho que o homem deve morrer de inveja disso, né?

Coutinho: É por isso que tô perguntando. Parir não dá né?

Maria de Fátima: Não dá. Mas eu gostaria que os homens parissem, tivessem varizes, o leite, sabe, vazando do peito, ficassem com aquele barrigão na fila do posto para fazer o pré-natal. Deveria ter um dia o homem ser pai, ser mãe, pãe. Né? Tinha que ser pãe para ficar legal. Eu acho.

Coutinho: É.

Maria de Fátima: Mas eu acho que Deus, quando um bebê nasce, diz lá em cima: "olha, lá na terra você vai ter um anjo que vai cuidar de você". E, antes de ele nascer, ele pergunta: "quem é que vai cuidar de mim lá, Deus? Que eu tenho medo, né, o mundo lá é tão perigoso". "O nome do anjo vai ser mãe". Não é pai, então tem que ser mãe mesmo.

Coutinho: Você teve depressão depois dessa...

Maria de Fátima: Tive. Eu tive depressão, eu fui para um psicólogo que foi ele que me tirou da quarentena. Eu não queria mais saber de sexo, e eu tinha um fogo tremendo no casamento, né, adorava. Gostava disso como arroz e feijão.

Coutinho: Com o primeiro?

Maria de Fátima: É, com meu marido. Mas aí quando eu me separei, eu fiquei muito tempo sem querer saber de homem. Homem me paquerava na rua e... que ódio que eu tinha. Mas aí o que aconteceu, eu saí com meu psicólogo. Ele se apaixonou por mim, eu não sei se ele se apaixonou, acho que ele quis ser meu psicólogo em vias de fato, até o fim; não só no papo, ele queria, ele dizia pra mim: "você não pode perder essa coisa bonita que você tem, de amar o próximo... você gosta muito das pessoas, aqui todo mundo te ama". Era um monte de gente com cada história...

Coutinho: Terapia em grupo?

Maria de Fátima: Terapia em grupo. Cada história cabeluda, eu dizia "meu deus, minha história não tem nada a ver, é muito simples, é muito... é uma frescura minha estar aqui", e aí ele falou pra mim "olha, vamos sair hoje, vamos tomar um vinho". E aí do vinho eu fui pro apartamento dele, e lá eu saí da quarentena.

Coutinho: Qual sua fonte principal de renda hoje?

Maria de Fátima: É design de sobancelha, porque eu lido com pessoas que fazem, passam por quimioterapia e radioterapia, então ficam sem pelo.

Coutinho: Me explica isso, você...

Maria de Fátima: Eu desenho e tonalizo com rena, porque não é agressiva e não causa...

Coutinho: Tonaliza com o quê?

Maria de Fátima: Rena.

Coutinho: O que é rena?

Maria de Fátima: Rena é uma tinta que... a... a Cleópatra usava lá para encantar Júlio César.

Coutinho: Onde você aprendeu isso?

Maria de Fátima: aprendi num curso na Barra da Tijuca. Centro Técnico Art Finale.

Coutinho: E os homens? Acabou ou não?

Maria de Fátima: Ah, tá muito difícil. Muito difícil. Homem tá escasso no mercado.

Coutinho: Mas daí vocês saem à noite....

Maria de Fátima: Ah, a gente sai, um monte de mulher, tudo à busca. A gente já sai no carro dizendo "gente, homens, corram porque a mulherada tá chegando desesperada". Uma loucura. Tá difícil. A gente vê um monte, mas a maioria tá comprometido, ou então já tá com um caso, ou então gosta de um outro homem e até pede ajuda pra gente dar uma força, né.

Coutinho: Sobra para a mulher.

Maria de Fátima: Ah, muito né, a mulherada fica a ver navios, gente. Horrível, é horrível. A gente tem que pegar homem que nem papel na ventania, segurar firme e não deixar ninguém nem ver.

Entrevista IV: Nilza

Coutinho: Nilza, me diga uma coisa, você veio de que lugar, família pobre, como é que era?

Nilza: Bom, eu vim de Teófilo Otoni, Minas Gerais... Minha família pobre, dez mil vezes pobre, entendeu? Então eu saí de casa muito cedo, né, mas não assim, do meu lugar, né, mas acontece que desde os oito anos de idade que eu me viro, né, e a gente era, ah, babá, trabalhava, mas trabalhava mais porque a patroa dava o material de escola, né, mas mesmo assim eu estudei muito pouco, tão pouco que não aprendi nada, né, só sei assinar mesmo meu nome, né, mas eu me viro, né. Pessoal diz que eu dou até escola, dou até aula, né.

Aí eu fui pra São Paulo, né. Aí eu comecei a trabalhar, eu peguei um ônibus, mas eu não sabia andar em São Paulo direito, né. Aí quando eu perguntei pro cobrador onde ficava o Jardim Paulista, ele falou pra mim: “ah, já passou”. Aí como naquele dia tudo era festa pra mim, né, eu fui até o ponto final, aí cheguei lá e fui falar com o despachante, já fui logo entrando, aí ele chegou e olhou pra mim e falou: “o que uma morena bonita como essa tá fazendo aqui sozinha?”. Aí eu cheguei e falei: “pô, além de eu ‘tar sozinha, eu tô perdida”. Aí ele olhou e falou: “que bom que eu te achei, né”. Aí a gente ficou conversando, ele me levou até o ponto do ônibus, aí falou: “Nilza, eu sei onde você mora, né, eu sei onde é Vila Moraes, se você quiser esperar até terminar o expediente, eu te levo até lá”. Aí eu falei: “então tudo bem”, né. Aí eu fiquei com ele, né, e isso foi lá na praça da Sé, bem no centro de São Paulo, não sei como a gente deu uma trepadinha de galo e então tudo bem, eu fui embora pra minha casa, né...

Coutinho: Trepadinha de galo em que lugar?

Nilza: Isso foi no centro de São Paulo, né, na Praça da Sé, de dia, dentro de uma guarita de ônibus. Não me pergunta como que eu não sei, entendeu, eu não fumo, não bebo, não nada, entendeu? Só sei que foi assim e tudo bem, achei que não tinha feito nada, né. Então foi, a semana seguinte eu voltei lá, né, porque achei ele uma pessoa legal e tal, só que, quando eu cheguei lá, tinha um outro despachante no lugar. Aí eu cheguei e falei: “pô, me falaram que o Maurício ia ‘tar aqui”. Aí ele falou: “realmente, ele ‘teve aqui, só que quando ele chegou eu já ‘tava, e ele tá em Jabaquara”. Aí eu falei: “como é que eu faço pra ir pra Jabaquara?” Aí ele falou: “ó, você pega esse metrô, cê vai, desce em Jabaquara e ele tá lá”. Só que como eu já

não sabia ler, né, e pra andar de metrô ou você tem que pegar o metrô e tal e descer estação e tal, falei: “ah, tô fora”.

Coutinho: Ele não era efetivo não, né?

Nilza: Não, ele não era efetivo. Ele era... É, isso aí. Aí o que aconteceu, aí mesmo assim eu não desisti, né. Eu falei: “bom, já passou um tempo, quem sabe agora eu não tenho mais sorte, né, e eu fui”. Aí me arrumei toda, né, e tal, cheguei lá na praça da Sé, um monte de gente me olhando, porque eu sempre andei assim, só que as pessoas chegam e falam: “essa daí é meio estranha, é meio doida”, né, vários caras e várias pessoas me olhando, né... Aí de repente eu senti uma tonteira, né, encostei na placa do ponto de ônibus e aí eu não vi mais nada.

Aí bom, resultado: um moço tava passando de carro, chegou e falou: “vou te levar até o hospital”. Aí eu falei: “tudo bem”. Aí fomos eu e aquele bando de rapazes lá pro hospital e tal. Aí ele chegou e perguntou: “Nilza, você tá grávida?” Aí, olha, eu não sabia o que era bebê de proveta, né, cheguei e falei: “grávida, eu? Mas eu não fiz nada! A não ser que seja bebê de proveta!”, né. Porque eu achei que... eu achei que não tinha feito nada, que pra ter um filho você tinha que transar várias vezes e tal, né... Aí... Bom, aí, né, é... Bom... Aí eu nem quis mais procurar ele, achei, poxa, é... o cara vai achar que eu sou uma louca, né, não vou... Se nem eu acreditei nisso, imagina aquele cara que tava lá só pra pagar a minha língua, né.

Aí o que aconteceu, né. Resolvi ter minha filha sozinha, resolvi assumir e deixei o cara pra lá. E aí, até na hora de eu ganhar minha filha, foi o dia que eu mais trabalhei, né. Trabalhei, cheguei do trabalho, peguei as crianças, fui brincar. Aí corre daqui, pega dali, a gente brincando de pique e, de repente, senti aquela cólica.

Coutinho: Era babá?

Nilza: É.

Coutinho: E a relação com tua filha? Como é que... Quando você vê ela e tal?

Nilza: A minha filha... Ela é minha vida, sabe? Olha, tudo o que eu tenho, e eu não tenho muita coisa, sabe, tudo o que eu tenho... Ela sabe que eu trabalho pra ela, entendeu? E a patroa, que disse que ia me ajudar e tal, né, e que acabou indo embora, e eu acabei indo trabalhar em outro lugar, né, fui tomar conta de uma dona doente, né... E ela sempre dizia: “ah, Nilza, traz sua filha pra cá, que eu ajudo você a cuidar dela, né”. E eu falava “não, mas não, né, porque você precisa de mim, como é que

“você vai cuidar dela?” Aí ela falou: “não, traz sua filha pra cá que eu te ajudo a cuidar dela, né”. E... e eles cuidam da minha filha até hoje, né, desde os oito meses de idade, né.

Coutinho: Onde é que você mora?

Nilza: Bom, eu moro no Rio, e minha filha tá lá em Petrópolis, e a gente se vê de 15 em 15 dias, né.

Coutinho: As relações entre vocês são boas?

Nilza: Ah, é ótima, ótima. E ela é muito bonita, sabe, muito bonita, porque eu achava assim que ela ia nascer toda desconformada, né, por causa daquela trepadinha de galo, né, porque eu achava que o filho, pra nascer perfeito, tinha que ter aquela relação e várias vezes, então, ela foi só aquele dia e depois eu fechei a tampa, né, aí eu falei: “caramba, se dei cinco minutos, né, fiquei grávida, seu eu der uma hora, vão ser dois, três...” Então parei ali.

Coutinho: E namoro mais sério?

Nilza: Não, nunca mais namorei sério. E porque também é aquela coisa, né, as pessoas acham que você se veste assim você é uma mulher fácil, né, que vai pegar um homem e vai pro motel... Acho que isso não tem nada a ver, entendeu? Meus amigos me respeitam, minhas amigas me respeitam e quem não me conhece, ó (bate as mãos), também tô pouco me lixando, entendeu? E eu vou trabalhar assim, quer dizer, mas eu trabalho de uniforme, eu não trabalho assim... Mas também eu chego e falo logo: “olha, gosto de vestido curto, uso pouca roupa, entendeu? Aceita? Aceito. Então tá ótimo”, entendeu? Porque pra mim, quanto menos roupa, melhor.

Eu sei que eu me amo tanto, eu me adoro tanto que já nem esquento mais com essa coisa de amor, entendeu? Eu sei que eu me adoro tanto que, antes de qualquer coisa, eu vou me ver, entendeu? Eu acordo, poxa, hoje eu acordei, tava aquele tempo meio assim, aí eu olhei e falei: “poxa, São Pedro, eu queria ir bem pra filmagem, queria ir bem extravagante, não dá pro senhor mudar esse tempo?” São Pedro não mandou o sol pra mim? Entendeu? Então acho que é isso, acho que é... você se olhar, você agradecer a Deus, você olhar pro céu, sabe, porque tem gente que passa o dia inteiro na rua... Não, eu tenho mania de perguntar pras pessoas: “já olhou pro céu hoje? Não?! Eu não acredito...”. Não, porque tem gente que passa o dia inteiro na rua e não olha pro céu, entendeu?

Foi isso o que ela disse.

Entrevista V: Gisele / Andréa Beltrão

Coutinho: o que você falou?

Gisele: tô ofegante, a escada, vim subindo, subindo...

Coutinho: por quê? você fuma?

Gisele: não, não

Gisele: meus planos eram morar fora, morar em outro país, estudar fora. Eu tava esperando, queria esperar, fazer 18 anos, para poder tentar, né, uma chance fora do Brasil. É... minha ideia seria fazer esses cursos né, que são de 4 a 6 meses, vir com experiência, vir com inglês, tal... Só que eu acabou que eu engravidei, aí deixei de lado, né. Aí não ia ter coragem de ter uma filha fora, ia ser mais complicado, né. Namorei ele dois anos, e fiquei casada com ele seis.

Coutinho: Separou por quê?

Gisele: Porque eu já sentia que eu não estava presa ao casamento. É, eu queria mais, queria estudar, né, começar a faculdade... e eu já tinha interesse em outras pessoas, saí um pouco do foco do casamento.

Andréa Beltrão/Gisele: aí eu achei que não seria legal porque tanto eu como ele na época, a gente era muito jovem, e aí eu já tava com aquela sensação assim, e eu achava interessante sair na rua e alguém me paquerar, aí achei que não seria legal porque poderia de repente trair ou pensamentos, ou de repente poderia realmente acontecer.

Coutinho: você se casou de novo?

Andréa Beltrão/Gisele: não, eu não me casei de novo não. Eu não casei, eu tive um relacionamento, mas depois desse rapaz apareceram outros rapazes, né, relacionamentos curtos, de três meses, seis meses... Até que eu iniciei um relacionamento muito sério, que mexeu muito comigo. E foi uma pessoa que... eu fiquei com ele quatro anos, e essa pessoa... é, marcou. Acho que é o antes dele e o depois dele. E... A gente não chegou a morar junto, não. Nós casamos no civil porque no decorrer desse relacionamento eu engravidei. Eu engravidei do Vitor, meu bebê.

Coutinho: aí você ficou grávida, como foi a gravidez, como é que foi? você quis ter?

Gisele: ah, quando eu soube que tava grávida... não foi programado, foi por acaso. Quando eu soube que estava grávida eu fiquei muito feliz, bastante feliz. Minha relação com o meu bebê foi ótima, foi muita alegria. Fiquei muito bem, muito feliz. Agora, o meu relacionamento com ele foi muito desesperador. Uma insegurança constante, a gente não tinha uma tranquilidade, uma... é... a gente não conseguia planejar nada para o futuro. Tudo era assim: o que é hoje, porque... sempre oscilando muito, né, oscilando muito. Inclusive, o motivo né, que me levou a querer compartilhar com alguém ou outras pessoas foi, esse foi o clímax, né, do que eu vivi até agora da minha história. Eu sou... diz que fui criada na igreja batista, né, mas no decorrer da minha vida eu me tornei espiritualista, né, e passei a ficar atenta aos sinais, né... E o Vitor sinalizou, mesmo que eu só soubesse depois da ida, né, da despedida dele, mas ele sinalizou pra vir. E foi através de um sonho que eu tive. Um homem, né, vestido de frei me chamou: Gisele, né, me chamou pelo meu nome, aí e eu me voltei para a direção da voz. Eu sei que a pessoa a qual eu caminhei seguiu e eu retornei, eu voltei, voltei em direção, né, desse frei. Aí ele se aproximou e segurou minha mão, e disse que precisava muito da minha ajuda: "eu preciso muito da sua ajuda, e só você pode me ajudar". E eu consenti a ajuda, né, consenti em silêncio, mas me doeu muito. Senti uma dor no peito, um aperto, uma sensação que eu nunca tinha sentido antes.

Andréa Beltrão/Gisele: E eu consenti a ajuda, consenti em silêncio. Fiquei angustiada, né, mas passou. Erm, dois meses depois eu descobri que estava grávida. Então eu acredito, pela minha interpretação, que o meu consentimento foi como se eu tivesse permitido a vinda dele por mim, né. Mas aí passou, a gravidez toda foi muito boa e foi uma experiência bem diferente da experiência que eu tive com a minha filha, Thaís, porque aí eu já estava um pouco mais madura, né, então aquele sentimento materno foi muito bom, muito prazeroso e... a gravidez durou 42 semanas, que é o tempo máximo que uma gravidez pode ir. O tempo que ele pôde ficar comigo ele ficou, me acompanhando e participando da minha vida. E... quando completou em 42 semanas, eu entrei em trabalho de parto. Então, uma expectativa, tudo pronto, quarto pronto, as roupinhas lavadas, passadas, enfim, aquela expectativa da chegada, né.

Gisele: Eu queria parto normal mais uma vez, porque foi muito bom pra mim, né, a experiência do parto normal com a Thaís, né, com minha filha... E, enfim, estava tudo perfeito. Aí foi um trabalho de parto de seis horas, mais ou menos, ele nasceu, eu

peguei ele nos braços, estive com ele acordadinho, ainda, né, comigo, e ele começou a apresentar um problema, que, quando foram auscultar, ouviram no coração um barulho de intestino e acharam estranho, né, aí começaram a fazer outros exames, viram que ele tinha uma hérnia no diafragma que, com o vácuo do parto normal, o intestino passou por essa hérnia, né. Aí o pulmão esquerdo dele não inflou, ele ficou com uma insuficiência respiratória, foi tudo bastante difícil, né, porque foi tudo muito inesperado. Eu me senti um pouco traída, né, porque, poxa, tudo tão certinho, tudo tão planejado, tudo tão bonito, né, e de repente dá tudo errado, ele apresenta esse problema fisiológico e desencarna sem que eu pudesse estar um pouco mais com ele. Quer dizer, como se tivessem me roubado ele, né, me senti iludida porque tava tudo perfeito, até festa de um ano dele eu já tinha programado, já sabia o tema que seria.

Andréa Beltrão/Gisele: quer dizer, eu vinha sonhando com uma situação que era muito real e, de repente, o sonho acabou. E aquilo me deu um desespero, uma dor, uma falta de entendimento e... perguntava: "meu Deus, por quê, por quê? Por que que não descobriram isso antes? Por que que não fizeram exames? Por que que não me pediram os exames, por que é que teve que ser assim, né, por quê, por quê...". E aquela dor... Até que, num momento assim de muita dor eu pedi a Deus que me mostrasse por que que tinha que ser assim para que eu continuasse... para que eu pudesse entender, continuasse vivendo. Então eu tive um outro sonho, sonhei que eu era mãe...

Coutinho: quanto, quanto tempo depois da morte do filho?

Andréa Beltrão/Gisele: não, foi no mesmo dia, na mesma noite em que eu enterrei ele, eu tive esse outro sonho... no dia 29 de março... que eu sonhei que era mãe de um menino de 11 anos e... e, nesse sonho, eu ia buscar essa criança numa clínica. E era uma criança com muitos problemas, muito doente, atrofiada, assim... Aí vinha uma médica, que eu acredito, porque tava toda de branco, enfim, e entregava essa criança pra mãe e dizia: "mãe, pode ir, seu filho tá liberado"... Enfim. Então é aquele pesar, aquele sofrimento... E... É...

Gisele: Não houve conversa nem nada, somente sentimentos, né. E foi aí que eu entendi, né, que... foi muito melhor a despedida dele, a ida dele... porque... para nós dois. Porque seria uma criança que sofreria, né, uma vida, o quanto ele vivesse, e eu

também. Eu sem um apoio, né, de um companheiro... porque na semana seguinte que ele desencarnou ele disse pra mim que não dava mais

Coutinho: ele... seu...?

Gisele: ele, o pai.

Coutinho: o pai.

Gisele: o pai da criança, né. Disse: "é, não dá realmente, a gente não consegue se entender, o nosso relacionamento é muito difícil, e... então é melhor a gente terminar". Eu ainda com leite, ainda, né, resguardo. Então, imagina com uma criança que se tivesse continuado com paralisia cerebral... eu sem condições financeiras... Quer dizer, Deus olhou para nós dois...

Coutinho: isso faz quanto tempo?

Gisele: tem três anos.

Andréa Beltrão/Gisele: o pai da criança... ele não quis mais saber, né. Ele... Bom, na semana seguinte que ele desencarnou, o relacionamento acabou. Eu ainda tava com leite, de resguardo. Aí o pai disse que não dava mais, o pai da criança... Ele disse: "não dá, realmente, a gente não consegue se entender, o nosso relacionamento é muito difícil, é melhor a gente terminar". Mas eu aprendi, eu acho que eu aprendi alguma coisa, porque hoje eu consigo lidar com o amor de uma maneira bem diferente. Nós dois nos ajudamos muito.

Coutinho: que dois?

Andréa Beltrão/Gisele: Nós dois, nós dois eu falo eu e meu filho. Porque, para mim, ele ainda tá vivo. Ele tá em algum lugar. E... desculpe. Eu tenho hoje um namorado. Nossa, ele é muito meu amigo, ele é muito bacana comigo e eu nem me lembro de ter tido um namorado parecido com esse, e ele é muito meu amigo. Muito parceiro mesmo. Ele quer ter filhos, né. Ele não tem filhos e quer ter, né. Quer ter três. Eu já consegui diminuir para dois. Mas eu vou tentar, né. Vou tentar porque eu receberia outro filho com muito prazer. Se eu estiver preparada, eu receberia com muita alegria.

Gisele: sem medo. Sem medo porque cada coisa é uma coisa, né. Minha história com o Vitor foi muito especial, né. Eu sou mãe dele sempre, serei mãe dele sempre, né. Continuo sendo mãe dele. Tanto é que para mim é tão difícil quando as pessoas perguntam "poxa, você só tem ela?", que a Thaís já é uma moça, né, vai fazer 14 anos, é uma mocinha, e as pessoas "você só tem ela?". Para não estender a conversa eu digo "só", mas me dói. Porque me sinto mãe dos dois, né. Então, o Vitor não me

marcou negativamente, assim, com dor, com "ah, se eu tiver outro filho vai ser a mesma coisa, vou perder ele e vai dar tudo errado", não. A minha história com o Vitor foi nossa e foi vivida como tinha que ser, para mim e para ele. E os outros serão outras histórias.

Andréa Beltrão: ...

Coutinho: e o que você sentiu, você preparou, você fez agora? primeira pergunta que eu faço assim...

Andréa Beltrão: eu não preparei choro nenhum, porque eu não queria chorar. Eu não queria, até porque eu queria imitá-la...

Coutinho: mas você chorou.

Andréa Beltrão: mas é porque eu não aguento... Eu não sei o que eu senti não. Eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar...

Coutinho: mas falou... você não falou? Teve alguma coisa com a serenidade...

Andréa Beltrão: A serenidade eu tentei, lutei para ter, mas é que não dá. Esse texto, todas as vezes que eu fui decorar eu... [...]. Acho que se eu tivesse me preparado enquanto atriz para chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu falei "gente, eu não vou conseguir falar"

Coutinho: aqui, agora?

Andréa Beltrão: É, teve uma hora que eu dei uma parada assim, será que eu paro, peço para fazer de novo....

Coutinho: aquela hora que você parou foi isso?

Andréa Beltrão: é, porque eu achei que eu já estava muito emocionada demais, achei: vai ficar chato, vai ficar meloso isso... Eu teria que ensaiar muitas vezes, num teatro, para conseguir falar isso friamente. Não que ela diga friamente, ela não fala isso friamente, mas estoicamente, olímpicamente dessa maneira, eu teria que me preparar demais... Então todas as vezes que eu fazia bem mecanicamente, tudo bem, passava, la la la. Quando eu tentava fazer é, assim, bem serena, tentando me aproximar da serenidade dela, não sei o quê, aí não conseguia. Essa hora do "meu bebê, Vitor, meu bebê" é uma puta merda. Acho que é porque eu não tenho religião, entendeu, aí fico assim.... Morreu, para mim, acabou. Morreu, acabou. Acho que quando a pessoa tem uma religião, ajuda né. Acho que ter fé ajuda porque ela acredita

que o filho tá vivo em algum lugar... Eu queria tanto acreditar, tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estejam, estivessem vivas em algum lugar. Tantas.

Entrevista VI – Mary Sheila / Jaqueline

Mary/Jaqueline: boa tarde

Coutinho: vai sentando, né

Mary/Jaqueline: vou sentando... já sentei. [...] Acontecem umas coisas comigo que é tipo... muito louco. Como é que eu, negra, sem estrutura nenhuma, vou entrar numa de ser atriz. Que doidera é essa? Peraí, nem a quarta série?! Pra tu ser uma boa atriz, tem que ter uma mente excelente, né. Uma mente a mil bala, uma leitura excelente. Mas a embriaguez do sistema, né, meio que vendo na televisão. Eu queria ser paqueta do show da Xuxa. Impossível, né. Do tipo... não tinha pele clara, olho azul nem cabelo bom. Mas falei: "pô, não dá pra ser paqueta mas eu vou fazer teatro", que já era um mundo muito louco já. Mas eu não tinha noção do que era ser atriz, do tipo: o que é ser atriz? Eu cheguei em casa, liguei a televisão no VideoShow, e tava passando o grupo de teatro "Nós no Morro". E era no Vidigal. E eu sabia que o Vidigal era muito perto meio que da Gávea. Mas aí... eu não sabia onde era o Vidigal, mas eu tinha uma amiga, uma vizinha.

Coutinho: te levou lá?

Mary/Jaqueline: me levou lá. Daí eu fui no teatro. Nisso que eu fui no teatro, eu fui na casa do Guti Fraga, que é o diretor do "Nós no Morro". Bati na porta dele, falei para ele que tava afim de fazer teatro... Ele achou surreal. Ele falou: "pô, mas é só pra quem é mesmo da comunidade". Falei para ele que não era da comunidade, mas que eu tava super afim de fazer, ele falou: "Pô, volta daqui a seis meses". Pô, que isso, seis meses... muito tempo, não vai dar... eu pensando né. Mas ele achou que eu não fosse voltar. E eu voltei. Putz, quando eu cheguei lá... Tenho essa cena marcante assim na minha cabeça: o Guti sentado, assim, onde o senhor tá, olhei para ele e: "pô, tô aí". Desde esse dia que ele me deu, pô, essa oportunidade, tô lá já dez anos... dez anos.

Coutinho: o que te marcou lá, nesses dez anos?

Mary/Jaqueline: Nós do Morro? Lá eu aprendi muitas coisas, lá eu aprendi a ser gente, aprendi a ser mulher, aprendi a ler, a ler um texto, interpretar, a interpretar... Isso me marcou bastante.

Coutinho: o que você está fazendo no "Nós do Morro" hoje?

Mary/Jaqueline: hoje eu estou fazendo Gota d'Água, do Chico Buarque.

Coutinho: você faz o quê?

Mary/Jaqueline: eu faço tipo a Joana

Coutinho: Joana que é a Medeia da peça?

Mary/Jaqueline: Joana que é a Medeia da peça

Coutinho: A principal, né?

Mary/Jaqueline: É, a principal. Ela é... Ela é forte, né, eu gosto da Joana porque ela é forte, então eu empresto a minha força pra ela. Ela foi traída, né, coisa e tal. E ela mata os filhos.

Jaqueline: A gente passou muita dificuldade, mesmo, dificuldade mesmo, assim... Mas eu não culpo nem meu pai nem minha mãe, tipo, nem por isso, porque ao invés da gente ficar falando assim, né, e eles vendo isso depois, ou tipo a minha mãe, até meu pai mesmo, tipo, em algum lugar, eles podem meio que se sentir até mal... mas isso que eu tive que passar é uma coisa que me dá força mesmo pra mim poder ser o que eu sou hoje, entendeu? Porque eu pego força nisso, entendeu? Quando não tinha o que comer e eu tinha que **** pra poder comer, entendeu?

Coutinho: você... tem um grupo?

Jaqueline: Um grupo de rap, que... é uma, tipo uma identificação porque... eu gosto de rap, é um modo que eu tenho também meio que de me expressar, tudo que eu já passei e de uma forma não meio que violenta e pra poder levar também pra uma forma meio que musical, meio que de música. E eu gosto. E essa banda, ela tá meio que surgindo agora, e com uma galerinha muito boa também.

Coutinho: Tem alguma, algum rap que você tenha feito a letra e que você possa cantar agora?

Jaqueline: Pô, tem um meu assim. Vou cantar frio, porque o... tipo, é aquela coisa quente, que tem tipo a base meio que de fundo, que te leva e que te dá aquela embriaguez. Mas assim, eu posso fazer meio que no *embromation* aqui

Coutinho: Vai no *embromation* então.

Jaqueline: Não, só um beatbox, se tiver alguém que faça um beatbox

Coutinho: o que quer dizer beatbox?

Jaqueline: Beatbox é assim.

Coutinho: Isso, então faz com beatbox e tudo.

Jaqueline: Mas tipo assim, eu não posso fazer o beatbox. Ou eu canto ou faço o beatbox. Então eu vou cantar para você.

Coutinho: Você prefere?

Jaqueline: Posso cantar para você?

Coutinho: Pode.

Jaqueline: Então demorou. Ó, vai, vai vai, vai... Jaqueline Ferreira Gonçalves, neguinha pequenininha do cabelo de *kanekalon*, e tinha o sonho de ser paqueta do show da Xuxa, mas que ilusão! Não tinha a pele clara, cabelo azul e nem cabelo bom, e mesmo assim continuei seguindo a minha luta. Rua Arnaldo Quintela, 42, que pocilga de porco. A minha infância eu passei brincando de casinha e médico, e já pulando o muro do colégio pensando em arte. Vendendo água no Cemitério São João Batista, era gastação. Eu, Jackie Brown, tinha um estilo muito louco: era funkeira, usava saia de cotton, tinha o cabelo black. E mesmo assim, na minha época, eu era discriminada. Agora, em 2006, eu tô na moda, tô no Nós do Morro, cresci, venci, sobrevivi, tenho 27, tenho dread, me chamam de Jackie.

Coutinho: você sente preconceito dos outros por causa da sua namorada?

Jaqueline: Hmm... vou te falar uma coisa. Assim, até tem, que tudo é o modo que você leva, né. Eu sou lésbica, mas eu sou normal, do tipo assim, eu me acho normal. Se ela tivesse aqui no teatro, eu sentisse tipo a necessidade de meio que beijar ela aqui, eu iria beijar porque eu não vejo complicação. E todo mundo sabe que eu sou gay, de certa forma,

Coutinho: Na comunidade, todo mundo sabe?

Jaqueline: Todo mundo sabe, todo mundo me respeita como se eu fosse um casal normal, um homem e tipo meio que mulher. E as pessoas me respeitam assim perfeitamente, eu sinto pelo "oi, tudo bem, Jackie", pelo modo que as pessoas falam. Mas eu sinto que foi a forma que eu passei isso, entendeu? Porque sempre que tem meio que piadinha, de certa forma. Você tá falando com alguém e "e aí, cara?" 'E aí cara' não, eu sou uma menina. Tá falando que eu sou cara por quê? Calma aí, não. Aí as pessoas já vão, entendeu, te olhando da forma certa, do tipo: "não, que isso"...

