



Artigo – Temáticas Livres

**A literariedade em *Jogo de cena*:
uma proposta de relação entre cinema e literatura**

**La literariedad en *Juego de escena*:
una propuesta de relación entre cine y literatura**

**Literariness in *Playing*:
a proposal of a relationship between cinema and literature**

Vitor Soster¹

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.
<https://orcid.org/0000-0001-6000-8061>

Resumo: *Jogo de cena* acumula comentadores desde o lançamento em 2007. Dentre os trabalhos que mergulharam em sua materialidade, é recorrente a discussão sobre o diálogo do filme com a linguagem cinematográfica e com a do teatro. Menos frequente é a preocupação com o que há de literário nele e em que medida sua literariedade, conceito originado no formalismo russo, contribui para discussões sobre cinema e literatura a partir de uma perspectiva que compreende o social e o histórico como componentes da forma artística. Assim, é feita uma revisão de aproximações mais tradicionais entre cinema e literatura, também são revisitadas algumas das relações entre essas linguagens artísticas na produção de Coutinho e, mais especificamente, em *Jogo de cena*. Dentre as características destacadas por estudiosos estão: a relação com o espectador/leitor, a aproximação com o ensaio, a proeminência da palavra, o tom poético de depoimentos, a motivação incidental de nomes e o enredamento com o literário pela citação a obras literárias. Em seguida, a noção de literariedade é retomada especialmente no que concerne às características dos gêneros narrativo, dramático e épico. A reinterpretação dessas características sob um ponto de vista sócio-histórico se fundamenta na análise centrada na primeira sequência do filme, exemplificando o mote do longa-metragem que gira em torno de três eixos: entre a forma mercadoriana e a artística; entre a ficção e a não-ficção e entre a transparência e a opacidade. Espera-se, assim, contribuir para alargar o alcance do literário e da leitura tanto de obras cinematográficas, quanto teatrais e literárias.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Literariedade; Estética.

Resumen: *Juego de escena* ha acumulado comentaristas desde su lanzamiento en 2007. Entre los trabajos que han profundizado en su materialidad, es recurrente el debate sobre el diálogo de la película con el lenguaje cinematográfico y teatral. Menos frecuente es la preocupación por lo que tiene de literario y hasta qué punto su literariedad, concepto originario del formalismo ruso, contribuye a las discusiones sobre cine y literatura desde una perspectiva que entiende lo social y lo histórico como componentes de





la forma artística. De este modo, revisamos las aproximaciones más tradicionales entre cine y literatura, y retomamos algunas de las relaciones entre estos lenguajes artísticos en la producción de Coutinho y, más concretamente, en *Juego de escena*. Entre las características destacadas por los estudiosos se encuentran: la relación con el espectador/lector, el enfoque del ensayo, el protagonismo de la palabra, el tono poético de los testimonios, la motivación incidental de los nombres y el enredo con lo literario al citar obras literarias. A continuación, se revisa la noción de literariedad, especialmente en lo que respecta a las características de los géneros narrativo, dramático y épico. La reinterpretación de estas características desde un punto de vista socio-histórico se basa en el análisis centrado en la primera secuencia de la película, que ejemplifica el lema del largometraje que gira en torno a tres ejes: entre la forma mercancía y la forma artística; entre la ficción y la no ficción y entre la transparencia y la opacidad. De este modo, esperamos contribuir a ampliar el alcance de la lectura literaria no sólo en la literatura, sino también en el cine y el teatro.

Palabras clave: Literatura; Cine; Literariedad; Estética.

Abstract: *Playing* has accumulated commentators since its launch in 2007. Among the works that have immersed themselves into its materiality, there is a recurring discussion about the film's dialogue with cinematographic and theatrical language. Less frequent is the concern with what is literary in it and to what extent its literariness, a concept that originated in Russian formalism, contributes to discussions about cinema and literature from a perspective that understands the social and the historical as components of the artistic form. In this way, I review the more traditional approaches between cinema and literature and revisit some of the relationships between these artistic languages in Coutinho's production and, more specifically, in *Playing*. Among the characteristics highlighted by scholars are: the relationship with the viewer/reader, the approximation to the essay, the prominence of the word, the poetic tone of testimonies, the incidental motivation of names and the entanglement with the literary through the citation of literary works. Then, the notion of literariness is revisited, especially regarding the characteristics of the narrative, dramatic and epic genres. The reinterpretation of those characteristics from a socio-historical point of view is based on the analysis centered on the first sequence of the film, exemplifying the motto of the feature film which revolves around three axes: between the commodity form and the artistic form; between fiction and non-fiction and between transparency and opacity. In this way, I hope to contribute to broadening the scope of the literary and the literary reading in cinematographic, theatrical, and literary works.

Keywords: Literature; Cinema; Literariness; Aesthetics.

Introdução

A relação entre cinema e literatura nem sempre é tida como pertinente ou de interesse real para os estudos específicos de cada uma dessas linguagens artísticas. Essa relação – ora entendida como subjugadora do cinema pela literatura (Cardoso, 2016, p. 22), ora reduzindo os estudos literários ao estudo de adaptações cinematográficas (Corseuil, 2003) ou à busca de elementos constitutivos de obras literárias que herdariam procedimentos cinematográficos (Balardin, 2013) – tende a não ser levada à constituição de um terreno estético comum que valorize filmes e obras literárias por sua própria forma. É com esse intuito que é apresentada aqui uma abordagem pouco comum do filme *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho.

Neste trabalho, questões sobre cinema e literatura na contemporaneidade são mobilizadas acerca da condição das obras enquanto mercadoria e arte, da hibridização entre ficção e não ficção e da leitura das obras pela sua aparente *transparência* em





simultaneidade com sua *opacidade*. Quanto a esses dois últimos conceitos, a referência primeira está em Xavier (2018): *transparência* diz respeito aos sentidos imediatamente compreendidos pelo público por meio da produção audiovisual, absorvendo o espectador na narrativa cujos procedimentos de construção são invisibilizados; já a *opacidade* está relacionada à materialidade do filme – não diz respeito ao “o quê” se representa, mas ao “como”.

Além disso, cabe a observação de que ao se falar em estética, não se está pensando o termo na acepção idealista referida por Paulo Emílio Salles Gomes em seu ensaio sobre a personagem cinematográfica, originalmente publicado em 1964 (Gomes, 1974). Na ocasião, o autor afirmava que

[...] o filme só escapa a esses grilhões [das heranças recebidas do teatro e da literatura] quando desistimos de encará-lo como obra de arte e ele começa a nos interessar como fenômeno. Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século (Gomes, 1974, p. 106).

Considerando a natureza ambígua dos filmes, que podem ser compreendidos simultaneamente como obras de arte e mercadorias, adotar a afirmação de Paulo Emílio, hoje, acaba por deixar escapar um aspecto constitutivo da linguagem cinematográfica. Por outro lado, a afirmação de Nicholas Brown (2019), a respeito de como se compreender obras na contemporaneidade, pode ser interessante para situá-las socialmente e de interesse particular para o cinema. Sobre a significação, característica – artística, segundo o autor – a partir da qual – para usar a expressão de Paulo Emílio – a “originalidade do cinema” emerge, Brown afirma que

[...] o caminho para o significado de uma obra não se distancia da obra em direção à sua intenção, compreendida como um evento na mente do artista, mas adentra no propósito imanente da obra. Significado, então, não é nunca um assunto dado; é uma atribuição pública de intenção (Brown, 2019, p. 13, tradução minha).

Por essa definição, é possível encontrar um modo de, simultaneamente, se aproximar e se afastar da percepção de Paulo Emílio (Gomes, 1974, p. 106) e é, por meio dela que este trabalho traça um percurso que parte de algumas primeiras aproximações entre cinema e literatura, seja de um ponto vista histórico, seja por meio de estudos teóricos, seja por meio daqueles específicos sobre a obra de Eduardo Coutinho. Prossegue-se, então, para uma apresentação do filme *Jogo de cena* e de relações já estabelecidas pela fortuna crítica do filme com a literatura. Para sistematizar essas relações, retoma-se uma proposta formalista e, em seguida, algumas considerações são feitas a respeito de como o social se marca na obra. Para uma amostra da análise, é feita uma breve discussão da primeira sequência do filme. Por fim, são feitas algumas considerações finais sobre os principais achados desta investigação e de possíveis continuidades para ela.

Primeiras aproximações entre cinema e literatura

Historicamente, o modo pelo qual a relação entre cinema e literatura foi construída se deu muito mais por meio de uma relação de interdependência externa à forma artística. Para exemplificar com o caso brasileiro: a relação entre o cinema e a literatura remonta às primeiras experimentações fílmicas do início do século XX. Chama a atenção o peso das literaturas romântica e realista do século XIX como referências para o teor das narrativas ficcionais no cinema mudo brasileiro, justamente pelo apelo popular dessa literatura na referida época (Silva, 2011, p. 18), garantindo, para o cinema nacional, algum público, que buscaria nos filmes a função correspondente ao romance do século anterior: entreter e consolidar uma certa visão de nação tomada como sendo o real da nação.

Essa percepção de que a câmera faria simplesmente o registro de “um pedaço da vida” ou “do real” por meio da incorporação da literatura (e de seu teor ficcional) ao cinema estava, portanto, nos modos pelos quais os filmes eram produzidos como mercadorias e para propósitos externos ao da própria forma fílmica. Adiante, no cinema de vanguarda de meados do século XX, a relação se mostra mais ambígua: se por um lado, mantém-se o apelo comercial sob o rótulo de “cinema autoral”; por outro, houve também a promoção de um cruzamento entre cinema e literatura dado internamente à linguagem. Tomando, mais uma vez, o cinema nacional como exemplo, observa-se sua aproximação não só com enredos das vanguardas da literatura modernista da primeira



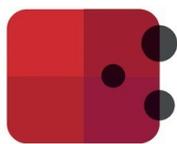
metade do século, mas também com sua forma (Silva, 2011, p. 19). Esse momento de convergência entre as linguagens cinematográfica e literária, no Brasil, se deu pelo Cinema Novo que, por sua vez, explora o esgarçamento do vínculo entre o esforço documental e o alcance da ficção (Paranaguá, 2004, p. 144). Quer dizer, por meio de uma abordagem de vanguarda em relação ao cinema e à literatura, a ficcionalidade é complexificada pela exploração da opacidade da linguagem fílmica.

Assim, com o intuito de se aproximar da complexidade de *Jogo de cena*, parte-se da noção de *dispositivo*. Rosa (2019, p. 16) define o conceito “como um conjunto de regras, recortes, estratégias ou limites que servem como força motriz para que o documentário aconteça”. Ainda segundo o autor, o efeito direto do dispositivo instaurado no longa-metragem de Coutinho é turvar os limites “de binaridades que fazem parte da história da arte e do cinema: realidade e ficção, palco e plateia, ator e personagem, performance e entrevista” (Rosa, 2019, p. 69) – isto é, por meio do dispositivo chega-se à entrada almejada para a relação entre cinema e literatura. Além disso, identificar a *literariedade* (Benthien; Lau; Marxsen, 2019) em uma produção audiovisual pode se configurar como uma maneira de mapear questões centrais da leitura literária, lembrando Marilena Chauí (2002, p. 19) ao se referir à literatura da seguinte maneira: “O escritor [assim como em *Jogo de cena*] não convida quem o lê a reencontrar o que já sabia, mas toca nas significações existentes para torná-las destoantes e conquistar, por virtude dessa estranheza, uma nova harmonia que se aposse do leitor”, sintetizando a literatura como uma ponte para o pensamento por meio da conjugação de elementos contraditórios.

Logo, considerando tanto a concepção interartística de cinema quanto a “estranheza” provocada pela literatura, distinguem-se três eixos estruturantes no filme de Coutinho (marcados por simultaneidades) – a serem exemplificados adiante – e que também dizem respeito a constituintes do que aqui tem sido referido como sendo a literariedade do filme. São eles: o da simultaneidade da forma mercadoria com o da forma artística, a coexistência entre ficção e não-ficção e, por fim, a justaposição entre a transparência e a opacidade.

Relações entre cinema e literatura na obra de Coutinho

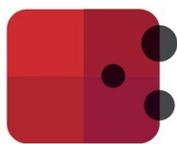
Reconhecido por “escrever bem e ter senso crítico e de dramaturgia” (Mattos, 2019, p. 57), Coutinho se dedicou, no início de sua carreira, à composição de roteiros



inspirados em obras literárias: tanto para filmes dirigidos por ele mesmo como é o caso de *Faustão* (1971) – em referência à peça *Henrique IV*, de William Shakespeare (1597) (Mattos, 2019, p. 78) – e da primeira versão inconclusa de *Cabra marcado para morrer* (1964) cujo título vinha de um poema de cordel de Ferreira Gullar (Gullar, 2014, p. 330) e cujo teor tinha como inspiração os poemas “Morte e vida severina” (1955) e “O cão sem plumas” (1950) de João Cabral de Melo Neto (Oliveira, 2014, p. 184); quanto para filmes dirigidos por outros cineastas como *A falecida* (Leon Hirzman, 1965), em referência à obra homônima de Nelson Rodrigues (1953); *Os condenados* (Zelito Viana, 1973), inspirado na obra também homônima de Oswald de Andrade (1922-1934); *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1976), adaptação do romance *Amor verbo intransitivo* de Mário de Andrade (1927) e *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), também adaptação do romance homônimo, de Jorge Amado (1966) (Ohata, 2014, p. 50).

Entretanto, suas produções escritas eram feitas, primordialmente, para fins comerciais – o que não satisfazia Coutinho por serem textos que considerava “medianos” (Coutinho, 2014a, p. 15). É assim que Coutinho se afasta da escrita e passa a se dedicar à produção de documentários (Mattos, 2019, p. 86). Curiosamente, o que se nota é que esse afastamento se dá em termos que poderiam ser atribuídos a uma transparência da escrita. Citando Coutinho, Scarelli (2021) retoma a seguinte declaração: “A escritura me lembra a tentativa de perfeição e a perfeição está ligada à morte para mim. [...] e o documentário é o imperfeito [...]” (Coutinho *apud* Scarelli, 2021, p. 12-13). Adiante, a autora nota que a “perfeição literária”, para Coutinho, está associada à “profundidade” e a “imperfeição documental” está associada à “superfície” (Scarelli, 2021, p. 13). No entanto, poderíamos concordar com essas associações do diretor? Tendo em mente a análise de *Jogo de cena*, talvez a resposta seja sim e não. Sim, no sentido de que a linguagem literária faria um convite para a interpretação enquanto que, num primeiro momento, o audiovisual faria um apelo para uma relação direta com o mundo. E aí estaria a resposta “não”, já que se a linguagem audiovisual pode também ser interpretada é porque, em sua superfície, algo chama o espectador para ir além ao mesmo tempo em que textos escritos não levam necessariamente à interpretação, podendo ser superficiais, “medianos” e criando uma ilusão de realidade, como o próprio diretor admite.

Fusões entre o cinematográfico e o literário podem ser ilustradas de diferentes maneiras em sua fase documentarista: em *Santo forte* (1999), Coutinho considera a poeticidade (Valentinetti, 2003, p. 44); em *O fim e o princípio* (2005), Scarelli vê a



oralidade tal como na escrita de Guimarães Rosa (Scarelli, 2021, p. 14); em *Moscou* (2008), Coutinho interfere na peça *As três irmãs*, de Tchekhov, omitindo o final – em consonância com sua visão sobre o documentário (Mattos, 2019, p. 269) – e criando uma obra instigante que pode levar o espectador a adentrá-la em busca de um sentido – em consonância com a visão de literatura aqui adotada. Em todos os casos, o que se nota é a atenção à forma artística, modo pelo qual a literatura se marca na produção de Coutinho pela opacidade do audiovisual.

Em entrevista a Bragança (2008, p. 193), Coutinho diz: “Tem gente que não entende isso [...] como se o filme fosse só o assunto e não a cena mesma da palavra”; e ainda acrescenta: “No *Jogo de cena*, em que você fica mais ainda somente nas falas, nada além, a coisa fica ainda mais forte, esse lugar da palavra” (Coutinho, 2008, p. 193), lembrando uma observação feita por Coutinho em 1974 em uma resenha sobre Henry James: “[...] James não se sentiu à vontade em nenhuma parte, salvo no reino da palavra [...]. Lá construiu um mundo à parte onde transfigurou suas experiências indizíveis com a morte, o sobrenatural, o Mal, a ausência e o enigma” (Coutinho, 2014b, p. 99). De modo semelhante, a literariedade em *Jogo de cena* parece conseguir dar uma forma cinematográfica para aquilo que resiste em ser nomeado.

Aproximações de *Jogo de cena* com a literatura

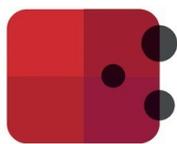
As ações de *Jogo de cena* transcorrem num palco de teatro. A obra é composta por uma série de cenas protagonizadas por mulheres: algumas, incluindo uma atriz, integradas a partir de um anúncio de jornal (exibido logo no início do filme; trata-se de um convite a mulheres interessadas em compartilhar alguma história para um documentário), outras atrizes (conhecidas ou não conhecidas pelo grande público), integradas por um convite da produção. Em todo caso, as participantes, sempre filmadas de costas para a plateia do teatro ora falam de experiências pessoais, ora interpretam o papel de alguma participante do filme num jogo de espelhos que leva o público a perder o referencial de quem estaria partilhando uma história pessoal.

Nesse jogo, o filme toma, como matéria de criação, a diferença e a partilha de experiências entre as participantes, de tal modo que os relatos ora se apresentam como singulares, ora se mesclam desse comum partilhado, configurando diferentes possibilidades testemunhais da vida de mulheres na sociedade brasileira. Do ponto de vista do leitor/espectador, a incerteza quanto às fontes situa a recepção/consumo do

filme num impasse. A atribuição de uma fonte para os acontecimentos relatados e a criação/quebra de expectativas produzem uma relação pertinente com o público, assim como a leitura e a interpretação de obras também reforça a relação significativa estabelecida com o leitor.

É notável como o público é posto constantemente em posição de apreciar, com suspeição, os relatos testemunhais. Portanto, mesmo quando a mulher interpelada é atriz de sucesso na TV, o público não tem acesso apenas a mais uma atuação da atriz (instala-se a dúvida na relação pessoa/personagem), nem tampouco à glamourização própria das celebridades, mas também não se pode jurar que discorra sobre sua vida privada. É estabelecido, deste modo, o jogo com o público. O filme trabalha o tempo todo com a ambiguidade, como ao mostrar o palco como lugar apropriado para um relato testemunhal, para uma representação dramática e para a expressão de si. Exemplifica essa ambiguidade a filmagem de algumas das depoentes ainda deixando o camarim rumo ao palco (entrada para a dramatização ou para o depoimento de caráter documental?). A sequência de relatos se encarrega de reforçar esse efeito ao fazer uma espécie de autodenúncia sobre a dúvida quanto ao caráter testemunhal do que é dito, além de sugerir, em alguns trechos, que a interpretação de algumas atrizes se aproxima mais de uma experiência vivenciada do que o próprio relato “autêntico”. Os efeitos para o espectador são vários. Ao mesmo tempo em que o filme se mostra como uma discussão da opacidade do real, ele também convida para uma mera fruição pelo vínculo emotivo que as narrativas provocam, independentemente de estarem ou não atreladas ao mundo factual.

Em entrevista a Valentinetti (2003), Coutinho afirmou: “o cinema é uma captação direta que não diz que as coisas são verdades, mas diz que algo aconteceu” (Coutinho; Valentinetti, 2003, p. 16). É em busca da compreensão sobre “o que teria acontecido” em *Jogo de cena* que uma abordagem originada nos Estudos Literários surge como de interesse. Ao se referir à compreensão partilhada pelos formalistas russos, na figura de Chklovski, Eikhenbaum (1976), em texto de 1925, afirma: “A arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, [...] busca a criação de sua visão, não de seu reconhecimento” (Eikhenbaum, 1976, p. 14-15). Quer dizer, a obra produz o olhar do espectador/leitor, chamando atenção para a própria obra, apartada do uso cotidiano da linguagem (incluindo aí seu uso mercadológico). Nesse sentido, Xavier (2013) vê, em *Jogo de cena*, um *metacinema* e um *metateatro* (Xavier, 2013, p. 626), percepção próxima àquela que os estudos literários têm da obra.



Ainda, no grupo de trabalhos que conferem algum destaque para aspectos literários do filme, podem ser distinguidas outras cinco características. A primeira delas é a da *proeminência da palavra* no longa-metragem. Assim como mencionado por Coutinho na entrevista citada acima (Bragança, 2008, p. 193), o aspecto se destaca em autores como Araújo e Baptista (2018), Rösele (2011, p. 133) e Tardivo (2016), ecoando o que Bernardet diz ao afirmar que, em *Jogo de cena*, o “discurso se desvincula dos corpos falantes” (2013, p. 627). Entretanto, seguindo para a segunda característica, tais palavras não se mostram apartadas do mundo, ao contrário, criam um efeito de *ilusionismo* – elas se vinculam às personagens e “como nos lembra a teoria literária – a narração convincente, encantadora, exige um narrador que assuma o papel de um enunciador para quem tudo o que narra está na esfera do acontecido” (Xavier, 2013, p. 612).

A terceira característica citada pela fortuna crítica, também mencionada por Coutinho ao se referir a *Santo forte* (Valentinetti, 2003, p. 44), é a da *poeticidade* (característica sobre a qual será mais discutida adiante sob um ponto de vista formalista) – neste terceiro item, destacam-se Lemos Júnior e Gosciola (2018, p. 25) ao falarem sobre a “força poética” dos relatos femininos no longa-metragem. A quarta característica diz respeito à ocorrência incidental de *signos motivados* – Silva e Freitas (2013, p. 26) notam a coincidência do significado dos nomes de algumas depoentes com traços próprios ou com reverberação temática no filme. Nesse último caso, referem-se às personagens Sarita e Aleta – a primeira esclarece (entre 34min28s e 35min), em seu depoimento, que o significado de seu sobrenome em grego vernacular é “bile preta”, associando-a à melancolia e aos humores, o que acaba sendo um mote da personagem que oscila, ao longo de sua fala entre o riso e o choro – essa observação também é feita por Tardivo (2015, p. 96-97). Já a segunda personagem, Aleta, afirma que seu nome, em grego antigo significa “a verdade no sentido da revelação” (entre 1h14min31s e 1h15min23s), dado que perpassa o filme como um todo.

Por fim, a quinta característica está na *citação a obras* que pode funcionar como uma epígrafe ao filme (Araújo; Baptista, 2018, p. 109). A referência aqui é a citação da tragédia grega *Medeia* (entre 4min10s e 5min48s) – e de sua adaptação brasileira, feita por Chico Buarque e Paulo Pontes, em *Gota d’água* (1975) – em que a comparação a uma epígrafe se justifica seja pelo posicionamento da citação, logo no primeiro relato, seja em seu simbolismo, condensando temáticas recorrentes do filme como “maternidade, morte, renúncia, força, decisão, traição” (Rösele, 2011, p. 85). Logo, como



se observa por essas características discutidas por estudiosos do filme, a relação com a literatura vai se mostrando como uma presença marcante ao longo de toda a obra.

Além disso, essas percepções podem encontrar alguma sistematicidade e operacionalidade na análise a partir do conceito já mencionado de *literariedade*. Assim como na citação anterior a Eikhenbaum (1976, p. 14-15), Benthien, Lau e Marxsen (2019, p. 18), referenciando Chklovsky, definem a literariedade a partir da desautomatização da linguagem pelo estranhamento e pela reflexividade, fazendo um apelo aos sentidos. Paralelamente, pela abordagem que defende a autonomia da arte em meio a um mundo repleto de mercadorias que englobam a própria arte (Brown, 2019), a literariedade pode ser entendida como aquilo que retira a linguagem da lógica de consumo. De toda maneira, retornando a Benthien, Lau e Marxsen (2019, p. 02), características literárias podem ser encontradas em outras formas de expressão artística. No entanto, optam por recortar, em suas análises das artes midiáticas, apenas a literariedade quando mobilizada pela linguagem verbal, mesmo reconhecendo que o som, a música, imagens, cores, o movimento e o ritmo possam ser elementos audiovisuais que contribuam para uma experiência literária. Nesse ponto, a abordagem aqui adotada se distancia da escolha feita pelos autores, pois, nesta pesquisa, a literariedade é assumida como uma abordagem analítica que põe a materialidade da obra em primeiro plano (suspendendo seu caráter mercadológico), logo, conferindo primazia à linguagem na qual a obra se constrói (no caso, a audiovisual).

Retornando à proposta dos autores, Benthien, Lau e Marxsen (2019, p. 14) apontam a literariedade em quatro manifestações distintas: (i) pelo uso da linguagem poética oral; (ii) pela integração poeticamente motivada de textos escritos; (iii) pela exploração dos gêneros literários e (iv) pela adaptação de obras literárias. Consideram-se aqui as possibilidades (i), (ii) e (iv) especialmente pautadas em manifestações concretas da linguagem verbal. Tendo, porém, em conta a exploração dos gêneros literários – relativa à possibilidade (iii) –, exploração que inclui o conjunto de características relativo à narração, ao drama e à poesia lírica, guardam-se, desse modo, propriedades mais abrangentes da literatura que também poderiam ser encontradas no audiovisual.

Segundo os autores, “a teoria dos gêneros literários pode aguçar a atenção de quem se debruçar sobre a estrutura de uma obra de arte e sobre a interação de suas formas e dos feitos que elas criam” (Benthien; Lau; Marxsen, 2019, p. 112, tradução minha). É, portanto, por meio das características desses gêneros que a análise aqui desenvolvida busca avaliar as maneiras pelas quais os elementos internos do filme

constituem uma obra marcada pela literariedade. Seguem abaixo as principais características consideradas quanto a cada um dos gêneros.

Primeiramente, sobre a *narrativa*, destacam-se três características: *linearização*, *mediação* e *arranjo* (Benthien; Lau; Marxsen, 2019, p. 178). Por *linearização*, pensando na experiência necessariamente contínua de relatar eventos factuais ou ficcionais, refere-se a uma experiência em que o fluxo de linguagem confere preponderância ao tempo. Por *mediação*, considera-se uma perspectiva ou um ponto de vista para que haja um relato (diferentemente do drama, em que as ações seriam apresentadas por si só). É por essa via que Xavier (2013, p. 612), como citado acima, chama a atenção para a figura *mediadora* das narrativas no filme de Coutinho, componente central do jogo de cena que engloba o próprio diretor que também atua no longa-metragem. Esse convencimento pela narrativa, no entanto, só ocorre por causa do *arranjo*, o terceiro elemento mencionado por Benthien, Lau e Marxsen (2019). Essa terceira característica da narração diz respeito à indicação do modo pelo qual a instância mediadora oferecerá essa experiência dada no tempo. Neste último ponto, distingue-se o “o quê”, do “como” que é, finalmente, o que conferirá caráter estético à narratividade.

Em seguida, passa-se para o gênero *dramático*. Para Benthien, Lau e Marxsen (2019, p. 149), para além da ausência de mediação, a especificidade do drama está na relação direta entre corpos (Benthien, Lau e Marxsen, 2019, p. 146) – entendidos seja como humanos, seja como não humanos. Em *Jogo de cena*, notam-se relações entre os corpos das participantes com o de Coutinho, o da câmera e o do público. Quer dizer, enquanto a narrativa é primordialmente temporal, no drama, a percepção surge como sendo, antes de tudo, relacional e, portanto, espacializada. Aliás, é possível que, por meio de uma compreensão de “corpo” enquanto elemento atuante, se chegue a um denominador comum para o drama enquanto texto literário e performance – apesar de que não haja, até o momento, uma abordagem que unifique o teatro enquanto objeto dos estudos literários e das artes cênicas (Benthien; Lau; Marxsen, 2019, p. 146).

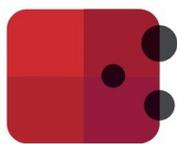
Por fim, relacionada à expressão subjetiva, chega-se à caracterização do último gênero literário que transferiria características próprias ao filme de Coutinho: o *gênero lírico*. Como dito anteriormente, enquanto narrativas são mediadas pelo narrador, poemas podem ser mediados por um eu-lírico que expressa seus sentimentos e pensamentos (Benthien, Lau; Marxsen, 2019, p. 114). Pela perspectiva formalista, este gênero é construído a partir de quatro elementos: (i) desvios gramaticais, palavras deformadas e sintaxe incomum; (ii) autorreflexividade; (iii) endereçamento direto ao leitor; e (iv) adensamento no uso das palavras por meio de repetições e variação

deliberada (Benthien; Lau; Marxsen, 2019, p. 114). Já pelos neoformalistas, filmes considerados poéticos – na mesma esteira da caracterização feita no campo dos estudos literários – portariam: (i) estruturas que permitam o agrupamento de imagens; (ii) algum princípio de variação; (iii) repetição de certos motivos; (iv) uma forma que convida à interpretação (Benthien; Lau; Marxsen, 2019, p.119).

Sendo assim, se por um lado as características dos gêneros podem tornar a análise do material possível, por outro, elas em si mesmas não trazem o teor sócio-histórico que confere significado à forma – assim como entendida nesta reflexão –, sendo que falar nessa constituição não é se referir a um tratamento direto de temas sociais como ocorria no Cinema Novo. Para estabelecerem contato com o “outro”, tomado como representante de uma classe social, os cinemanovistas utilizavam a entrevista como recurso de aproximação; já na virada do século XX para o XXI, mantém-se tanto o interesse pelo contato com o “outro”, quanto o instrumento de aproximação (a entrevista), buscando, entretanto, não o representante de uma classe social, mas uma subjetivação ensimesmada do homem comum (Lins; Mesquita, 2008, p. 20-21; 27) – o que não apaga seu significado social, mas o situa na opacidade da obra. A experiência social da época (dos dois primeiros governos Lula¹) parecia indicar que a ascensão das classes média e média-baixa correspondia a uma verdade: o esforço individual era visto como o móvel da melhora das condições de vida, em vez de haver uma atribuição às políticas públicas adotadas naquele período. Essa crença poderia explicar a adesão do público a uma representação do real que era tomada como sendo o próprio real. É nessa conjuntura que Coutinho parece ter observado que o documentário se encaminhava para o mesmo apelo realista conservador das produções televisivas e cinematográficas mais comerciais (Marzochi, 2011, p. 14).

Discussão semelhante pode ser encontrada nos estudos literários, assim como conduzida por Durão (2015, p. 55). Por um lado, o autor observa que a ficção se espalhou para a vida devido a uma cooptação da ficção pela publicidade assim como Brown (2019, p. 49) alerta para a substituição do apelo à interpretação para o da experiência no mundo das mercadorias. Por outro lado, Durão (2015, p. 55) prossegue: a literatura, que ainda busca oferecer uma experiência estética, vem progressivamente precarizando sua ficcionalidade como um modo de se oferecer à interpretação do leitor. Isto é, cinema documental e literatura na contemporaneidade partilham de uma mesma movimentação social dos sentidos, mas em vetores opostos: enquanto que no cinema (assim como

¹ Lula governou o Brasil, pela primeira vez, entre 2003 e 2006, sendo reeleito para um segundo mandato entre 2007 e 2010.



ocorre em *Jogo de cena*), a realidade se turva com a ficção pela exploração das “entrevistas” que corresponde a lançar uma perspectiva crítica sobre a fonte como origem da verdade, crítica extensiva às ideias de autenticidade e de compromisso com a espontaneidade (Lins; Mesquita, 2008, p. 80); na literatura, a legitimação da obra vem de seu movimento em direção ao não-ficcional.

Em *Jogo de cena*, portanto, o recurso à ficcionalização do que poderia ser tomado como real se tensiona: por um lado, cria-se um efeito que corrobora o mero consumo de imagens (atitude que reforça uma concepção de linguagem como representação do mundo); por outro, há o entrave desse efeito de espontaneidade nos encontros cênicos, gerando um estranhamento e uma operação metaenunciativa, por meio da qual o filme reflete e faz refletir sobre a sua própria forma (o que pode permitir uma aproximação com o gênero poético, conferindo, em meio à literariedade, uma poeticidade ao filme). É por essa construção que Marzochi (2012, p. 24) e Xavier (2013, p. 604) não veem *Jogo de cena* propriamente como um documentário, mas como um ensaio (gênero comumente atrelado ao literário) sobre o fazer do documentário.

Os *filmes ensaio*², por sua vez, “performam um tipo de estranhamento” (Alter, 2018, p. 7, tradução minha) e remontam aos experimentos e às reflexões de Eisenstein ao se deparar com a ideia de fazer um filme sobre o capital (Alter, 2018, p. 17). Tal filme não poderia se encaixar em nenhuma categoria estanque, devendo constituir-se por meio de “mônadas de pensamento que refletiriam sobre o tema central do capital, reunidas em constelações e suspensas dialeticamente em tensão umas com as outras” (Alter, 2018, p. 18, tradução minha). Quer dizer, o que Eisenstein faz é pensar livremente as possibilidades da linguagem audiovisual sem se ater a categorias pré-elaboradas que, como nota Alter (2018), foram consolidadas no cinema pela narrativa, criada pelo documentarista John Grierson, sobre a origem do cinema, tendo Meliès como o pai dos filmes de ficção e os irmãos Lumière como pais dos filmes de não-ficção – a despeito dos experimentos cinematográficos das vanguardas, no início do século XX, que não se deixavam ser facilmente classificadas em uma ou outra categoria (Alter, 2018, p. 21). Quer dizer, a diferenciação entre filmes de ficção e filmes documentários tem suas origens históricas em Grierson (Alter, 2018, p. 21), mas como salientam alguns estudiosos que se debruçaram sobre o filme de Coutinho, o mercado cinematográfico desempenhou papel decisivo na aparente consolidação das fronteiras entre os gêneros (Marzochi, 2012, p. 14; Ramos, 2012, p. 24).

² As características dos chamados filmes ensaio são muito semelhantes às dos *documentários reflexivos*, segundo a classificação de Nichols (2010, p. 211).



Voltando à relação entre cinema e literatura, Alter (2018, p. 16) chama a atenção para a semelhança de filmes desse gênero controverso com a literatura, incluindo a relação dialógica que é estabelecida com o leitor/espectador. Como ela afirma, “o ensaísmo não é só um modo de produção – é um método de leitura, visualização e interpretação” (Alter, 2018, p. 16, tradução minha). De fato, no caso de Coutinho, o filme parece convidar seus espectadores a se deslocarem de uma leitura pautada pela oposição “ficção”/“não-ficção” para adentrarem numa relação instável e ambígua com a obra. Portanto, da perspectiva dos estudos literários – que defende a primazia da obra –, a análise esboçada adiante, busca por uma possível compreensão deste filme atenta a sua indeterminação, hibridez, abertura e ludicidade, assim como encontrado em filmes ensaio (Alter, 2018, p. 4). Entretanto, como afirma Durão e Cechinel (2022, p. 10) em relação ao literário, a obra “não se configura [...] nem como repositório de um conteúdo estanque, nem como vazio a ser preenchido por disposições subjetivas, mas como *acontecimento*” – relembrando Coutinho ao dizer que “algo aconteceu” em *Jogo de cena* (Valentinetti, 2003, p.16). Somente por meio dessa busca que se torna possível desenvolver uma crítica imanente que “procura julgar o texto *conforme o princípio que ele parece estabelecer para si mesmo*” (Durão, 2021, p. 16, grifo do autor).

Breve investigação da literariedade de *Jogo de cena*

Observemos mais de perto a primeira sequência do filme, partindo de sua aparente transparência (entre 58s e 5min48s). Essa primeira sequência, como dito anteriormente, pode ser vista como uma espécie de mote para todo o filme. Logo após o anúncio que convidava mulheres para compartilhar histórias, a aparição na tela de uma moça negra subindo as escadas do camarim do teatro daria margem para que o público assumisse que ela seria uma das mulheres a ter aceitado a proposta do anúncio. Entretanto, não há nada na materialidade da obra que permita ser categórico nessa assunção.

Mary Sheyla, cujo nome só é dado ao conhecimento do público nos créditos finais, parece, inicialmente, não estar muito à vontade a julgar por elementos pertencentes à dramaticidade do filme como o tom de voz e a postura corporal (entre 1min34s e 2min38s). Abre-se espaço para a dúvida. Estaria ela atuando? À medida que seu relato se estende, sua performance se torna mais emotiva e sentida como mais verossímil. Ela conta a Coutinho, num momento de apelo melodramático em meio à



expressão de si, que aprendeu a ler e pôde se constituir enquanto “mulher” e “gente” graças a um grupo de teatro mantido por um ator e diretor ligado a produções televisivas e cinematográficas mais alinhadas ao mercado audiovisual (entre 2min38s e 3min44s). Ao contar sobre seu processo para se tornar atriz, Mary Sheyla, em mais um momento melodramático, se emociona e chora (entre 3min34s e 3min44s). A dúvida quanto a uma possível atuação se dissolve.

Mais adiante, quando a conversa já se encaminha para o fim, Coutinho pede que ela interprete um trecho de *Gota d'água*, adaptação da tragédia grega *Medeia* – feita por Chico Buarque e Paulo Pontes (entre 4min37s e 5min48s). Nela Mary Sheyla faz o papel da *Medeia* à brasileira: Joana, uma mulher periférica, assim como Mary. Mais uma vez, a performance de Mary soa um tanto artificial. O que talvez possa dizer respeito à dificuldade da atriz em estabelecer uma relação com a personagem que, apesar de ser pobre e periférica, não reflete em suas palavras um registro popular, que seria esperado para uma personagem “realista”. Há uma espécie de desencaixe entre o corpo da personagem do filme e o da referência literária, marcado por certa erudição na sintaxe empregada: “A Creonte e a Jasão, para vocês, eu deixo esse funeral, porque morrer com a desgraça de um sofrimento, é melhor morrer por morte de envenenamento” (entre 5min14s e 5min 28s).

Apesar dos desajustes internos na junção das personagens, Coutinho impulsiona a mistura entre elementos ficcionais e não-ficcionais ao perguntar à depoente: “Você poderia dizer a fala que cê diz quando cê decide matar os filhos?” (entre 4min37s e 4min40s). Chama a atenção a confusão promovida entre as ações performadas pelos corpos da personagem Joana e da atriz Mary (também uma personagem), induzindo Mary a responder nessa chave ao dizer, por fim: “aí eu saio e volto morta” (entre 5min43s e 5 min48s). O corte abrupto, que segue na montagem (5min48s), leva o público a uma nova imagem no mesmo enquadramento em que Mary foi registrada, só que apresentando apenas a cadeira onde ela estava um instante atrás. Seria a sequência dada, então, no registro ficcional e não no não-ficcional? E, por essa via, seria Mary uma aparição? O filme indica, entretanto, que a resposta seria “sim” e “não” simultaneamente.

O fato de Mary ser uma aparição, enquanto imagem em movimento dotada de som, não permite que a coloquemos simplesmente sob o rótulo ficcional, assim como tomá-la simplesmente como não-ficcional parece não dar conta do que se apresenta – eis um estranhamento que o olhar atento à literariedade da obra leva em consideração. Mais adiante, para a surpresa do espectador, elementos da história de Mary aparecem

na narrativa de *Jeckie Brown* (entre 57min48s e 1h1min39s), criando uma estrutura espelhada – como uma rima, em uma montagem dotada, portanto, de alguma poeticidade –, que impossibilita distinguir se uma delas está atuando ou se o que ocorre é uma coincidência, posto que ambas procedem da mesma camada social.

Logo, se a recepção dessa sequência se dá enquanto consumo de um produto destinado ao entretenimento, justificam-se as tentativas de comparar as intervenções de Mary e Jeckie para decidir quem tem uma performance mais convincente ou mais comovente ou mais cômica ou, ainda, de tomar as performances das histórias de vida dessas depoentes como ilustrações das dificuldades enfrentadas por mulheres negras no Brasil. Em todos esses casos, o movimento do espectador seria direcionado para fora da obra de Coutinho – o que é muito tentador dada a imediaticidade da linguagem audiovisual. No entanto, o dispositivo cinematográfico adotado e os mesmos procedimentos de *mise-en-abyme* e de criação de paralelismos que criam esse movimento para fora são os elementos que levam o espectador a ter contato com a literariedade da obra, isto é, levam-no a tomar contato com a exterioridade desses elementos no interior da própria obra. A indeterminação criada em torno da performance de Mary transfere a atenção do espectador daquilo que ela diz para o próprio ato de dizer, ou ainda, para o próprio ato de narrar, performar e se expressar. Uma possível síntese para essa construção está na própria pergunta retórica de Mary: “o que é ser atriz?” (2 min18s) – pergunta esta que poderia ser transposta para questões como “o que é ser narrador?”, “o que é ser um corpo atuante?” ou “o que significa se expressar?”.

Coutinho leva o questionamento a sério em *Jogo de cena*, conduzindo diferentes experimentos com as 13 participantes, permitindo delimitar o filme enquanto objeto artístico que pensa a si mesmo em suas fronteiras com o cinema, o teatro e a literatura, dadas a partir do conceito mesmo de *cena* a compreender especificidades em cada uma das manifestações artísticas. Essa reflexividade não quer dizer que o filme tenha abandonado a busca pela verdade; pelo contrário, é justamente pela imersão na linguagem que sua busca se torna possível. É pela linguagem que categorias como “ficção” e “não-ficção” se distinguem e se fundem. No longa-metragem em questão, no contato com a tela, desde o primeiro enquadramento do anúncio (41s), passando por Mary subindo as escadas, chegando ao palco e encontrando a produção do filme e Coutinho – em meio a equipamentos de filmagem (entre 58s e 1min34s), – a impressão é de que a câmera está captando a realidade, mas, ao mesmo tempo, ainda em termos de transparência, o cenário é um teatro ou, ainda mais especificamente, o palco de um



teatro – o espaço tradicionalmente dedicado à atuação. Isto é, a não-ficção é situada dentro da ficção.

Inversamente, devido à montagem, a ficção é situada na não-ficção, evidenciando uma característica central da opacidade da linguagem. Reexaminando a sequência de Mary Sheyla, camadas de ficção podem ser distinguidas. Vemos uma atriz (isto é, aquela que pode performar como sendo um outro) falar sobre suas ilusões (quer dizer, ficções que cultivava como sendo factíveis) em se integrar ao grupo das paquitas da Xuxa – a despeito de ser negra – (1min38s) enquanto que, ao mesmo tempo, não é possível determinar até que ponto essas ilusões pertenceriam à Mary ou à Jackie (ou a ambas), sendo que uma delas poderia estar interpretando o papel da outra. Além disso, longe de querer fechar uma leitura, mas também não podendo deixar de mencionar – como já indicado anteriormente –, a existência de signos coincidentemente motivados também ocorre nessa sequência. O nome Mary Sheyla pode lembrar, incidentalmente, o nome *Mary Shelley*, autora de *Frankenstein* (1818) – uma das primeiras narrativas de ficção científica de que se tem notícia (gênero que, por sua vez, também apresenta uma mistura peculiar entre ficção e não-ficção). Já o nome Jackie Brown, nome artístico escolhido por Jaqueline Ferreira Gonçalves (assim como descobrimos em seu depoimento aos 59min41s), faz referência ao nome da personagem Jackie Brown, do filme homônimo de Tarantino. Ademais, Mary, sendo ela mesma ou sendo Jackie Brown, interpreta, no filme, Joana de *Gota d'Água* (em referência à Medeia da Grécia Antiga), declamando o trecho em que Joana inventa uma história aos filhos (eis que mais uma camada ficcional surge) para convencê-los a comer um bolo envenenado (entre 4min48s e 5min48s). Novamente, é por meio de ligações com elementos literários (narrativos, dramáticos e poéticos) que o público é instigado a participar de um jogo no qual Mary não é levada inicialmente a ser vista como atriz, mas apenas como uma mulher interessada em compartilhar alguma história.

Quanto a isso, para fornecer mais um exemplo das diferenças entre analisar a obra a partir de critérios internos ou externos, Aguilera (2018, p. 92) nota racismo na presunção de que nenhuma mulher negra no filme possa ser atriz (em oposição, todas as atrizes conhecidas, que aparecem no filme, são brancas e não só atuam como também discutem o próprio desempenho). A performance de Lana Guelero (entre 49min56s e 57min48s) – outra participante negra do filme, cujo nome também só é revelado nos créditos finais – só passa a ser considerada enquanto possível atuação quando, ao final do filme, Claudilea Lemos (entre 1h31min59s e 1h38min50s) – outra mulher negra, igualmente nomeada apenas nos créditos – conta uma história pessoal



com termos muito semelhantes, se não idênticos aos de Lana. O espelhamento impressionante das narrativas leva o público a crer que alguém estaria encenando, mas quem? Outro exemplo vem de Débora de Almeida, apresentada no filme como sendo Nilza (entre 21min56s e 30min02s). O espectador só descobre que Débora estava atuando, pois ao fechar a narração, ela afirma: “foi isso que ela disse” (30min). Se, por um lado, Aguilera (2018, p. 92) tem razão ao identificar que há, de fato, uma divisão – intencional ou não – na seleção das depoentes pela cor da pele; por outro, cabe indagar até que ponto o filme, devido a essa distinção, reforçaria o racismo estruturante de nossa sociedade ou, pelo contrário – num movimento interno (isto é, por sua literariedade) –, até que ponto o aspecto notado pela autora não comporia também parte do jogo autorreflexivo do filme que, por sua vez, apontaria para um racismo que poderia estar no público e não na obra.

Em suma, o tempo todo, aquilo que parece ser óbvio se mostra complexo devido à literariedade – característica que pode ser uma entrada para a interpretação de filmes (ensaio?) enquanto obras artísticas, apesar de seu caráter mercadológico inerente. Criam-se expectativas que não se concretizam necessariamente. Obra e vida parecem se confundir e, no entanto, se distinguem completamente. As imagens, tão claras e factuais, se tornam, devido ao dispositivo e à montagem, indeterminadas. Dualidades se esvaziam e até o choro, tido, inicialmente, como um índice indiscutível de realidade ora resvala para o melodrama, ora recai numa zona indeterminada, conferindo caráter artístico ao filme. Aquilo que parecia apontar para fora da obra se vira para a sua própria constituição. Eis o jogo de cena que só acontece na simultaneidade entre transparência e opacidade, um passo atrás do que sempre é a linguagem: opacidade. Só assim aproximamo-nos do cerne da obra que tal como a literatura, nas palavras de Chauí (2002), “é e não é”.

Considerações finais

Um retorno a *Jogo de cena*, sob a ótica dos estudos literários, pode se mostrar muito relevante face aos desafios postos pela contemporaneidade para a leitura e a interpretação. Foi nesse sentido que partiu-se de algumas primeiras aproximações entre cinema e literatura para que, então, a relação com a literatura fosse vista especificamente na produção de Coutinho e, enfim, estudada em *Jogo de cena* – obra na qual aspectos iniciais foram levantados como a centralidade do espectador no jogo



empreendido, a reflexividade da forma ensaio, a importância da palavra e a incidental motivação de nomes e de citações literárias; chegando, por fim, a um olhar atento a características partilhadas com os gêneros narrativo, dramático e poético. Pela exploração da literariedade do filme, a leitura se manteve atenta a simultaneidades entre a forma mercadoria e a forma artística, entre a ficção e a não-ficção e entre a transparência e a opacidade. Por fim, para tornar a discussão mais clara e por ser considerada um mote para o filme, a primeira sequência, pertencente à fala de Mary Sheyla, foi tomada para breve análise.

Considerando, assim, elementos identificados em *Jogo de cena* que criam uma zona de indeterminação, percebe-se que, ao se ater apenas ao que é transparente, o filme se torna mera mercadoria; por outro lado, qualquer movimento em direção à opacidade representa um gesto de resistência à ficcionalização do mundo. Retira-se a ficção do mundo para devolvê-la à linguagem. Lidar com a opacidade também significa lidar com a historicidade da linguagem assim como exemplificado em *Jogo de cena* com a complexificação da entrevista, recurso que vinha se esgotando enquanto fonte transparente de verdade. De modo semelhante à literatura, na virada para o século XX, o cinema documental se volta para a opacidade (enquanto obra de arte que também se constitui como mercadoria, operando com a ficção e a não-ficção como uma unidade), ampliando, desta maneira, o escopo do literário e a compreensão do que está envolvido na atribuição de sentidos tanto a obras cinematográficas quanto literárias.

Em síntese, o olhar para *Jogo de cena* enquanto dotado de literariedade – portando características narrativas, dramáticas e poéticas – abre caminho para uma análise e interpretação diferenciadas do filme que podem se reverter em um modo de compreensão da constituição de filmes ensaio em geral. Da perspectiva do teatro, a noção de corpo atuante poderá ser mais bem investigada, posteriormente, como componente comum entre o texto teatral e a performance. Por fim, em termos de contribuições para os estudos literários, ver a literariedade em um filme leva a repensar o que se entende por literário na literatura já que, como se buscou demonstrar, o literário não estaria só nas palavras, tampouco no ficcional.

Referências

A FALECIDA. Direção: Leon Hirzman. Roteiristas: Eduardo Coutinho, Leon Hirszman e Nelson Rodrigues. Brasil, 1965. 90 min., sonoro, preto e branco.





AGUILERA, Yanet. O jogo do mesmo. **Rapsódia**, São Paulo, n.12, p. 79-97, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153436>. Acesso em: 04 fev. 2021.

ALTER, Nora. **The essay film after fact and fiction**. New York: Columbia University Press, 2018.

ARAÚJO, Pedro Felipe M. de; BAPTISTA, Luis Antonio dos Santos. Ética como jogo de cena. **Leitura: Teoria e Prática**, Campinas, São Paulo, v. 36, n. 73, p. 105-118, 2018. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/694/457>. Acesso em: 04 fev. 2021.

BALARDIN, Daiane. **Entre o jogo e a cena: a hibridização do real e da ficção**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Santa Cruz do Sul. Orientador Fabiana Piccinin. Santa Cruz do Sul, 2013.

BENTHIEN, Claudia; LAU, Jordis; MARXSEN, Maraike M. **The literariness of media art**. Nova Iorque: Routledge, 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de Cena. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, Edições Sesc, 2014. p. 627-636.

BRAGANÇA, Felipe (org.). **Encontros: Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

BROWN, Nicholas. **Autonomy: the social ontology of art under capitalism**. Durham: Duke University Press, 2019.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Wladimir Carvalho. Brasil, 1984. 120 min., sonoro, colorido.

CARDOSO, Luís Miguel. **Literatura e Cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indizível**. Lisboa: Edições 70, 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Editora da UEM, 2003. p. 295-304.

COUTINHO, Eduardo. Palavra e superfície [Entrevista cedida a Felipe Bragança]. In: BRAGANÇA, Felipe (org.). **Encontros: Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 180-215.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. CosacNaify, Edições Sesc, 2014a. p. 14-21.

COUTINHO, Eduardo. Henry James, uma enigmática comédia humana. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, Edições Sesc, 2014b. p. 96-99.



DONA Flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. Roteiristas: Jorge Amado, Bruno Barreto e Eduardo Coutinho. Brasil, 1976. 110 min., sonoro, colorido.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **Do texto à obra**. Curitiba: Appris, 2015.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **O que é crítica literária?** São Paulo: Nankin, Parábola, 2021.

DURÃO, Fábio Akcelrud; CECHINEL, André. **Ensinando literatura**: a sala de aula como acontecimento. São Paulo: Parábola, 2022.

EIKHENBAUM, B. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 3-38.

FAUSTÃO. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Banco da Bahia; Banco Nacional do Norte. Rio de Janeiro; São Paulo, 1971, 113 min., sonoro, colorido.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 104-119.

GULLAR, Ferreira. Sobre o filme que não houve. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, Edições Sesc, 2014. p. 328-330.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles; Videofilmes e Matizar. Brasil, 2007. DVD, 105 min, sonoro, colorido.

LEMONS JUNIOR, Urbano; GOSCIOLA, Vicente. Mulheres no palco: dispositivos fílmicos em *Jogo de Cena* e *As Canções*, de Eduardo Coutinho. **Triade**, Sorocaba, SP, v. 6, n. 12, p. 23-37, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/download/3357/3045/8295>. Acesso em: 04 fev. 2021.

LIÇÃO de amor. Direção: Eduardo Escorel. Roteiristas: Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e Mário de Andrade. Brasil, 1976. 85 min., sonoro, colorido.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. São Paulo: Zahar, 2008.

MARZOCHI, Ilana Feldman. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. Orientador Ismail Xavier. São Paulo, 2012.

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

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes e Matizar. Brasil, 2009. 78 min., sonoro, colorido.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. 2ª ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos e





João Moreira Salles. Brasil, 2006. 110 min., sonoro, colorido.

OLIVEIRA, José Marinho de. Exercícios para *Cabra Marcado para Morrer*. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, Edições Sesc, 2014. p. 183-211.

OHATA, Milton. Era uma vez um crítico. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, Edições Sesc, 2014. p. 48-54.

OS CONDENADOS. Direção: Zelito Viana. Roteiristas: Oswald de Andrade, Eduardo Coutinho e Zelito Viana. Brasil, 1975. 80 min., sonoro, colorido.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Cinema Novo. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luíz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2004. p. 144-146.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mis-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, **Rebeca**, nº 1, p. 16-53, 2012.

ROSA, Igor Miguel da Silveira. **Jogo de Cena e o dispositivo fílmico de Eduardo Coutinho como construção de uma ética documental**. Dissertação (Mestrado). Universidade do Sul de Santa Catarina. Orientadora Ana Carolina Cernicchiaro. Palhoça, 2019.

RÖSELE, Ursula de Almeida. **O jogo de cena e a cena documentária: um estudo do filme *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador César Geraldo Guimarães. Belo Horizonte, 2011.

SANTO forte. Direção Eduardo Coutinho. Produção: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP). Brasil, 1999. 80 min., sonoro, colorido.

SCARELLI, Giovana. Os cadernos de anotações de Guimarães Rosa e de Eduardo Coutinho: algumas aproximações com a pesquisa em educação, **Perspectiva**: Revista do Centro de Ciências da Educação, Florianópolis, v. 39, n. 1, p. 1-19, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/71304>. Acesso em: 21 fev. 2024.

SILVA, Alberto da; FREITAS, Gabriela. Verdades e meias-verdades: o encontro no Jogo de Cena de Eduardo Coutinho, **Esferas**, Brasília, nº 3, p. 21-28, 2013. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/5125>. Acesso em: 04 fev. 2021.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cinema e Literatura no Brasil: o caso do período silencioso, **Lumina**, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, 2011, p. 1-19. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/index.php/lumina/article/view/21001>. Acesso em: 04 fev. 2021.

TARDIVO, Renato. Cenas em jogo: a exacerbação da ambiguidade, **Significação**, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 126-144, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/118151>. Acesso em: 04 fev. 2021.

COUTINHO, Eduardo; VALENTINETTI, Claudio M. **O cinema segundo Eduardo Coutinho**. Brasília: M. Farani, 2003.



XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 604-627.

XAVIER, Ismail. A opacidade e a transparência no cinema, **Significação**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLVF94mZZnl>. Acesso em: 21 jun. 2023.

¹ Vitor Soster

Doutorando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

E-mail: sosterv@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em História e Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp).

Fontes de financiamento:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, Brasil – nº do Processo: 2021/09905-2.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Trabalho apresentado durante o XXVII Seminário de Teses em Andamento – SETA, realizado no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, no período de 16 a 20 de outubro de 2023.

Artigo recebido em: 30/06/2023 e aprovado em 12/04/2024.