

Universidade Federal de São Carlos  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade

**A indexação social na construção discursiva midiática  
de *Jogo de cena***

Marco Donizete Paulino da Silva

São Carlos – SP  
2013

MARCO DONIZETE PAULINO DA SILVA

**A indexação social na construção discursiva midiática  
de *Jogo de cena***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

São Carlos – SP  
2013

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S586is

Silva, Marco Donizete Paulino da.

A indexação social na construção discursiva midiática de *Jogo de cena* / Marco Donizete Paulino da Silva. -- São Carlos : UFSCar, 2013.

125 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.

1. Desenvolvimento social – ciência, tecnologia e sociedade. 2. Indexação social. 3. Ciência da informação. 4. Documentário (cinema). 5. Linguagem cinematográfica. I. Título.

CDD: 303.483 (20<sup>a</sup>)



**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE  
MARCO DONIZETE PAULINO DA SILVA**

Prof. Dr. Arthur Aufran Franco de Sá Neto  
Orientador e Presidente  
UFSCar

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo  
Membro externo  
UFJF/MG

Profa. Dra. Luciana de Souza Gracioso  
Membro interno  
UFSCar

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 22/02/2013.  
Homologada na 66ª reunião da CPG do PPGCTS, realizada em  
07/03/2013.

Prof. Dra. Maria Cristina Piumbato Innocentini Hayashi  
Coordenadora do PPGCTS

Fomento:

## **Dedicatória**

À todos que me estimularam a prosseguir e aos meus pais que me deram o que tiveam na vida: honestidade e perseverança para enfrentar os momentos difíceis.

## Agradecimentos

Sou extremamente grato aos que concordaram comigo e aos que de mim discordaram, obrigando-me a procurar e descobrir possíveis rupturas, possíveis caminhos não antes vistos, especificamente: meu orientador Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto, a Profa. Dra. Luciana de Souza Gracioso e o Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo.

Agradeço a chance de tentar mais uma vez e, se possível, alcançar o que está mais acima, solucionando possíveis entraves na formulação de um trabalho honesto e competente.

Agradeço à tentativa por estar sempre atenta, ao meu lado, oferecendo-se e tomando as rédeas desse passeio cotidiano que faço como aprendiz.

Agradeço também à amiga Raquel Juliana Prado Leite de Sousa (companheira constante das jornadas acadêmicas), pelo apoio e atenção nos momentos de dúvida.

Agradeço, sobretudo, à consciência da morte - que espera a todos nós - que me faz acreditar no minuto presente, vendo a vida como uma semente que se põe a germinar, crença num futuro valoroso pelo simples ato de acreditar.

E, por fim, agradeço a contribuição amistosa de dois parceiros que se mostraram solícitos em fornecer o material que compôs o *corpus* de análise sobre o qual se assentou esse trabalho: à Cinemateca Brasileira (nas pessoas de Daniel, Adilson e Alexandre) e à VideoFilmes (nas pessoas de Maria Carlota e Isabel); e a Paulo Augusto Lazaretti pela disponibilidade em resolver e encaminhar os procedimentos necessários para cumprimento dos prazos e exigências do Programa.

## **Epígrafe**

“[...] Toda minha vida eu disse: ‘Calma, Vladimir, você ainda não tentou tudo’. E recomeçava a luta.”  
(Primeira fala de Vladimir, ato I, na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett).

## **Resumo**

O presente trabalho é uma pesquisa documental e foi elaborado com o objetivo de verificar em que nível se dá o processo de Indexação Social no âmbito do cinema documentário, especificamente na construção discursiva elaborada pela mídia em torno do filme *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Utilizou-se de repertório teórico pertencente à Ciência da Informação para delinear diferenças entre os conceitos de Indexação e Indexação Social no campo da Organização do Conhecimento para depois observar o sentido da Indexação Social em relação ao campo do cinema documentário. Seu *corpus* de análise se baseou no filme *Jogo de cena* e em artigos escritos sobre o filme a partir de seu lançamento no ano de 2007, utilizando como método a análise de conteúdo e a análise de imagens em movimento.

## **Palavras-chave:**

Indexação social. Ciência da Informação. Cinema documentário. Representação.

**Abstract**

This work is a desk research and was elaborated in order to ascertain to what level is the process of indexing Social within the documentary film, specifically in the discursive construction developed by media around the movie *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007). It was used the theoretical repertoire pertaining to Information Science to delineate differences between the concepts of indexing and Social Indexing in the field of Social Knowledge Organization and then was observed the direction of the Social Indexing in relation to the field of Documentary filmmaking. His *corpus* of analysis was based on the movie *Jogo de cena*, and articles written about the film from its release in 2007, as a method using Content Analysis and Analysis of Moving Images.

**Keywords:**

Social Indexing. Information Science. Documentary filmmaking. Representation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>19</b>
<b>1 CAPÍTULO 1</b>	<b>23</b>
<b>1.1 Referencial Teórico</b>	<b>23</b>
<b>1.1.1 Indexar como ato social</b>	<b>23</b>
<b>1.1.2 Indexação como processo social</b>	<b>27</b>
<i>1.1.2.1 A indexação na Ciência da Informação</i>	<b>29</b>
<b>1.1.3 Indexação Social</b>	<b>31</b>
<i>1.1.3.1 Sociedade e “Indexação Social”</i>	<b>34</b>
<b>1.1.4 Indexação Social no cinema documentário</b>	<b>39</b>
<b>2 CAPÍTULO 2</b>	<b>51</b>
<b>2.1 Instâncias Analíticas do Filme <i>Jogo de cena</i></b>	<b>51</b>
<b>2.1.1 Escolha de <i>corpus</i> e metodologia de análise</b>	<b>53</b>
<b>2.2 <i>Corpus</i> Fílmico</b>	<b>57</b>
<b>2.2.1 <i>Jogo de cena</i>: Descrição da Estrutura Fílmica</b>	<b>58</b>
<b>2.2.2 <i>Jogo de cena</i>: Descrição de sua dimensão imagético-formal</b>	<b>59</b>
<b>2.2.3 <i>Jogo de cena</i>: Descrição de sua dimensão temático-verbal</b>	<b>61</b>
<b>2.3 <i>Corpus</i> Publicitário</b>	<b>67</b>
<b>2.3.1 Análise do <i>press book</i> e do encarte do filme <i>Jogo de cena</i> (DVD)</b>	<b>67</b>
<b>2.4 <i>Corpus</i> Jornalístico</b>	<b>73</b>
<b>2.4.1 <i>Jogo de cena</i> como produto cultural na mídia jornalística</b>	<b>73</b>
<i>2.4.1.1 Análise e discussão de textos da categoria Blogs</i>	<b>76</b>
<i>2.4.1.2 Análise e discussão de textos da categoria Sites</i>	<b>78</b>
<i>2.4.1.3 Análise e discussão de textos da categoria Revistas</i>	<b>83</b>
<i>2.4.1.4 Análise e discussão de textos da categoria Jornais</i>	<b>94</b>
<b>2.4.2 Plano geral: sentidos expressos e categorias analisadas</b>	<b>106</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>113</b>
<b>ANEXO A</b>	<b>119</b>



## INTRODUÇÃO

O processo de indexação é compreendido nesse trabalho como uma ferramenta de gerenciamento de informações consideradas de valor relevante em todos os campos do conhecimento humano, com consequências relevantes para o processo de construção do conhecimento científico, tecnológico e socialmente partilhado.

No entanto, suas atribuições parecem ser concebidas pelos campos do conhecimento – de forma geral - de maneira limitada, isso porque sua característica mais cultuada é a de proporcionar um uso produtivo das relações que estabelece entre objetos/ideia e conceitos: como ferramenta de gerenciamento.

O principal atributo desse processo é, pela ótica desse trabalho, a capacidade de relacionar valores conforme o uso destes em determinado contexto. Noutras palavras, a indexação, por esse prisma, funciona como um grande mostruário, pré-determinado, que estabelece relação de valor entre sentidos isolados, construindo uma rede conceitual que permeia toda a sociedade, conferindo, através do sentido atribuído aos itens sob sua articulação – informação -, um lugar e uma posição no meio em que tais itens circulam.

As dinâmicas atuais que a informação vem ocupando apontam uma vazão monumental de conteúdos informacionais – o que em domínios específicos pode ser definido como um processo de expansão de uma sociedade baseada na informação como objeto de uso frequente, de consumo ou de simples exibição de suas potencialidades enquanto sistema socialmente organizado.

A veiculação da informação é entendida nesse trabalho como um processo em que o pensamento é transformado, tornando-se expressão de algo. Tendo por referência uma fonte cientificamente embasada nesse pressuposto pode se fazer uso da afirmação de Vigotski (2000) sobre a relação entre pensamento e palavra, relação essa concebida como: “[...] um processo, um movimento contínuo de vaivém [...] O pensamento não é simplesmente expresso em palavras; é por meio delas que ele passa a existir.” (p. 156).

Essa concepção, trazida para o contexto atual, transfere o sentido do termo “palavra” para o termo genérico “informação”, de uso contemporâneo. Essa transferência postula que a significação de ambas, em ambos os contextos (final dos anos trinta do século vinte - período do trabalho de Vigotski - e primeira década do século vinte e um), mantém o mesmo sentido original, a saber, de item que sofre interferência constante no interior do pensamento humano para se concretizar, existir.

Esse ato, essa proposição já é em si advogar na própria causa, uma vez que o que se defende é essa veiculação de um pensamento como sujeito ao processo constante de apropriação de sentidos diversos produzidos no meio em que se vive e se compartilha, buscando comunicar-se e, através desse compartilhamento, satisfazer a necessidade dos interesses individuais pela negociação de interesses comuns ao meio.

O problema identificado nesse circuito é que o acúmulo de informação e a tendência à passividade do sujeito em meio a uma sociedade de cultura de massa, interessada na instrumentalização desse sujeito como consumidor, produzem um ciclo contínuo em que os resultados apresentados – do prisma ecológico ou epistemológico – não aparentam interesse na promoção da consciência crítica, elemento vital no desenvolvimento completo de uma sociedade.

A pergunta que se faz é:

O mecanismo de indexação, se abordado como instrumento de “expressão de ideias” de grupos sociais - formal ou informalmente - engajados, pode participar de mudanças por meio da ação de “redefinir” papéis através da produção de sentido de termos (conceitos) empregados na formulação de discursos em (ou sobre) objetos culturais? E essa ação poderia qualificar a atitude de “redefinir papéis” através dessas atribuições como uma indexação partilhada socialmente, quando reproduzida nos canais de comunicação de massa?

A hipótese é de que:

Os produtos culturais providos de caráter reflexivo e participativo, interessados na apresentação crítica de observações sobre o mundo histórico social, podem produzir intervenções - através de suas leituras de mundo - e romper um mecanismo de “recepção passiva”, possibilitando o estímulo de atitudes pró-ativas no indivíduo.

O filme documentário *Jogo de cena*, produzido no ano de 2007, sob direção de Eduardo Coutinho, foi incluído como objeto de estudo nesse trabalho por se considerar que, como filme documentário, apresenta-se como modelo de objeto cultural caracterizado pelos teores reflexivos e participativos elencados como passíveis de intervenção na dinâmica do meio social contemporâneo, capaz de estimular envolvimento e questionamento em seus espectadores.

Os objetivos gerais traçados nesse trabalho consistiram em verificar o discurso midiático (focalizado nos conteúdos textuais de artigos publicados em ambiente digital - *blogs* e *sites* - e impressos - revista e jornais) em torno do filme documentário *Jogo de cena*, realizado em 2007, pelo diretor Eduardo Coutinho, e, enquanto objetivo

específico, pretendeu-se estabelecer conexões entre os discursos formulados no filme documentário (em seu caráter formal e temático) e os discursos formulados a partir deste (material jornalístico produzido sobre o filme na recepção do mesmo pela atividade crítica especializada).

A pesquisa possui caráter analítico documental com uso dos métodos de Análise de Conteúdo textual e Análise de Imagens em Movimento e se desenvolveu sobre *corpora* composto de: *corpus* fílmico (filme *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho); o seu material publicitário (*press book* e encarte da versão do filme em formato DVD); e *corpus* jornalístico produzido em torno da obra (artigos jornalísticos produzidos após o lançamento do filme (2007) até novembro de 2012).

A descrição dessa pesquisa no presente documento se dividiu em dois capítulos:

- Capítulo 1: dedicado a estabelecer distinções sobre o conceito de Indexação Social nos âmbitos da Ciência da Informação e do Cinema Documentário, traçando quadro conceitual em que se objetivou entender, a partir do entrelaçamento das teorias desses campos disciplinares, a estrutura social que possibilita ou estimula o processo em estudo; e

- Capítulo 2: dedicado às definições acerca dos *corpora* de análise compostos de um *corpus* fílmico (o filme *Jogo de cena*), um *corpus* publicitário (material *press book* e encarte do filme em sua versão DVD) e um *corpus* jornalístico (artigos textuais de *blogs*, *sites*, revistas e jornais); exposição da metodologia de análise empregada, baseada em métodos de Análise de Imagens em Movimento e Análise de Conteúdo documental, assim como os resultados identificados pela aplicação dessa metodologia.

De seus resultados pode se adiantar a consideração de que o conceito de Indexação Social necessita maior definição na Ciência da Informação e que sua eficácia no campo do cinema documentário ocorre graças ao caráter de tradição com que os agentes indexadores (componentes do campo cinematográfico) atuam, ou seja, pela forma com que tais especialistas observam e denominam os atributos fílmicos pela experiência da recepção, permitindo que o objeto cinematográfico em análise lance tanto questionamentos quanto à forma do filme documentário quanto ao tema em debate: sujeito do gênero sexual feminino e o caráter da representação de si mesmo do indivíduo.



# 1 CAPÍTULO 1

## 1.1 Referencial Teórico

O referencial teórico desse trabalho está embasado em autores da área da Ciência da Informação e do Cinema Documentário, junção de campos teóricos considerada de efeito positivo ao objetivo de definir o conceito de Indexação Social presente em ambas as áreas, mas, com acepções a serem investigadas em cada uma delas.

A inscrição desse trabalho de pesquisa pelo campo da Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) parte da pressuposição de interdisciplinaridade das áreas de Ciência da Informação e do Cinema Documentário, pressuposição baseada na acepção de interesses mútuos relacionados com questões de epistemologia científica, estudo de processos de construção e organização do conhecimento, perfil dos objetos em estudo e derivações produtivas no meio social em que se instalam enquanto produtos culturais.

### 1.1.1 Indexar como ato social

O processo de Indexar é entendido, nesse trabalho, como ação elementar nos processos relacionados ao campo de Estudos de Organização do Conhecimento – campo incluso na área da Ciência da Informação -, definido por HjØrland (2008), em sentido específico, como

*[...] a field of study is concerned with the nature and quality of such knowledge organizing processes (KOP) as well as the knowledge organizing systems (KOS) used to organize documents, document representations, works and concepts. (p. 86).*

HjØrland (2008) afirma que o campo tem como disciplinas centrais, no sentido acima descrito, a Biblioteconomia e a Ciência da Informação, estabelecendo-o mais adiante, num sentido mais amplo, como um campo preocupado com:

*[...] the social division of mental labor, i.e. the organization of universities and other institutions for research an higher education, the estructure of disciplines and professions, the social organization of media, the production and dissemination of “knowledge” etc. (p. 86).*

O ponto de convergência dos interesses desse campo e os interesses desse trabalho são as preocupações em torno dos processos de Organização do Conhecimento, na interpretação das definições dadas por HjØrland (2008), em seus sentidos:

- Restrito: Indexação de conceitos e representações documentais, e;
- Amplificado: Organização social de objetos midiáticos.

Os processos de Organização do Conhecimento, por essas vias, são aqui reconhecidos como processos capazes de caracterização do objeto cultural “filme documentário” (sentido restrito) - referência pela qual a pesquisa se orienta -, objetivando a produção e disseminação do conhecimento por meio de matérias jornalísticas que se acercam deste objeto (sentido amplificado), conferindo-lhe pertinência ou não pertinência aos objetivos firmados no momento de produção da obra “filme documentário”.

Essas condições de uso, tanto do processo de Indexação quanto dos objetos tratados por esse processo, são consideradas no âmbito de uma sociedade abastecida pela retroalimentação de uma produção cultural, econômica e científica, salientando-se que, no que diz respeito ao emprego cotidiano do processo de Indexar no meio social, se pressupõe o uso instrumentalizante deste processo no contexto contemporâneo de produção de bens culturais, ou seja, como técnica que prioriza a manutenção de uma estrutura social orientada para o consumo de produtos e artefatos.

García Canclini (2008) aponta para a mercantilização dos produtos culturais em nível global ao observar a perda de autonomia dos campos culturais em detrimento de uma ação de: “[...] massificar a arte e a literatura e oferecer os bens culturais com apoio de vários suportes ao mesmo tempo (por exemplo, filmes não só em cinemas, mas também na televisão ou em vídeo) [...]” (p.20). Tal operação é exemplificada pelo autor através do fenômeno de fusão de empresas de vários setores no campo da comunicação (produção-distribuição), preocupadas com a diversificação de um produto que atenda mais as exigências dos mercados mundiais que a pesquisa estética.

A padronização é o cerne da mercantilização de produtos culturais, como uma forma da gestão empresarial que visa:

[...] promover a criatividade dos assalariados, premiar sua invenção, imaginação e inovação, usando as tecnologias recentes, [...] incorporando a demanda por autenticidade face à produção em massa e a uniformização dos modos de vida, mediante a produção flexível em pequenas séries e a diversificação de bens comerciais, especialmente na moda, nos prazeres e serviços. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 37).

A criatividade, no cenário globalizado apresentado pelo autor, atua como elemento que exalta a manutenção de um regime já pré-organizado, ou seja, orientada para o ato de criar referendando propostas ou adesões que multipliquem os valores de mercado já estabelecidos.

A questão da globalização e suas consequências para o estudo de formas de Organização do Conhecimento para recuperação da informação são levantadas por González de Gomez (1993) em artigo que reflete sobre a questão de representação do conhecimento em suas diversas fases de apropriação desta pelo homem.

Em seu trabalho, a autora estabelece três posturas epistemológicas distintas: ontológicas, gnosiológica e semiótica. Utilizando o conceito “informação” como algo que, em sua história evolutiva:

[...] reproduz, de certa forma, os deslocamentos culturais do lócus da relação do pensamento com o real. [...] concebida *in re*, como estrutura ou atributo de estados de coisas no mundo; [...] como *image*, o campo do intelecto ou da consciência e finalidade, [...] *in dito*, função da linguagem, do texto ou da razão escrita. (p. 221).

A postura semiótica é vista como a orientação mais atual pela qual o conhecimento é representado e utiliza o signo como elemento principal a ser considerado no ato de representação de dado conhecimento objetivando determinado fim.

González de Gomez (1993) considera que a abordagem Cognitiva dos estudos do campo de Organização do Conhecimento tenta definir seus objetivos em duas vertentes de pesquisa:

- Tendo como foco um modelo de usuário que capacite um uso operacional de sistemas de representação, manifestando (absorvendo) as interações desse usuário-modelo para construção do próprio sistema; e
- Tendo como foco o interesse nas inter-relações sociais, identificando, nesse fenômeno, seus processos de troca e rompimento da informação.

O foco de interesse nas inter-relações sociais encontra apoio na situação exemplificada por de Le Coadic (2004) quando este se refere ao Paradigma do Trabalho Coletivo, pelo qual o ato comunicativo torna-se mais evidente. O autor insere o conceito de “rede”, que no contexto profissional é definido por Le Coadic como: “[...] organização [...] de pessoas e computadores [...] que originam novas formas de intercâmbio de informações, novas formas de acesso aos conhecimentos, novas formas de trabalho coletivo com ajuda do computador.” (2004, p. 108).

Hjørland (2008) lista sete tipos de abordagens do campo de Organização do Conhecimento: a Tradicional, de Análise Facetada, de Recuperação da Informação, Orientada pelo Uso (usuário) e pela Cognição, a Bibliométrica, de Análise de Domínio, e Outras. Prevalece em seu artigo a análise das seis primeiras, destacando-se dentre elas, pela consideração de sua maior relação com o objetivo desse trabalho a de: Análise de Domínio.

O autor define a pesquisa orientada pelo conceito de Análise de Domínio pela ação de descrição ou representação de um documento como: “[...] *more or less suited to the fulfillment of certain tasks.*” (HJØRLAND, 2008, p. 95), assumindo como meta em sua ação de representação o cumprimento de um papel eficiente num sistema de organização determinado por códigos intrínsecos ao campo de conhecimento do qual faz parte.

Esta abordagem é considerada relevante nesse trabalho pela consideração do elemento humano na construção – ou intervenção - de determinada visão de um objeto de conhecimento pertencente a determinado domínio disciplinar, uma perspectiva que lhe imprime certa identidade ou valor simbólico em sua comunicação social como de uso relevante e/ou pertinente.

Se considerado de maneira geral o processo de indexação do campo cinematográfico, em termos de encaminhamento do produto “filme” - ou “obra cinematográfica” -, referenciado por termos ou conceitos sofisticados (entenda-se categorias de gêneros mais complexos (tragicômico, por exemplo) e estilos fílmicos), ao público leigo é entendido por García Canclini (2008) como de pouca relevância.

Em sua análise do ambiente em que o produto fílmico é disseminado perpassa um sentimento de inutilidade em fornecer dados de caráter mais específico e definidores da obra, uma vez que García Canclini (2008) constata a prevalência e valorização – pelo público - de informações que forneçam apenas: distinção entre gêneros primários (com baixa exigência na recepção crítica de seus conteúdos), repertório atualizado de títulos (com alto grau de obsolescência dos filmes disponibilizados (por locadoras, por exemplo)), facilidade de acesso aos espaços de exibição em detrimento do título ou do autor da obra a serem assistidos.

A crítica ao ato de Indexar, nesse trabalho, apresentado por esse viés de produto de consumo cultural (incluindo-se o cinema), reside na consideração de seu uso como ato instrumentalizante, como mecanismo que inclui em sua operacionalização o objetivo de disseminar e manter conceitos que representam produtos pertencentes a um ambiente

consumista, visando, exclusivamente, a permanência destes num mercado competitivo, sem exploração de suas potencialidades críticas ou estéticas.

### **1.1.2 Indexação como processo social**

As técnicas de Indexação, no campo de Organização do Conhecimento em seu sentido restrito (tratamento documental), representam – pela perspectiva adotada no tópico anterior - formas de gerenciamento dos estoques de informação - cada vez maiores e diferenciados – que, em seu sentido mais amplo (comportamento midiático), se preocupam com os objetos culturais produzidos no meio social vigente. Tais técnicas adquirem, por essa via de raciocínio, o *status* de ferramentas de poder que, se aplicadas no terreno da divulgação e comunicação social são passíveis de promover o ajuste ou reajuste de valores latentes numa dada sociedade.

A viabilização de uma ou outra aplicação destas técnicas processuais é vista como possuidora de um potencial de estimulação ou de desestimulação dos posicionamentos de atores sociais em relação aos conteúdos por elas divulgados através da eleição de termos ou expressões que representam os objetos do conhecimento. Sejam estas eleições aplicadas de forma positiva ou negativa – reiterando ou negando os conteúdos discursivos destes objetos -, pelo sistema comunicacional formal e/ou informal – este último cada vez mais operante<sup>1</sup> e globalizado.

Os conceitos relacionados ao consumo e uso da informação/conhecimento nessa estrutura globalizada, na visão de García Canclini (2008), são discutidos na representação dada pelos termos: leitor, espectador e internauta.

Tais conceitos são reelaborados pelo autor tendo a educação como finalidade, entendida como principal derivação resultante da conjugação dos três termos no processo de construção social e cultural.

Relacionando o primeiro termo ao ato de ler (leitor), o segundo ao ato de assistir (espectador) e o terceiro ao ato de navegar pela internet (internauta) – com a integração

---

<sup>1</sup> Exemplificando o uso da Indexação como mecanismo de controle propõe-se a visualização de sua aplicação através da introdução de questões referenciadas por conceitos como de “clonagem humana” no campo científico, por exemplo, ou do tema do “casamento entre pessoas do mesmo sexo”, no âmbito civil. Nessas explorações são considerados evidentes seus efeitos de afetação da imagem e episteme destas áreas junto à opinião pública, provocando controvérsias que geram reformulações dos discursos estabelecidos em nível mundial.

de várias ações e linguagens propiciadas por esse último ato -, o autor entende que a redução destes termos a dimensões restritas de campos e ortodoxias, decorre em perda do principal atributo pertencente aos três: a conciliação entre aprendizado e interatividade.

Nos dizeres do autor essa conciliação pode ser identificada na atividade dos jovens internautas que adquirem em telas-extracurriculares “[...] uma formação mais ampla em que conhecimento e entretenimento se combinam. Também se aprende a ler e a ser espectador sendo telespectador e internauta.” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p 24).

Renega, nesse ato conciliatório, qualquer esquematismo que situe:

- O leitor como um sujeito pensante: pertencente ao perímetro de atuação em que se absorve e constrói o conhecimento; e

- O espectador como indivíduo passivo, submisso: ocupando uma posição contrária, excluído dessa dinâmica intelectual.

Outorga ao internauta essa capacidade de operacionalização do processo de construção de si mesmo, vendo na internet esse potencial de formação pela própria configuração do meio digital que lhe exige interação.

Ainda que o autor reconheça no espaço comunicante um caráter de não neutralidade, considera que:

Nem os hábitos atuais dos leitores-espectadores-internautas, nem a fusão de empresas que antes produziam em separado cada tipo de mensagem, permitem agora conceber como ilhas isoladas os textos, as imagens e sua digitalização. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 34).

A questão da educação, discutida pelo autor, confere interesse social, sobretudo, para o tema de manutenção de uma ordem cultural menos desenvolvida que:

[...] subordina o processo educacional à aptidões de mercado e se preocupa mais em capacitar tecnicamente do que formar para aptidões culturais. Em vez de formar profissionais e pesquisadores para uma sociedade do conhecimento, treina peritos disciplinados. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p 23).

Esse caráter de formação de um indivíduo capacitado a pensar criticamente os aspectos éticos e políticos da sociedade em que vive, não parece conciliado com os parâmetros educacionais mencionados como valorosos.

Sugerem, antes, o embotamento dessa capacidade crítica em detrimento de uma atitude de subordinação e aceitação, voltada antes para o consumo de bens que lhes confira uma posição ou autoafirmação dos valores burgueses.

Esses tipos de projetos formativos são entendidos como ações estratégicas que objetivam a consolidação de um *status quo*, baseado, como dito antes, numa lógica de mercado, oficializando as escolhas promovidas pelo discurso vigente como expressão de uma realidade histórica irreversível.

A convergência desses discursos e o pressuposto básico desse trabalho é a potencialidade discursiva propagada pelos processos de Indexação dos discursos midiáticos audiovisuais - objetos culturais fílmico-documentários portadores de asserções acerca de valores e posicionamentos sócio-históricos -, representados por conceitos e expressões concebidos por críticos especializados a partir de suas experiências de recepção de obra fílmica, registrada em críticas jornalísticas sobre o filme.

Esse processo comunicativo outorga aos redatores desses textos jornalísticos – críticas – a função de especialistas-indexadores, atuando na função de promoção dos discursos e dos conteúdos desses objetos fílmicos por eles analisados. Sendo considerados relevantes, portanto, para definição do processo a identificação de: produtores e consumidores desses objetos (filme e artigos), o valor da informação divulgada em representar a obra analisada (relevância) e contribuir para seu direcionamento aos grupos de interesse ao tema que explicitam (eficácia).

Dadas essas coordenadas iniciais propõe-se a seguir a definição do conceito de Indexação nos âmbitos de interesse.

### ***1.1.2.1 A Indexação na Ciência da Informação***

Segundo Le Coadic, a Documentação é considerada como uma das disciplinas que deram origem à Ciência da Informação, que adota “[...] técnicas não convencionais de organização e análise [...] de qualquer tipo de documento.” (2004, p. 15).

Dentre os elementos dinamizadores do processo de desenvolvimento da Ciência da Informação – de maneira simplificada - podem ser citados os seguintes acontecimentos: a produção de grande quantidade de documentos no período que se seguiu a Segunda Grande Guerra; o incremento dos meios de comunicação de massa; e, posteriormente, o surgimento de formas virtuais de transferência de informação.

A expansão das condições de fluxo da informação, seu desenvolvimento contínuo e crescente, tem demandado abordagens mais amplas, de forma que a Ciência da Informação - em meio a um desenvolvimento longo e ainda não finalizado - tem se

estabelecido lentamente, ganhando autonomia e identidade próprias pelo interesse nos questionamentos provenientes de uma sociedade cada vez mais embasada no uso da informação como fonte de conhecimento e desenvolvimento.

O documento, elemento essencial nessa dinâmica - por ser a maneira pela qual tais conceitos e ideias são formalmente registrados -, é caracterizado por Molina, García Marco e Agustín Lacruz (2002) como uma tecnologia “[...] *que permite superar las limitaciones de la comunicación presencial* [...]” (p. 36), permitindo a garantia de registro das opções, ações e proposições efetuadas em determinado tempo histórico, capaz de preservar leituras do mundo através de ideias e conceitos nele registrados, perpetuando, pelo seu conteúdo, o retrato de determinado tempo, grupo e civilização.

Hjørland (2008), por sua vez, define documento como um conceito que não inclui apenas “[...] *books, articles, ‘records’ and objects such as globes, but any kind of material indexed to serve as some kind of documentation, including pictures, maps and globes.*” (p. 96), adicionando subcategorias às categorias dominantes, por exemplo: na categoria de documentos imagéticos (fotos) os de conformação audiovisual.

Na esteira da modificação promulgada pela aceleração dos meios de produção da informação, juntou-se - mais recentemente (década de 1990) - a capacidade de transmissão e disseminação da mesma em grande escala, operacionalizadas via *Web*, em caráter de fórum de debates num grande emaranhado de redes sociais capaz de instalar considerações e opiniões em nível não institucionalizado.

Nesse ambiente de troca via *Web*, a linguagem ocupa espaços que, a princípio não relacionados, acabam por impactarem no quadro geral produzindo posicionamentos e movimentos a partir das interações humanas que obedecem a critérios próprios de classificação e controle.

Essa forma de comunicação - no âmbito de um “mundo integrado” - é concebida nesse trabalho como um processo de comunicação social que dependeria - enquanto portador de função social - da interação de sujeitos, utilitários de objetivos e linguagem em comum, capacitados - pela conjugação desses dois componentes - de promoverem uma tomada de decisão em torno de questões geográfica, social ou simbolicamente compartilhadas.

A linguagem, utilizada da forma descrita, funcionaria, nesse processo de decisão, como elemento primordial na concretização da finalidade almejada por seus interlocutores, ocupando, por conseguinte, a posição de promotora do mecanismo de definição de cenários sociais através da capacidade potencial de estabelecer acordos em

torno de questões pautadas por indivíduos, grupos de indivíduos ou comunidades que comungam dos mesmos princípios de interlocução, visando fins, promulgados pelo sucesso no processo comunicacional.

A Ciência da Informação, tendo como área aliada o campo da Comunicação, oferece grande interesse no estudo desse processo, uma vez que o fluxo e a promoção de valores sociais são compreendidos, compartilhados e concretizados a partir do uso da informação como elemento ativo na solução de questões socialmente partilhadas.

Essa dinâmica é concebida como produtora de ações que são registradas, fornecendo documentos em formatos e suportes materiais e virtuais, disponibilizando tais posicionamentos e os disseminando através de ampla gama de relações-conecções discursivas estabelecidas em rede. O que configura, pelo pressuposto deste trabalho, um movimento discursivo de caráter social.

### **1.1.3 Indexação Social**

A contraposição do processo de Indexação Social ao processo de Indexação Tradicional parte do pressuposto de que ambos são resultados da interação humana em ambientes diferenciados pelo uso formal ou informal do processo de Indexação.

Tocando primeiro na questão da intervenção humana, Silva e Santos (2011) considera dois modos de indexar: “[...] o modo tradicional feito por especialistas em organização da informação (bibliotecários), o modo colaborativo feito pelo usuário da informação [...]” (p. 91).

Quanto à questão do ambiente, considera-se que os ambientes institucionais – bibliotecas, ambiente em que se opera a Indexação Tradicional - as ações de indexação de conceitos se caracterizam pela necessidade de representação de informação e conhecimento por uma ótica, senão estática, necessária e periodicamente constante - uma vez que a inclusão de termos (conceitos descritivos) deve atender a critérios de consolidação e estabilidade para serem confiáveis na capacidade de representação.

O conceito de “Instituição” é empregado aqui no sentido de órgão regulador de uma ação, definida por Conceição (2002) como forma de “[...] mediação entre conflitos e antagonismos e sua normalização, em termos de normas e regras [...] que transformam os antagonismos em diferenciações sociais dotadas de certa estabilidade mais ou menos sólida.” (p. 133).

Portanto, “Instituição”, no sentido acima referido, atua como autoridade central que delimita, a partir de regras internas, a forma como determinado elemento externo deve ser absorvido e representado em seu território, campo, domínio de atuação.

O processo de Indexação Tradicional se caracteriza pela ação de um profissional credenciado formalmente pela Instituição que o abriga para operar a tradução, a correspondência entre determinado conceito e a linguagem-padrão autorizada. Ou seja, essa ação profissional no espaço de uma biblioteca, segundo essa premissa, deve atender as especificações do território profissional-institucional em que o indivíduo se inscreveu como bibliotecário, obedecendo: a política de indexação determinada pelo ambiente institucional visando eficiência em seus processos.

O “léxico” (vocabulário) no âmbito bibliotecário, definido por Boccato (2011) como: “[...] conjunto de ocorrências provenientes de várias áreas e da terminologia [...] e das palavras utilizadas pelos usuários (linguagem natural).” (p.12), nada mais é que - pelo prisma institucional anteriormente exposto - uma compilação de termos utilizados por especialistas e leigos, que passa por um filtro “institucional” pelo qual seus componentes são absorvidos, e se necessário, traduzidos, para o acervo descritivo que a instituição abriga para representar seus itens.

Em contrapartida o conceito de Indexação Social é definido por Guedes, Moura e Dias (2011) como uma “[...] modalidade de indexação caracterizada pelo uso de linguagem natural, orientada pela necessidade dos sujeitos que a manipulam e pela natureza do contexto em que se manifesta.” (p. 42).

No contexto da *Web*, Guedes e Dias (2010) complementam o uso da expressão Indexação Social, considerada “[...] não apenas pelo fato da ação ser concretizada por indivíduos, mas também por ser um ato colaborativo e democrático, onde o papel de todos os indivíduos tem o mesmo valor e peso dentro do sistema.” (p. 50).

Ambas as citações situam os agentes do processo de indexação de caráter social como participantes ativos, colaborando pela finalização de um propósito em um ambiente que lhes possibilita o ato de decisão compartilhado.

Essa condição de proposição e absorção de uma expressão como representativa aos interesses do grupo no processo de indexação é o que se considera característica essencial do processo de Indexação Social, sua pedra de toque.

Portanto, dois elementos que podem ser, aparentemente, considerados diferenciais entre Indexação Tradicional e Indexação Social, são:

- O ambiente no qual se opera o processo; e

- O indivíduo que realiza o processo, sob uma condição de participante, ou não, de uma política institucional da qual se sente, formalmente, representante.

O uso do termo “aparentemente” deriva da observação de que o princípio de institucionalidade - na perspectiva de um traço civilizatório que caracteriza estruturas hierárquicas socialmente constituídas, potencialmente impositivas pelo grau de autoridade e idoneidade com que são consideradas – permeia, de maneira difusa ou explícita, toda e qualquer estrutura organizada, dignitária do poder de decisão em relação aos princípios que arregimentam seus componentes.

Portanto, a definição utilizada, ainda que problematize a divisão entre estrutura institucional e – à falta de uma palavra melhor – societária, exige uma melhor elaboração.

O que se propõe então é que a diferenciação entre ambas as estruturas se dê pelo caráter formal ou informal com que são reconhecidas socialmente.

Considerando-se então, por essa proposta, que:

- A estrutura Institucional tem: a garantia de conservação de seus princípios assegurada por regras e leis social e oficialmente instauradas; e

- A estrutura Societária tem: a garantia assegurada pelo uso de princípios e convenções mantidos através da tradição socialmente compartilhada.

Dessa forma, o que se aponta como principal diferencial entre o caráter de Indexação institucional e societária de uma estrutura socialmente organizada é a garantia de manutenção de seu regime a partir das origens e bases pelas quais se orientam suas definições de si mesmas, de seus conteúdos e procedimentos<sup>2</sup>.

O ambiente da *Web* ocupa, no momento atual, interesse singular derivado pelas preocupações lançadas acerca do uso de ambientes social, compartilhada e virtualmente estabelecidos, tendo como foco de atenção a indefinição sobre sua regulação legal, ou convencional, de princípios de uso.

Esse cenário difuso em que a *Web* se instalou é um fato decorrente do crescimento exponencial de seu conteúdo num curto espaço de tempo, impossibilitando, por um lado, a “consolidação legal” de um estatuto que legisle sobre seus processos comunicacionais; e por outro lado, pela sua “menor idade”, ainda não foi capaz de celebrar uma “tradição” enquanto estrutura de domínio público.

---

<sup>2</sup> Ainda que não se exclua a possibilidade de utilização de métodos ou abordagens pertencentes tanto ao processo tradicional quanto ao não tradicional.

Voltando às considerações diretamente relacionadas aos objetivos desse trabalho - distinção do conceito de Indexação Social em territórios específicos – tornam-se necessárias algumas considerações acerca do território da *Web*.

O território da *Web* surge como um espaço em que a construção de vocabulários utilizados, que, ao invés de seguir regras institucionais e tradicionais de uso, se orienta por questões funcionais, nascidas em seu cerne, próximas da realidade objetiva de seus atores, produzindo uma linguagem que absorve e promove uma terminologia que, ao mesmo tempo em que exprime uma leitura do mundo, imprime essa leitura pelo mecanismo de interação que o ambiente lhe proporciona: a possibilidade da informação circular de maneira livre, integrando sentidos interativos e reajustáveis conforme os interesses de seu usuário.

Esse caráter autônomo introduzido pelo termo “usuário” é considerado como elemento de distinção entre os conceitos de “Indexação Social” (pelas definições anteriores) e “*Folksonomia*” – termo utilizado no âmbito da Ciência da Informação e definido por Guedes e Dias (2011) como um neologismo criado por Thomas Vander Wal para “[...] nomear o resultado das ações de representação da informação guiada pelos usuários de ambientes colaborativos mantidos por *softwares* sociais na *web*.” (p. 47), conceito sinônimo de Indexação Social no âmbito da Ciência da Informação.

O argumento que é usado como elemento diferencial do pressuposto adotado anteriormente sobre o conceito de Indexação Social é que a ação de *taguamento*, rotulação pelo indivíduo “usuário” do ambiente *Web*, por uso da *Folksonomia*, segue orientações subjetivas na representação de itens, sem preocupação em atender a princípios convencionais e tradicionais de um grupo formalmente estabelecido, forma de procedimento contrária aos princípios gerenciadores do que se considera “Indexação Social” no âmbito do Cinema Documentário, que atende a interesses objetivos, definidos por uma estrutura antecipadamente compartilhada (tradicional ou convencionalmente) ou de interesse de compartilhamento.

### **1.1.3.1 Sociedade e “Indexação Social”**

Uma das premissas desse trabalho é a prerrogativa lançada por J. D. Foskett (1980), de fundo vygotskyano, pela qual se defende que o processo mental de construção do conhecimento nasce da formulação de conceitos, derivada, por sua vez, da interação do pensamento humano com os estímulos externos, que repercutem no

cérebro como elementos que tendem a serem reconhecidos, tratados e organizados em categorias hierarquizadas, absorvidos conforme os valores e conhecimentos pré-existentes no próprio indivíduo.

Esse posicionamento a respeito do mecanismo acima descrito o situa como processo de leitura e construção do mundo, e é utilizado como argumento que demonstra, de forma inicial, o valor social dado aos processos de Classificação e Indexação, ou seja, tais processos são concebidos como formas potenciais de estabelecer interação entre sujeito (indivíduo) e objeto (mundo) no momento de sua interação (leitura-construção).

Essa questão de “interação” no processo estudado é considerada relevante na ótica desse trabalho pela suposição de que a Indexação Social exige do agente indexador o objetivo de alcançar um fim através do ato de indexar, ou seja, comunicar uma proposição a um interlocutor, sendo que esse ato - ainda que não seja, explicitamente, o ato de impor um conceito como definidor - carrega em si a consequência de estabelecer um lugar e um valor ao conceito comunicado, tendo por base seu uso compartilhado no ambiente em que foi pronunciado: um sistema comunicativo.

Complementarmente, Le Coadic (2004) considera a Ciência como uma atividade social, e atribui como uma de suas finalidades, interagir de maneira coerente com o meio histórico-social em que se insere, o autor defende como função da Ciência da Informação, numa Sociedade da Informação, que a primeira “[...] estude as propriedades da informação e os processos de sua construção, comunicação e uso.” (p. 17), introduzindo, a seguir, o conceito de “interdisciplinaridade” como algo que se traduz “[...] por uma colaboração entre diversas disciplinas, que leva a interações [...] de modo que haja, em suma, enriquecimento mútuo.” (p. 20).

Define o ato da comunicação “[...] como um processo intermediário que permite a troca de informações entre as pessoas.” (LE COADIC, 2004, p. 11), situando o campo da Comunicação como um campo interdisciplinar em que concorrem várias outras disciplinas, dentre as quais a Ciência da Informação, interessadas no uso da informação como um ingrediente ativo no processo de construção do conhecimento.

Rodrigues (1993), por sua vez, define o processo da comunicação como: “[...] um processo que ocorre entre pessoas dotadas de razão e de liberdade, entre si relacionadas [...] pelo facto de pertencerem a um mesmo mundo cultural.” (p. 21), situando o conceito “informação” - na perspectiva do campo da Comunicação - no

mundo dos fenômenos, ou seja: “[...] uma realidade que pode ser teoricamente medida pelo cálculo de probabilidades, sendo o valor informativo de um acontecimento inversamente proporcional à sua probabilidade de ocorrência [...]” (p. 20).

Em ambos os autores, ainda que consideradas suas devidas tradições, o entendimento do ato da Comunicação é entendido como um processo que tem a Informação como um produto, substância ou conteúdo desse processo.

A proposição de um Sistema Comunicativo “Indexador”, socialmente partilhado com eficácia, é concebida pela contemplação dos seguintes pressupostos observados: interação eficaz entre os componentes desse sistema; capacidade de representação da identidade social envolvida e manutenção de princípios gerenciadores da ação.

Seguindo-se os interesses do projeto de pesquisa aqui formulado, tal sistema comunicativo (pelos princípios funcionais estabelecidos por Le Coadic (2004) e Rodrigues (1993)) é admitido em dois níveis de indexação:

- Como produtor de conceitos: a partir de efeitos de sentido real das expressões contidas no formato de objeto cultural “filme documentário”, ou seja, observando-se a forma como a estrutura do filme organiza a proposição de discursos, enfatizando seus efeitos de real;

- Como mecanismo de divulgação de conceitos: através da avaliação de especialistas que publicam suas apreciações sobre o produto “filme documentário” pelo sistema jornalístico em vigor no meio social em que interagem.

Ainda que não tenha papel decisivo nos sistemas de “indexação” especificados, é importante frisar que o ambiente da *Web* – qualificado no quesito “interação” como *Web.2* – vem sendo acolhida como promotora de alterações em outros canais de comunicação social além do seu território, tais como o jornal que, no modelo espanhol, segundo Cabrera González (2007), tem sofrido influência em questões de pauta, ou mesmo produção, dos produtos jornalísticos<sup>3</sup>.

O processo de Indexação Social do filme escolhido para análise, o documentário *Jogo de cena* (2007) – representado em artigos textuais pelos profissionais indexadores da área, através de conceitos-chave (termos ou expressões que sintetizam significados) nela identificados no momento de recepção do filme -, é concebido em termos de

---

<sup>3</sup> O fenômeno sob essa influência é denominado pela autora de “*Periodismo Participativo*” e é baseado na “[...] *incorporación de las audiencias a la elaboración de los contenidos informativos.*” (p. 164).

sistematização desse trabalho, ainda que se entenda a complexidade de funcionamento da indústria cinematográfica, em duas consequências de uso:

- Positivo: em que se admite a possibilidade de questionamento dos princípios institucionais impostos ao ambiente/tradição, sua revitalização por meio da atualização, pela ação de seus próprios agentes de interesse (especialistas); e

- Negativo: em que se admite a possibilidade de formulações baseadas na manipulação da opinião pública, por meio de valores consumistas da indústria da cultura de massa, ou/e a solidificação de conceitos e valores egocêntricos ou narcisistas que destituam de valor o caráter temático da obra.

Infere-se que em ambas as posições o núcleo do ato comunicacional finaliza um processo comunicante, carregado de um interesse de domínio e convencimento (persuasão), objetivando a finalização de um processo de sedução do espectador aos efeitos discursivos da obra, tratando tais efeitos como itens de interesse.

O que se postula por intermédio desse trabalho é que tantos os efeitos positivos quanto negativos são passíveis de acontecimento, sobretudo num ambiente em que a produção maciça de objetos culturais extrapola a ordem de absorção e compreensão dos discursos neles incutidos; o que não impossibilita, por outro lado, a inserção de discursos mais reflexivos, passíveis de compreensão ou formação de consciência crítica em seus consumidores.

Essa última perspectiva é presumida na produção e veiculação de produtos culturais regidos por padrões de produção menos interessados nas exigências impostas pelo mercado – as questões de superficialidade e obsolescência dos produtos fílmicos, apontadas por García Canclini (2008) - e mais relacionados ao questionamento mais aprofundado de realidades críveis.

Não se trata, no entanto, de defender a imposição soberana de objetos culturais engajados, e sim, a disponibilização, ao menos igualitária, de produtos que confrontem a manutenção de uma estrutura monocórdica e totalitária, midiaticamente conduzida por grandes grupos corporativos - ou institucionalizados - que objetivam a manutenção de um cenário estável.

Cabe frisar, no entanto, que não se propõe que o conteúdo desses produtos esteja isento do risco do equívoco - uma vez que seus produtores também podem operar leituras não condizentes com uma realidade histórica -, ou da propagação de conteúdos antiéticos, conduzidos por sentimentos de superioridade ou má fé.

Torna-se necessário frisar que o que se propõe analisar não é a intenção dos agentes indexadores no ato de indexação, e sim, o efeito de realidade que a expressão dos mesmos sedimenta através do veículo, baseados nas premissas do espaço tradicional em que atuam definidos como:

- Filme documentário de caráter interativo e auto-reflexivo;
- Crítica especializada em cinema.

Nesse sentido, se reconhece o valor das tradições pelas quais os sistemas comunicativos escolhidos como territórios de análise (domínios) orientam tais discursos: pela exigência de cumprimento dos padrões éticos pelo qual é validada a produção de seus afiliados.

Ainda que se reconheça, nos moldes de uma configuração capitalista de produção de bens culturais – conforme defendido por Adorno (2009) – a presença desproporcional de produtos midiáticos de caráter paliativo – de origem televisiva ou do cinema de entretenimento, por exemplo -, salienta-se que, mesmo em menor escala, a criação artística mais reflexiva ainda resiste e, posiciona-se de maneira contundente sobre o meio no qual se origina, possibilitando ao menos uma renovação de seus portavozes e de seus discursos.

Uma dessas frentes consideradas de resistência no meio de produção massiva é o que se denomina Cinema Documentário – no âmbito desse trabalho, especificamente o de caráter interativo e auto-reflexivo.

A relação dessa tradição com o processo de Indexação Social é entendida como relevante nos seguintes objetos e condições de uso:

- No filme: pela promoção de discursos que visam promulgar a definição de conceitos-mundo registrada em seu conteúdo audiovisual;
- Na crítica especializada: pela veiculação de conceitos que confirmam reprodutividade ao conteúdo discursivo do filme.

A manutenção da representação adequada do mundo histórico que objetiva apresentar é entendida, enquanto projeto discursivo do campo cinematográfico em questão (Cinema Documentário), como resultante do processo de comunicação descrito anteriormente, pelo qual seus agentes – elementos humanos na função de sujeitos-especialistas no processo discursivo cinematográfico - se reconhecem e conferem sentido positivo aos enunciados produzidos segundo a tradição pela qual a obra se orienta.

### 1.1.4 Indexação Social no cinema documentário

Dando prosseguimento à explanação sobre o conceito de Indexação Social, agora no campo do Cinema Documentário, considera-se a proposição de Nichols (2005b) de que todos os filmes são, essencialmente, “filmes documentários”, distinguindo-se, numa ou noutra acepção, pelo teor com que se substanciam enquanto obras, trazendo como itens relevantes a observação de dois traços decisivos: um que objetiva a satisfação do desejo (os de ficção) e outro que busca representar o mundo social (os de não-ficção).

Ponderando sobre os pressupostos dessa divisão, o autor diz que: “A sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme.” (NICHOLS, 2005b, p. 64). Inferindo, por essa afirmação, que a definição de que um filme é um documentário depende tanto de uma pré-definição da categoria a que o filme pertence (Indexação Social) quanto da experiência de quem o assiste (espectador).

Segundo Nichols (1997) o filme documentário

*[...] nos ofrece representaciones o similitudes fotográficas y auditivas del mundo [...] puntos de vista de individuos, grupos o entes que van desde un realizador solitario [...] hasta el gobierno de un Estado [...] expone una representación, o una defensa, o una argumentación, acerca del mundo explícita o implícitamente. (p. 154).*

Essa “representação” do mundo por meio do “filme documentário”, segundo o autor, pode ser abordada considerando-se esse mundo apresentado na tela através de um formato: “[...] *intensificado, acercado con auxilio de un telescopio, dramatizado, reconstruido, fetichizado, miniaturizado o modificado de algún otro modo.*” (NICHOLS, 1997, p. 156).

Ou seja, o mundo é registrado pela lente documental sofrendo intervenção direta, ou indireta, do olhar de quem o registra, através do uso de recursos expressivos, ou estratégicos, nas etapas (não necessária e mutuamente excludentes):

- De pré-produção: com definição ou não de um roteiro prévio, composição de estratégias de aproximação de objetos-tema, atores, personagens, planejamento de etapas na realização;

- De produção: filmagem-captação com decisão sobre uso de movimentos de câmera, luz, espaço de captação, etc.; ou

- De pós-produção: decisões de seleção e manipulação do material filmado, através dos recursos de montagem e edição, tanto imagética quanto sonora.

Carroll (2005), ao teorizar acerca da distinção entre as nomeações de cinema de ficção e de não-ficção, propõe – pelo processo de uma análise dedutiva dos princípios normativos dos gêneros – a utilização de uma terminologia diferenciada, pelo menos nesse terreno da teorização.

Em sua acepção, o conceito de não-ficção é referenciado – através de uma abordagem de modelo comunicativo de intenção-resposta<sup>4</sup> - pela negação do princípio motor do filme de ficção, considerado a partir da intenção do autor da obra.

Para Carroll (2005) – empregando sua análise, primeiramente, em obras de ficção em geral (literatura e cinema), – “ficções” são

[...] comunicações cujos autores pretendem que sejam imaginadas pelo público, com base em seu reconhecimento de que é isso que o autor pretende que esse público faça [...] Ou seja, ao elaborarem ficções, os autores intencionalmente apresentam ao público situações (ou situações-tipo), concebidas para serem “entretidas” no pensamento por esses públicos. (p. 85).

Em contrapartida a essa definição, considera uma obra como de não-ficção – numa formulação simplificada<sup>5</sup> - quando esta é:

[...] apresentada por um autor ao público com a intenção de que este reconheça que *não está obrigado* a entreter o conteúdo proposional da estrutura de signos com sentido como não-assertivo. (CARROLL, 2005, p. 86, grifo do autor).

Na sequência de sua explanação Carroll (2005) busca caracterizar de maneira positiva o filme de não-ficção, ou seja, sem que este seja apenas a negação do filme de ficção.

Dessa elaboração teórica advém a re-nomeação do filme de não-ficção em dois conceitos terminológicos, descritos como:

- Filme de Asserção Pressuposta: que tem como intenção do autor que seu público utilize o “conteúdo proposional da estrutura de signos com sentido” colocado

---

4 Correndo o risco da simplificação, essa abordagem corresponde a ter como referência de análise indicações do cineasta sobre como este deseja que o seu filme seja recebido por seu público. Essa acepção é empregada aqui com um teor objetivado pela análise das expressões de “intenção” do autor concretizadas no uso de signos carregados de sentido, ou seja, não se aventa – pelo menos na interpretação dessa abordagem pelo autor dessa dissertação – a escolha subjetiva dos recursos, mas, sim, o resultado objetivo dessas escolhas reconhecidas no momento de recepção da obra.

5 Uma definição mais aprofundada é dada na nota de rodapé número 20, na obra original de Carroll (2005), de onde foi tirada a citação aqui apresentada.

no filme, focando a atenção nesse conteúdo com um pensamento assertivo e compreensível; e

- Filme de Traço Pressuposto: a troca do termo “Asserção” para o Termo “Traço” corresponde à intenção do autor em que seu público foque a atenção nas imagens apresentadas pelo filme, também assertiva e compreensivelmente, como traços históricos do “conteúdo proposional da estrutura de signos com sentido”.

A distinção de uso destas duas terminologias é justificada por Carroll (2005) como formas categoriais mais precisas de se definir os filmes para sua recepção, ou seja, distinguindo-os, respectivamente, pelo caráter:

- Ampliadamente documental: em que se utiliza com maior liberdade os recursos para apresentar o mundo objetivo que se pretende representar com intenção assertiva; e

- Estritamente documental: em que seu conteúdo é entendido como índice imagético com que se pretende ser reconhecida a representação dos objetos do mundo histórico – identificada no filme de Traço pressuposto.

Ao tratar da questão da indexação do filme de não-ficção e suas consequências para a recepção do público em torno das intenções assertivas de seus realizadores, identifica um mecanismo social que o inscreve como pertencente ou não pertencente à determinada categoria fílmica, afirmando que:

Por intermédio de diversos canais redundantes de comunicação, de caráter público, o espectador termina por saber a que tipo de filme está prestes a assistir. Ao escolhermos um filme, geralmente já sabemos, com antecedência, que ele é o que se costuma chamar “documentário”, porque assim foi indexado e com essa classificação vem circulando [...] o espectador sabe que o cineasta pretende que ele adote o que denominei “postura assertiva”. (CARROLL, 2005, p. 99).

Partindo dessa introdução da questão do processo de Indexação do filme documentário, retoma-se o conceito de Indexação Social, que nos moldes da citação de Carroll, é utilizado, no âmbito do cinema documentário, para veiculação do produto “filme documentário”, como produto direcionado ao mercado com uma pré-concepção de suas características essenciais.

O processo de Indexação Social é definido por Ramos (2008) como um resultante da interação entre várias forças sociais, regidas tanto pelos produtores do documentário, quanto pelos seus realizadores, afirmando que: “Em geral, a narrativa Documentária chega já classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor.” (p. 27).

Carroll (1996) parece comungar de opinião semelhante, introduzindo, no entanto, outros profissionais da área como agentes do processo ao afirmar que: “*Producers, writers, directors, distributors, and exhibitors index their films as nonfiction, thereby prompting us to bring objective Standards of evidence and argument into play.*” (p. 237).

Em ambas as perspectivas o espectador é inferido como alguém que recebe o filme documentário já identificado e rotulado sob o emblema de “documentário”.

Ramos (2008) afirma que a “Indexação Social” de um filme

[...] determina de modo inexorável sua fruição e seu pertencimento ao campo ficcional ou documentário [...] Podemos dizer que a definição de *documentário* se sustenta em duas pernas, *estilo e intenção*, que estão em estreita interação ao serem lançadas ao campo de fruição expectatorial, que as percebe como próprias de um tipo narrativo [...]. (p. 27, grifo do autor).

Carroll (1996) afirma que ato de indexar um filme

[...] as a fiction or nonfiction tells us what the films claims to refer to, i.e., the actual world or segments of possible worlds; and indexing tells us the kind of responses and expectations it is legitimate for us to bring to the film. (p. 238).

Em suma, o confronto entre a experiência fílmica provocada pelo filme (recepção), os atributos convencionalmente atribuídos ao gênero “filme documentário”, e as indexações que o classificam nessa tradição, determinam, não exclusivamente, o lugar e o caráter da obra documentária em seu movimento de disseminação e recepção.

Sua obediência aos códigos, convenções e paradigmas estabelecidos “socialmente” lhe reservaria, um lugar e uma tradição cinematográfica, sinalizadas pela correspondência entre as relações de forma e conteúdo estabelecidos por uma tradição compartilhada socialmente.

Apenas a experiência direta do indivíduo com o filme, a percepção de suas tendências, ou acentos estilísticos, não são considerados por esses teóricos como suficientes para categorizar o filme ou para classificá-lo como de ordem documentária.

Segundo Nichols (2005b) as características estéticas e estilísticas utilizadas nas narrativas documentárias poderiam ser facilmente simuladas na ordem do cinema ficcional.

O espectador médio - partindo da constatação de que o filme se inscreve realmente como um documentário e assumindo a posição dessa figura mediana como um receptor dessa categoria fílmica - direcionado pelo uso do senso comum no

momento de recepção – é considerado propenso a aderir ao processo de apresentação do conteúdo de “asserção pressuposta” – nos dizeres de Carroll (2005) - na presunção de que os acontecimentos projetados na tela correspondem a uma realidade procedente, verídica.

Essa observação aponta para um risco constante: a possível pressuposição de que a emergência da imagem na tela é acolhida como um fato e não a representação de um fato. O que se evidencia, pela ótica desse trabalho, como risco de uma metamorfose do fenômeno de representação de um fato, ou objeto, em uma “verdade” aos olhos desse receptor médio.

Esse risco pode ser abordado se a questão for considerada levando-se em conta o caráter persuasivo da imagem fílmica - a capacidade de representar algo dando a isso um efeito marcante de realidade física ou factual - e o caráter ético impresso na utilização dessa qualidade, evidenciada na asserção pressuposta pelo autor do filme ao usá-la como “prova” indicial de uma realidade inexistente.

A recepção passiva dessa qualidade indicial da imagem fílmica, sem a perspectiva crítica diante da experiência fílmica, poderia resultar uma deformação no processo de compreensão do mundo.

As reservas para com esse modo de recepção são entendidas como justificadas porque se vê tal procedimento como “superestimação” da imagem documentária que, segundo Nichols, ainda que não possa ser “subestimada” em seu poder de representação do mundo, obedece a restrições, pois “[...] não consegue dizer tudo o que queremos sobre o que aconteceu, e [...] podem ser alteradas tanto durante como após o fato [...]” (2005b, p. 28), transferindo tal discussão para a questão de “intervenção” de um olhar humano através de um mecanismo de registro ou de manipulação desse registro.

Noutra perspectiva, Walton (2005) discute o caráter de transparência da imagem produzida manualmente (pintura, desenho) em comparação à imagem produzida mecanicamente (a fotografia), argumentando que ambas se diferenciam pelas seguintes condições de produção:

- No ato da pintura: o pintor é considerado como agente de uma ação de dependência factual “intencional” pelo fato de sua ação estar alicerçada na percepção da situação ou objeto, tendo por base a intenção de registrar o que pensa que vê;

- No caso da fotografia: o fotógrafo, por capturar o objeto - o que está a sua frente - por intermédio de uma máquina (a câmera), é considerado agente de uma ação

de dependência factual “natural”, que determina a representação do objeto, ou ação, pelo processo de registro fotográfico, menos carregado do valor de intenção.

Ou seja, na perspectiva de Walton (2005), a segunda operação é considerada mais isenta de interferência no ato do registro do objeto que a primeira forma, ainda que fotografar necessite da atenção do fotógrafo em seu “julgamento” das condições técnicas para a concretização da obra, essa ação de registro não é tão submissa – comparativamente - às limitações do aparelho visual (olhos) ou motor (mãos) no caso do pintor, que escolhe as cores para pincelá-las na intenção de “representar” o objeto que vê.

Trazendo essa pressuposição de isenção do visor fotográfico para o terreno do filme documentário, na condição de visor câmera, acolhe-se a prescrição de atenção formulada sobre o nível de intervenção do sujeito no ato de filmagem e deduz-se, também, uma prescrição de constante consciência crítica sobre a relação entre conteúdo e forma apresentados pela película:

- Num primeiro grau: em que o caráter ético volta a ser o centro da controvérsia, uma vez que a qualidade indexadora da imagem traz a tona, em paralelo, a qualidade “ilusória” do cinema de apresentar a vida em tempo de ocorrência, em movimento; e

- Num segundo grau: pela qualidade de produção de sentido através da concatenação entre as estratégias de produção das circunstâncias de tomada (filmagem) e a seleção e manipulação do material fílmico na intenção de expressão de leituras de mundo por meio deste.

Essa observação é calcada nas seguintes considerações, nos seguintes níveis:

- Recepção de sentido: em que é preciso que o espectador, por esse processo de distinção do material recebido na experiência do material fílmico, reconheça no fenômeno cinematográfico a qualidade essencial de “representação de uma realidade”, e

- Produção de sentido: em que, mesmo que advinda de uma pretensa realidade histórica, a narrativa repercute a proposição de dois olhares na perspectiva de sua produção – o olhar do cineasta e o da máquina que registra (segundo a pressuposição de Walton (2005) sobre a qualidade de transparência da fotografia) – e, na perspectiva de recepção dessa narrativa – o olhar do próprio espectador. Necessitando, portanto, a consideração das implicações que tais olhares carregam como diferenciadores de realidades históricas.

A percepção e coadunação desses elementos são condições que parecem indicadas para a manutenção de uma constante atenção que acuse incongruências ou

equivocos resultantes do processo narrativo, capazes de formular e “indexar” conceitos de forma arbitrária, através de recursos e estratégias da linguagem cinematográfica que reforçam ou atenuam situações de expressão na circunstância de tomada.

Outro autor que também reflete sobre o valor da imagem fílmica é Ramos (2005), que considera seu núcleo de dimensão social estabelecido “[...] na mediação da máquina-câmera e, em particular, na singularidade da dimensão da tomada, em sua característica de apreender a marca do traço do mundo.” (p. 213).

Mais adiante o autor contrapõe o tema da “qualidade indicial da imagem câmera” ao fator “interpretação da imagem câmera”, tomando como exemplo as imagens do espancamento de um negro - Rodney King – por policiais de Los Angeles: “O fato de serem possíveis distintas interpretações da imagem-câmera não contradiz [...] seu caráter indicial: King esteve lá, na circunstância da ‘tomada’, deixando seus traços para e pela experiência do espectador.” (RAMOS, 2005, p. 215).

Aproveitando-se dessa discussão acerca do conceito de Indexação Social e sua definição, vê-se como oportuno aprofundar a questão da indexação no nível da experiência de recepção do filme no momento de sua exibição, pelo efeito indexador da imagem fílmica observado na citação anterior.

No caso do objeto “Filme Documentário” essa discussão avança por se considerar o aspecto de produção do objeto cultural e sua adesão, ou não, aos valores do ambiente em que é formulado, em duas dimensões:

- Como veículo: em que no exercício de sua existência – o momento de projeção – propõe a definição de conceitos e ideias sobre o mundo;
- Como instrumento: em que tem o interesse de manutenção de valores a partir de suas asserções.

Em ambas as dimensões, a imagem indexadora é entendida como mecanismo de transferência do mundo por ela indexado, através dos signos enunciados com sentido, para o espectador, que os vivencia enquanto experiência fílmica de qualidade indicial, que traz em si a marca, o traço histórico (CARROLL, 2005).

Esse efetivo “engajamento” da imagem fílmica com a realidade histórica é reconhecido por Nichols (2005a) quando este observa a dimensão indexadora da imagem como algo que: “[...] refere-se à maneira pela qual a aparência dela [imagem] é moldada ou determinada por aquilo que ela registra [...]” (p. 65), ou seja, sua capacidade de indexação reside em sua possibilidade de melhor representar o objeto físico,

absorvendo a imagem desse objeto e devolvendo na tela a ilusão de sua presença, registrada na película.

Como dito anteriormente, não se atribui ao registro documentário a apresentação do fato (ou de determinada realidade) com isenção - uma vez que se reconhece a precedência de um pensamento idealizador (o diretor do filme) na representação do mundo.

O que se pretende defender é a expectativa de se encontrar no filme documentário uma melhor representação do mundo real, como observado por Nichols (2005a), representação reforçada por essa qualidade indexadora da imagem, capaz de estabelecer relações de equivalência ou correspondência entre as leituras subjetivas do mundo – feitas pelo documentarista - com os objetos e situações do mundo real, vivenciados pelo espectador.

Trazendo para discussão o caráter heterogêneo com que o objeto filme documentário – em sua caracterização clássica<sup>6</sup> - é recebido em outros campos, nota-se certa valorização desses produtos no ambiente acadêmico, desde que seus usos estejam restritos ao registro descritivo e objetivo de fenômenos naturais, experiências e procedimentos em ambientes controlados.

Esse emprego é concebido aqui pela capacidade de indexação da imagem, pelo fato de sua qualidade de registro de objetos e fenômenos ser fortalecida pela utilização de recursos cinematográficos que concedem certo controle sobre tais objetos naturais, tendo como exemplos os usos dos recursos no controle do movimento e do tempo: da câmera lenta para retardar movimentos e fenômenos (possibilitando um estudo detalhado da mecânica dos mesmos); do retrocesso do movimento (para refazer trajetórias já finalizadas, estudadas de forma reversa); da aceleração de um registro (que, em tempo “natural”, não permitiria avaliações mais precisas, por exemplo, dos ciclos vegetais).

---

<sup>6</sup> Considerando-se a aceção de Nichols (2005b) sobre o documentário de modo expositivo, que: “[...] enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com voz *over* parece literalmente ‘acima’ da disputa; ele tem a capacidade de julgar as ações no mundo histórico sem se envolver nelas [...] empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência.” (p. 144, grifo do autor). Cabe observar que essa tradição é de uso recorrente nos documentários produzidos para canais de TV a cabo no contexto contemporâneo.

O que se pretende debater por meio dessa observação é a desvalorização do caráter “científico” do filme documentário em outras formas-tradição de apresentação de seu conteúdo, formas menos literais no emprego das imagens, mais interventoras.

Essa desvalorização é observada nos momentos em que a Ciência faz, enquanto instituição, a exigência de que o processo de investigação científica contemple, com primazia, o item “neutralidade do pesquisador”.

Essa exigência o “documentarista”, engajado em tradições menos limitadoras, jamais poderá cumprir, pois essa isenção corresponderia ao seu silêncio, silêncio que pressupõe o sufocamento de uma voz necessária, de uma identidade, seja de caráter introspectivo ou extrovertido, delineando uma perspectiva diferencial que, no prisma desse trabalho, é entendida como elemento primordial para definição de princípios e valores do humano em sua interação com o meio social, mundo.

Ainda que se reconheça, por intermédio desse dilema entre a isenção e a intervenção, que a maioria das fotografias “[...] assim como outros tipos de imagem, é produzida por pessoas e refletem os interesses, desejos, visões, etc. do fotógrafo.” (WALTON, 2005, p. 116), elas também, incluindo as fotografias documentais “[...] induzem um “imaginar ver” e são representações (afigurações, imagens), além de serem transparentes.” (WALTON, 2005, p. 117), o que lhes outorga um caráter de “registro especial”, um prisma pelo qual se apresenta um objeto, um fato registrado pela perspectiva de um indivíduo: elemento adicional - senão primordial - de interesse científico.

Essa questão teórica é apresentada aqui como uma maneira de se discutir, em tese, possibilidades ideais de formação de um olhar crítico.

Não é objetivo principal na análise do *corpus* estabelecido, mas prefigura, no que tange ao estilo desse *corpus* selecionado, um elemento vital para sua ocorrência plena.

Isso porque se entende que a forma com que uma narrativa cinematográfica transcorre – como mencionado por Nichols (2005b) - nem sempre é transparente ou precisa, podendo atribuir efeitos de realidade a conteúdos inexistentes ou premissas infundadas.

É mantida a absoluta convicção que o reforço na recepção crítica do objeto cinematográfico documentário – representado nessa pesquisa pelo filme *Jogo de cena* (2007), pertencente às tradições documentárias participativa e auto-reflexiva (nos pressupostos de Nichols (2005b)) -, coaduna-se com o pressuposto defendido por esse

trabalho de que os produtos culturais de teor mais aprofundado são, potencialmente, enfraquecedores do domínio massificador, possibilitando uma visão mais abrangente do mundo, ainda que se reconheça em suas narrativas, o risco de imprecisão ou manipulação.

Nessa pesquisa, o papel de receptores da Indexação de conceitos (produzida pela expressão dos registros nas circunstâncias de tomada do filme documentário *Jogo de cena* (2007)) é atribuído aos profissionais que atuam como críticos especialistas em meios comunicativos de alcance maciço, sendo utilizadas como *corpus* de análise as matérias publicadas em: jornais e revistas (impressos e *online*); ou *blogs* e *sites*.

A atuação desses profissionais é compreendida enquanto ação de agentes reprodutores da indexação promovida pela experiência fílmica, ou seja, pela recepção positiva ou negativa desses agentes da asserção pressuposta formulada pela narrativa, aceitando como convincente ou não o efeito de realidade promovido pela experiência fílmica.

O que se identificou então, nesse trabalho (analisados especificamente pela tradição interativa e auto-reflexiva (pelos pressupostos de Nichols (2005b)) a que se julga pertencer *Jogo de cena* (2007)), como possíveis constituintes da dinâmica de Indexação Social em filmes documentários, foram os agentes:

- Produtores e realizadores do discurso cinematográfico no momento da circunstância da tomada (no caso atrizes e diretor); e
- Profissionais especialistas (críticos de cinema) envolvidos no processo de divulgação do filme como produto cultural.

Observa-se que a dinâmica, identificada na análise de textos teóricos da área, apresenta como característica relevante e determinante do processo de “Indexação Social” (no âmbito do cinema documentário), um caráter institucional, reconhecido em Nichols (1997), quando este descreve o processo de validação de um filme dentro da tradição de cinema documentário:

[...] *hay apoyos materiales para el discurso que se produce y este aparato de grupos, organizaciones, festivales y conferencias, compañías, cines, médios de comunicación y escuelas de periodismo, sociedades de financiación y patrocinio y redes de noticias , ofrece una medida de regulación en el tráfico discursivo que tiene lugar.* (p. 46).

Salienta-se o aspecto, aparentemente contraditório, dessa citação, se recordar-se da diferença atribuída à Indexação Tradicional em relação à Indexação Social -

formulada anteriormente no domínio da Ciência da Informação: a Indexação Tradicional teria por base a ação de indexação realizada por um especialista, ação essa balizada por uma Instituição. Formulação, de modo geral, aplicável também no domínio do Cinema Documentário.

O argumento proposto para sanar essa aparente incoerência é destacar que a ação do agente indexador no âmbito de uma biblioteca responde por uma tradição que tem o ato de indexar como uma de suas especialidades, podendo ser considerado como um especialista “do ato de indexação”.

Essa especialidade é o que se considera, então, o atributo diferencial da ação dos agentes tradicionalmente indexadores na Ciência da Informação em relação à dos agentes socialmente indexadores no Cinema Documentário: a condição destes últimos em atuarem como especialistas do assunto cinema, mas, não do assunto indexação, sendo esta uma competência de saber enraizado noutra tradição, arregimentada por outros códigos.

A ação dos especialistas do cinema documentário, como indexadores, é entendida, pela formulação acima exposta, como um ato relacionado com a posição social que ocupam e pela competência do assunto em que se especializaram, ou seja, atuam como atores sociais indexadores orientados a fortalecerem seu campo de atuação/profissão, interessados na manutenção de suas tradições e princípios de seu domínio, produzindo, portanto, uma Indexação de caráter mais social que profissional.

Por fim, entende-se que a mobilização dos teóricos do cinema documentário, em torno do conceito de Indexação Social, esteja restrita ao meio produtor e distribuidor do produto cinematográfico, e que o público - como alvo desse interesse de divulgação - é notificado do caráter ficcional ou não-ficcional do produto em lançamento com base no princípio de transparência na transação de aquisição do produto filme documentário, visando informar as características do produto para se evitar a frustração de uma expectativa equivocada.

Infere-se, no entanto, que o papel do espectador no processo de Indexação Social - segundo as preleções identificadas nos campos da Biblioteconomia, Ciência da Informação e, mais especificamente, no Cinema Documentário sobre o conceito de Indexação Social - sofre transformação gradual e, por conseguinte, é passível de efetuar mudanças, senão de forma direta, pelo menos de forma indireta, nesses campos de conhecimento.

Tal qual se apregoa pelas teorias em torno do conceito de “Indexação Social” ou “*Folksonomia*” – na Ciência da Informação - é previsto um desengessamento dos processos de classificação e indexação utilizados pelo poder institucional, baseando esses processos de definição de conceitos pelo critério de validação ou não dos enunciados transmitidos socialmente.

Ainda que o agente indexador do produto filme documentário sobre o qual esse trabalho se debruçou seja um agente especializado – crítico ou jornalista da área –, julga-se necessário esse pronunciamento no sentido de explicitar a consciência de que as normas que regem o poder institucional (ou as tradições), cada vez mais, têm de levar em conta as influências externas ao seu território na intenção de salvaguardar seu poder de adesão da sociedade pela absorção de seus princípios organizadores.

## 2 CAPÍTULO 2

### 2.1 Instâncias Analíticas do Filme *Jogo de cena*

Após a discussão teórica, levada a efeito no capítulo anterior, esta parte da dissertação volta-se para a abordagem do estudo de caso com viés analítico-documental, tendo como *corpus*:

- *Corpus* fílmico: filme documentário *Jogo de cena* (2007), dirigido pelo cineasta Eduardo Coutinho;
- *Corpus* publicitário: encarte da versão do filme em DVD e *pressbook* do filme;
- *Corpus* jornalístico: matérias jornalísticas produzidas sobre o filme *Jogo de cena* (2007) em fontes formais (jornais, revistas) e fontes informais (*blogs* e *sites* criados por especialistas da área de cinema).

O objetivo foi identificar:

- Numa primeira instância: o caráter indicial presente nos discursos imagéticos e verbais do filme documentário *Jogo de cena* (2007), configurados, no entender desse trabalho, como conceitos ou expressões chaves que cumprem o papel de representação. Tais elementos foram considerados no momento de recepção do filme, compondo, após serem listados, classificados e organizados conforme ordem crescente de ocorrência, um *ranking* de termos ou expressões candidatos à representação do discurso fílmico em sua dimensão imagética e verbal;

- Numa segunda instância: a produção ou reprodução de termos ou expressões que serviram como conceitos representativos do filme documentário *Jogo de cena* (2007), expressos em material jornalístico (críticas, entrevistas ou artigos de divulgação do filme, *blogs*, etc.), escritos por especialistas da área do cinema, conceitos estes que serviram de base para confecção de uma relação de termos e expressões listados, classificados e organizados conforme ordem crescente de ocorrência, compondo um *ranking* de termos ou expressões candidatos à representação do produto fílmico em seus aspectos imagético-formais e temático-verbais em cada uma das categorias-fonte.

A divisão analítica nessas duas instâncias foi entendida como necessária pela consideração de que o filme primeiro deveria ser caracterizado em suas inclinações estético-teóricas vigentes na obra – forma de abordagem e tema de abordagem expressos -, para depois, através da expressão dos críticos, ser entendido como produto

representativo da ordem documentarista pela qual foi identificado, cumprindo ou não as pressuposições existentes entre especialistas sobre o que deve ser uma obra documental.

Os sentidos expressos pelo filme foram considerados significados amplos pelas quais imagens e sons puderam ser compreendidos, uma representação do tema central abordado, tornando-se elementos de fixação do filme numa ordem do mercado – pelo pressuposto deste trabalho – interessada em replicar ou cristalizar termos ou significados que sirvam de norte para a manutenção de um produto ativo, possibilitando sua indexação como produto do nicho à que se destina, encaminhado pela estrutura socialmente compartilhada entre os realizadores das obras e os críticos (pelos pressupostos de Carroll (1996), Nichols (1997) e Ramos (2008) sobre Indexação Social no âmbito do Cinema Documentário).

Advoga-se que a recorrência de termos ou expressões em cada uma das instâncias pressupõe a identificação da indexação alcançada (enquanto resultado expresso) na enunciação de signos com sentido (nos pressupostos de HjØrland (2008) sobre o conceito de Análise de Domínio e de Rodrigues (1993) sobre ato comunicativo), em condição de:

- Reforço: adesão ao enunciado discursivo proposto pelo texto fílmico; ou
- Enfraquecimento: desvinculação entre o enunciado e o discurso documentário defendido pela tradição estético-teórica pela qual o filme se predispõe representante.

A análise do processo de indexação social do filme documentário é empreendida sobre os *corpora* selecionados pelo entendimento de que todos os elementos relacionados acima prefiguram fases distintas do processo fílmico – ainda que se compreenda a relação intrínseca entre ambas as fases no processo de construção narrativa, relação desconsiderada para efeito de análise.

Tais fases são então apreendidas, pelas exigências desse trabalho, como momentos de afirmação do filme como um produto cultural pertencente ao estilo-tradição pelo qual se orienta, ou seja, momentos observados em sua:

- Fase de produção de sentido na obra: que corresponde ao momento de expressão de enunciados que expõem resultados de planejamento, captação e manipulação do material, compondo a obra realizada, apresentada como produto final; e
- Fase de lançamento da obra como produto finalizado: que corresponde ao momento de apresentação do produto para apreciação da crítica cinematográfica, classe profissional que se interesse pelo produto para validá-lo ou não como pertencente à tradição pela qual se orienta sua indexação prévia (formulada por seus realizadores).

Pressupondo-se que a ocorrência desse processo se dá nas seguintes condições, em cada uma das fases de:

- Produção da obra: por meio da formulação e formatação de ideias e conceitos no interior da obra fílmica, utilizando-se de todo o arcabouço de técnicas cinematográficas disponíveis aos seus realizadores, sendo consideradas como passíveis de uso as formas de expressão que articulem, entre si, o texto verbal - na forma de diálogos, monólogos ou narrações – e o texto imagético - na forma de apropriações da imagem de maneira naturalista ou não;

- Lançamento do produto: através do mecanismo profissional e social de distribuição da obra como produto de mercado, deliberando ideias e conceitos referentes à obra - ou seja, exteriores a ela -, ainda que seus divulgadores sejam, além do profissional-especialista almejado (críticos de cinema), seus próprios realizadores, produtores ou quaisquer outros envolvidos no momento de produção da obra.

### **2.1.1 Escolha de *corpus* e metodologia de análise**

As abordagens metodológicas com que esse material foi analisado correspondem, em relação à análise fílmica, aos procedimentos aplicados em duas dimensões:

- Imagético-formal: pelas ações propostas por Diana Rose (2008) em seu método de Análise de Imagens em Movimento que propõem decomposição da narrativa fílmica em unidades de análise (planos) para identificação dos processos narrativos cinematográficos (momentos de transição, corte, movimentos de câmera, etc...) utilizados na construção do filme *Jogo de cena* para destacar ou atenuar momentos de fala de seus atores; e

- Temático-verbal: pelas ações propostas por Martin W. Bauer (2008) em seu método de Análise de Conteúdo que propõem decomposição das falas, constituídas dos depoimentos das atrizes ou intervenções do diretor do filme *Jogo de cena*, em unidades de análise (frases), objetivando identificação de temas abordados em suas formulações, assim como explicitação de escolhas e opções que derivem posicionamentos ou opiniões relevantes na estrutura narrativa construída.

Em relação ao material publicitário e jornalístico produzidos para e a partir do filme, utilizou-se do método de Análise de Conteúdo proposto por Martin W. Bauer

(2008) para identificar termos e expressões presentes no discurso fílmico de *Jogo de cena*, reproduzidos na dimensão textual do *corpus* jornalístico e publicitário.

Essas definições, aplicadas ao filme documentário *Jogo de cena*, do diretor Eduardo Coutinho, estabeleceu a estratégia de análise da obra, primeiro no nível de enunciação do filme, ou seja:

- Da expressão fílmica ao invés da intenção de seus realizadores: foco da atenção dirigida aos usos de recursos de linguagem cinematográfica utilizados para realçar momentos da narrativa dos discursos verbais realizados pelas atrizes depoentes, consideradas na função de atrizes profissionais ou naturais – estas últimas como sujeitos femininos que representam a si mesmas enquanto depoentes.

Cabe esclarecer que o conceito de “ator natural” foi formulado por Sérgio Santeiro (1978) e é utilizado nesse trabalho como conceito contraposto ao de “ator profissional”.

O sentido de expressão do conceito “ator natural”, como elemento componente da experiência de filmagem documental, é defendido como resultante de inúmeros fatores e circunstâncias que:

[...] ganha uma dimensão dramática, mediatizada pela consciência do ator que, primeiro, foi sujeito de uma experiência vivida, e é agora sujeito de uma memória *re-vivida*, passível de seleção e crítica que a faça digna do papel que o sujeito atribui a si mesmo. (SANTEIRO, 1978, p. 82, grifo do autor).

O que vem a significar, *grosso modo*, que a depoente (no documentário) articula seu discurso, enquanto atriz natural, objetivando: clareza de si mesma na expressão dos pressupostos que entende correspondentes a sua auto-imagem e em relação a atualização dessa auto-imagem no processo de auto expressão, selecionando aspectos que considere “representativos” de quem é e do papel que ocupa no ambiente social em que vive<sup>7</sup>.

Retornando à questão de estratégias, a escolha em analisar o filme em seu nível de expressão em detrimento do de intenção decorreu do objetivo em identificar nessa análise os efeitos de sentido real produzidos pela experiência fílmica, ao invés de se verificar as intenções por trás das escolhas promovidas na realização de tais efeitos.

---

<sup>7</sup> A consideração do mecanismo de construção dessa *persona* não infere, na perspectiva desse trabalho, que seu processo é racional ou intencionalmente controlado, pelo contrário, é a base pela qual se diferencia a atuação da atriz natural da atuação da atriz profissional, respectivamente orientadas: pela intuição, na primeira; e pela técnica, na segunda.

Posteriormente se estabeleceu, como estratégia de análise da obra, o fluxo de seu conteúdo temático, em dois âmbitos de produção descritiva:

- Publicitário: caráter promocional e representativo do material publicitário (*press book* e encarte da versão em DVD do filme) com o qual se pleiteou apresentar o produto fílmico ao mercado; e

- De crítica especializada: baseada na crítica jornalística especializada, atores sociais num segundo nível de análise (fase de manutenção do *status* da obra).

O que se pretende averiguar, em ambas as instâncias, é como os efeitos de sentido identificados no nível de expressão (sentidos expressos) do filme foram captados e “reproduzidos” (indexados) como conceitos no seu material publicitário e nas matérias jornalísticas selecionadas.

Considerou-se no *corpus* fílmico dois eixos/categorias principais, correspondentes aos níveis imagéticos e verbais pelos quais o filme se realiza enquanto experiência fílmica, pressupondo-se que esta realização expressa sentidos captáveis na análise desses níveis nas seguintes condições:

- Verbais: através das frases utilizadas pelos agentes em ação no momento de filmagem (diretor, atrizes profissionais e naturais); e

- Imagéticos: através dos usos de recursos de linguagem cinematográfica no processo de filmagem e montagem do filme pelos profissionais que deles se ocuparam.

Os procedimentos preconizados por Rose (2008) como adequados ao objeto audiovisual possibilitaram a definição da análise fílmica a partir da decomposição (processo de decupagem) da obra em “unidades sintáticas” pertinentes ao texto fílmico, identificadas pela duração de cada plano registrado pela câmera, apresentado numa sequência expositiva, propondo uma asserção pressuposta sobre o acontecimento-mundo em cada cena: segmento temático.

Presumiu-se que essa “asserção pressuposta” foi reforçada ou atenuada pelas escolhas de corte, enquadramentos ou movimentos de câmera nos momentos de construção verbal dos agentes depoentes (diretor e atrizes profissionais ou naturais), dentro de um código linguístico que enfatizou determinados sentidos expressos em detrimento de outros.

Como exemplificação desse processo de análise apresenta-se a ocorrência de sentido expreso identificado na articulação de falas e do recurso da *zoom* no Segmento 2 do filme *Jogo de cena* em que o diretor inicia o diálogo com a atriz Andréia Beltrão sobre o processo de interpretação da personagem Gisele:

(Recuo da *zoom* enquanto o diretor fala)

Diretor - (Silêncio) O que você sentiu... [Você preparou?]... O que você fez agora... Primeira pergunta que eu faço assim...

Considera-se que o efeito geralmente atribuído ao recurso da *zoom* reverso (afastamento) é o de distanciamento, utilizado como elemento de enfraquecimento do elo emocional, tornando o espectador mais propenso a engajar-se racionalmente à discussão promovida pelo diretor, identificada no questionamento direto do diretor para a atriz: o que ela sentiu, preparou, o que ela fez naquele momento do questionamento, a justificativa sobre a pergunta que acabara de formular, feita pela primeira vez daquele jeito.

Dessa articulação interpretou-se a ênfase do segmento na proposta de análise do processo de interpretação, demarcando, inclusive, o momento de suspensão da “interpretação” e deslocando o enfoque para uma situação de “bastidor” (repetido, posteriormente, em outros dois segmentos), promovendo o sentido expresso de “Suspensão da representação” como conceito fortalecido.

Dos procedimentos preconizados por Bauer (2008) optou-se pela definição da unidade de análise, nos textos jornalísticos e também na fala dos atores no filme - diretor<sup>8</sup> e depoentes (atrizes profissionais ou naturais) -, a partir da frase, buscando-se identificar semanticamente os sentidos atribuídos aos termos e/ou expressões utilizados como indicadores de temas propostos por:

- Diálogos entre diretor e depoentes (transcritos no processo de decupagem do filme); escritos da produção publicitária pela qual se divulga o produto fílmico (*press book* e encarte da versão do filme em DVD); e

- Textos jornalísticos (críticas, notas ou entrevistas) que discorrem sobre os atributos do produto fílmico lançado no mercado.

Como exemplificação apresenta-se a ocorrência de sentido expresso identificado na frase “[...] a auto-encenação é uma forma de verdade [...]” (p. 71), do artigo *Jogo de cena*, autoria de Carlos Alberto de Mattos, publicado na revista *SET* em novembro de 2007.

---

<sup>8</sup> A consideração do diretor Eduardo Coutinho na função de ator do filme *Jogo de cena* foi uma condição identificada em dois momentos no *corpus* jornalístico analisado nesse trabalho: no artigo de Gustavo Bernardo (2008), publicado na *Revista do Livro*; e na fala do próprio diretor, em entrevista dada à Consuelo Lins (2008), publicada na revista *Personnalité*.

A atribuição do sentido expresso de “Representação do real” a essa frase foi justificada pela compreensão de que a expressão auto-encenação, é utilizada para referenciar o processo de representação de si mesmo na situação de filmagem (no contexto do artigo), concedendo uma espécie de licença ao teor do que se expressa enquanto depoimento, nessa interação do sujeito depoente (auto-encenador) e sua fé no que narra, inscrevendo esse discurso, formulado a partir da ação de se auto-encenar, se auto-performar a fim de adquirir credibilidade, a possibilidade de verdade nessa circunstância (uma forma) de exposição.

A fé do depoente no próprio recurso da auto-encenação transfere o que seria um testemunho do gênero ficcional - baseado na memória e na possibilidade de equívoco na atualização dos fatos - para o terreno da realidade documental ao tentar representar o conteúdo factual da narração, inferindo nesse processo o sentido de “Representação do real” pela circunstância de narração do passado (próximo ou distante) no depoimento dado.

Os focos de análise principais dos elementos semânticos (sentidos expressos) presentes nos textos escritos foram observados em formas de ocorrência que cobrem o:

- Aspecto formal da obra: relacionado à identificação de termos ou expressões que apontavam características formais da obra, ou seja, que pudessem ser identificados como representantes da ordem de estilo, gênero, método, autoria - elementos que pudessem promover seu reconhecimento ou não como pertencente à ordem do cinema documentário e sua tradição auto-reflexiva e de interação (segundo os pressupostos de Nichols (2005b)); e

- Aspecto temático da obra: relacionado aos termos ou expressões que explicitem opiniões, formulações, soluções ou problematize questões de ordem social, pessoal, profissional que os agentes (diretor e atrizes profissionais e naturais) tenham expressado na obra fílmica e sejam reproduzidos na ordem de *corpus* jornalístico-publicitário.

## **2.2 Corpus Fílmico**

O *corpus* fílmico foi composto pelo próprio filme *Jogo de cena*, analisado em seu formato DVD (dada facilidade de acesso e manuseio), possibilitando uma análise mais detalhada e detida sobre: sua estrutura fílmica, suas dimensões imagético-formal e temático-verbal.

### 2.2.1 *Jogo de cena*: descrição da estrutura fílmica

*Jogo de cena* (2007) foi decomposto em dezesseis segmentos temáticos que justapõem os depoimentos de mulheres anônimas (Aleta Gomes Vieira, Claudiléa Cerqueira de Lemos, Gisele Alves Moura, Maria de Fátima Barbosa, Marina D’Elia e Sarita Houli Brumer) com o trabalho de interpretação sobre estes depoimentos por atrizes conhecidas do grande público (Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra) e por atrizes desconhecidas, creditadas pela ficha técnica do filme (*press book* e encarte da versão do filme no formato DVD, apresentados no Anexo A deste trabalho) como Mary Sheila, Débora Almeida e Lana Guelero.

O cenário-*set* utilizado para a filmagem foi um palco de teatro no qual tanto as depoentes quanto as atrizes são retratadas em planos que mostram, na maioria das vezes, a plateia ao fundo, com suas poltronas vazias em penumbra.

Três cenas são precedidas por uma sequência filmada com a câmera na mão, acompanhando a chegada das respectivas depoentes no espaço de filmagem, e alguns planos apresentam composição de quadro visual em que o diretor e/ou equipe de filmagem aparecem no momento de captação-filmagem.

Cada segmento temático tem como objeto discursivo o depoimento de uma personagem. Esse depoimento, em alguns segmentos, é apresentado nas seguintes condições:

- De forma intercalada: contrapondo, num mesmo segmento, fala de depoente e sua interpretação dada por uma atriz conhecida;
- De forma distanciada: apresentando interpretações de depoimentos (interpretados por atrizes desconhecidas) e depoimentos originais, separados entre si por segmentos de outras personagens;
- No formato de “bastidor”: como suspensão do momento de “interpretação” (pelas atrizes conhecidas), tendo como objeto discursivo a análise do processo interpretativo, a *performance* apresentada; e
- No formato obtuso: apresentação de um depoimento por atrizes conhecidas em que não se tem certeza da origem do discurso formulado (interpretação ou memória pessoal).

O encadeamento simétrico desses segmentos, no início, tornam evidentes as relações de equivalência aparentes entre atrizes e depoentes. No entanto, no transcorrer da narrativa, essa distinção desaparece, as divisões entre segmentos que mostram a

depoimentos com base na experiência pessoal e aqueles interpretados por atrizes se mostra ilusória e não se sabe ao certo de quem é o depoimento, ou até mesmo, se este é original ou interpretação de uma atriz desconhecida.

Essa estratégia de uso do material filmado resulta, em alguns momentos, inclusive, na indefinição da origem de algumas falas das atrizes conhecidas (memória pessoal ou interpretação de fala alheia?), produzindo-se uma mescla entre: sentidos do real e do fictício; filme de gênero documental e filme de ficção (pelos pressupostos de Walton (2005), Carroll (2005), Nichols (2005ab) e Ramos (2005) sobre a questão de qualidade indicial da imagem).

### **2.2.2 *Jogo de cena*: descrição de sua dimensão imagético-formal**

A estrutura narrativa de *Jogo de cena* (2007) evolui, essencialmente, pelo uso de primeiros planos (PP), planos médios (PM), planos americanos (PA) e planos de conjunto (PC), formando blocos narrativos orientados por depoimentos identificados na ordem: de história pessoal das depoentes, de apropriação e interpretação dessas histórias por atrizes e de auto-avaliação das *performances* pelas atrizes conhecidas.

Com o decorrer do filme, esta ordem se altera e se torna impossível para o espectador em diversos momentos identificar o que é depoimento em primeira pessoa de uma situação efetivamente vivida e o que é interpretação das atrizes (conhecidas do público ou não) da experiência vivida por outrem.

Na análise das unidades identificadas no processo de decupagem do filme, nos moldes da exemplificação do método de Análise de Imagens em Movimento (ROSE, 2008) apresentada anteriormente, foi possível verificar os sentidos expressos apresentados no Quadro 1, em que se nota a articulação de recursos linguísticos cinematográficos para destacar ou atenuar os momentos de fala ou a situação de filmagem registrada pela câmera.

Os destaques e atenuações de fala ou situação de filmagem foram aferidos pelo levantamento dos usos do recurso da *zoom* e da câmera na mão, derivando efeitos de distanciamento, aproximação do espectador no momento de recepção do filme ou de apresentação da estrutura de produção da obra, seus componentes humanos (diretor e equipe) e técnicos (câmeras, iluminação, som, etc).

Quadro 1. Sentidos expressos identificados na relação de uso dos recursos cinematográficos e das enunciações verbais formuladas pelos agentes em ação no filme *Jogam de cena*.

<b>Recurso (efeito)</b>	<b>Segmento</b>	<b>Acontecimento/fala</b>	<b>Sentido expresso</b>
Recoo em zoom (distanciamento)	2	Diretor - (silêncio) O que você sentiu... [Você preparou]... O que você fez agora... Primeira pergunta que eu faço assim...	Racionalização
	2	Andreia - Acho que eu tivesse me preparado como atriz, pra chorar...	Dúvida
	3	Nilza - [...] Aí eu cheguei e falei: Pô, me falaram que o Maurício ia ta aqui...	Estranhamento
	4	Nanda - [...] aí fui com ela... (pausa) pra, pro lado de fora, assim, aí ela pego aquela pomba. [...]	Descrição
	7	Jeckie - [...] (pausa) Mas assim... Eu posso fazer meio que no “ <i>embromeichon</i> ” aqui (pausa, movimento de braços ritmados, riso)	Insegurança
	8	Maria de Fátima - [...] Só é bom depois que sai. (mão no peito) um alívio, [...]	Sinceridade
	9	Diretor - Diz.	Autoridade
	11	Andréia - [...] Eu adorava (olha em direção da axila) dormia assim, enfiada no braço dela, sabe. [...]	Descrição
	12	Claudiléa - [...] (pausa) E ele vinha correndo (pausa) aí ele falava pra mim assim: Mãe, mãe, hoje eu me formei. (voltando o choro) [...]	Observação
Avanço em zoom (envolvimento)	1	Mary Sheyla - Ela é forte, né?	Força
	3	Andréia - [...] Eu tenho... (contendo o choro) Eu tenho hoje um namorado que... Nossa, ele é muito meu amigo...	Sinceridade
	5	Marília - Teve um momento que eu falei da... Da filha dela... E veio a imagem da...	Sinceridade
	8	Maria de Fátima - [...] (pausa) nessa época é... Ele foi à casa da minha vó ma... Paterna. Que é falecida hoje também. E,,,	Serenidade
	9	Diretor - Você ficou grávida com quantos anos?	Interesse
	9	Diretor - Você é... Pensô em inclui alguma coisa do bruto, ou... Algum trecho...	Intervenção
Frente/Câmera na mão (proximidade)	1	Som ambiente	Ambiente de filmagem
	3	Som ambiente	Ambiente de filmagem
	12	Som ambiente	Ambiente de filmagem

Desse processo de articulação de linguagem cinematográfica e enunciado verbal pode se interpretar os seguintes sentidos expressos, pelos seguintes recursos, nas seguintes condições de uso:

- Avanço e recuo da *zoom*: em momentos com sentidos de expressão identificados na ordem de “aproximação” e de “distanciamento” do tema discursado ou da situação apresentada, atenuando ou reforçando seu conteúdo dramático ou representacional, conforme abordagem conceitual do segmento;

- Câmera na mão: acompanhamento da chegada da personagem-depoente no *set*, registrando sua entrada, seu encontro com a equipe e o diretor, assim como sua adesão ao processo iniciado, com sentidos de expressão identificados na ordem de “apresentação do espaço, equipe e/ou aparato fílmico”, estrutura de produção da obra cinematográfica em andamento, condições espaciais do depoimento.

As frases sobre os quais tais recursos foram empregados foram identificadas como de sentido exposto em:

- Intensificação do processo de análise da representação: técnica (realizada pelas atrizes profissionais) ou natural (realizada pelas próprias depoentes na função de atrizes naturais) de determinada questão verbalizada ou emoção percebida;

- Atenuação ou reforço de impacto: provocado ou objetivado conforme teor do fato ou da situação narrados; e

- Reforço do processo de construção fílmica: conscientização do espectador de que o filme é algo construído e, portanto, possuidor de perspectiva(s) em suas formulações (conforme pressupostos teóricos de Nichols (1997); Ramos (2005) e Walton (2005)).

### **2.2.3 *Jogo de cena*: descrição de sua dimensão temático-verbal**

Ao nível da fruição da obra, tal como ela se apresenta montada, a proposta inicialmente identificada no filme foi a da investigação do processo de representação das depoentes pelas atrizes profissionais através da interpretação destas últimas dos relatos colhidos, em momento anterior, pela equipe de Eduardo Coutinho. No entanto, esta sugestão sofre uma transformação ao longo da projeção da obra, evidenciando um caráter de mescla, por vezes indiscernível, do que seria depoimento, interpretação, lembrança pessoal e apropriação da memória alheia, tanto pelas atrizes profissionais quanto pelas depoentes (atrizes naturais).

O jogo entre o uso da máscara e o desmascaramento constante do e no universo da representação é o que de fato norteia a cena, ou sua construção de sentido fílmico, jogo que tem seu fator simbólico enfatizado ainda mais pelos elementos que o compõem: espaço do palco teatral como cenário/*set* de filmagem; composição do elenco (atrizes conhecidas, desconhecidas e naturais) e uso difuso dessas funções.

O filme apresenta os depoimentos, inicial e aparentemente, de forma esquemática, mas no avanço de sua exposição os tornam cada vez menos transparentes, exigindo maior grau de atenção do espectador para distinguir em seu conteúdo os efeitos de sentido real expressos pela manipulação narrativa, até que se torna impossível em muitos casos distinguir o que é interpretação da própria experiência e interpretação da experiência de outrem.

Infere-se que tais efeitos de sentido do real em *Jogo de cena* (2007) podem ser apreendidos em três níveis de exposição verbal das personagens, descritos como de caráter:

- Biológico/social: relatos sobre o papel ocupado pelas atrizes profissionais e naturais em situações relacionadas ao casamento, à família, à sexualidade, mas, principalmente, referentes à questão da maternidade;

- Psicológico: pela dimensão do fazer-se reflexiva diante das próprias lembranças, representante de si mesma na busca de expressão - ação inerente a qualquer uma das participantes -, ação que parece apagar a linha que separa o que é narrado, interpretado e vivenciado; e

- Performático: na articulação técnica das atrizes profissionais ao representarem as atrizes naturais e na forma com que estas últimas, autoras dos relatos originais, representam as si mesmas ao narrarem suas experiências.

Um ponto em comum a todas as atrizes naturais e profissionais, além da questão do gênero, é que, num momento ou noutro - independente do assunto que abordam ou da função que ocupam -, dialogam com o impasse, com a necessidade de escolhas constantes para desempenharem seus papéis, ocupados cotidianamente no meio social, na vida familiar, na profissão, projetando-as como personagens no momento da filmagem, numa lógica dramaturgicamente natural – que iguala todas -, baseada no empenho com que defendem o ato de se tornarem representantes de sua classe profissional e gênero sexual.

Nas situações apresentadas em *Jogo de cena* (2007), a dimensão “performática” é o tema constante, seu fio condutor, o que alavanca os depoimentos, seja pela defesa da

crença ou descrença nos valores defendidos, seja pela modulação desses valores como argumentos coerentes ou persuasivos, projetados por meio das palavras que expressam seu sentido no ato, na situação de filmagem.

*Jogo de cena*, por essa via, sustenta uma travessia que revoluciona suas bases iniciais, absorvendo prioritariamente o que apresenta e revela: seus diversos níveis de atuação, naturais ou não naturais; a busca constante de traduções expressivas de si mesmas, objetivando atualização de seus papéis sociais; a representação por meio da narração expressiva de um fato pela atriz natural – sua história de vida - ou de uma constatação pela atriz profissional – a ineficácia relativa da técnica ao personificar a história do outro.

A mescla dessas experiências e o registro desses momentos – sobretudo dos momentos de crise - são entendidos, nesse trabalho, como os condutores do efeito de sentido do real no filme, o ponto de convergência no qual se patenteia o efeito de sentido amplo do jogo oferecido: a constante troca de máscaras e, conseqüentemente, posições:

- Num momento a mulher que fala da experiência vivida, representando-a em todo o seu gestual para que se possa compreendê-la, aceitá-la;

- Noutro a atriz que fala de sua *performance*, revelando a técnica para iludir ou sua incapacidade de “acreditar” na eficiência ou credibilidade de sua atuação, revelando, assim – ao suspender seu momento de representação do outro - uma “verdade paralela”, seu depoimento como profissional em uma função publicamente avaliada.

A expectativa gerada por essa exposição da auto-imagem pública baseia-se no valor social dado à função que essas profissionais ocupam na vida – atrizes: pessoas que são pagas para fazerem os outros acreditarem no que exprimem – e que defendem nesses momentos de autocrítica.

A preocupação com a responsabilidade ética de seu papel profissional diante das limitações da realidade é compreendida como elemento de ligação dramática com a preocupação das atrizes naturais sobre sua exposição como mulheres. Essa responsabilidade, ou o peso dela, é o que justifica a inclusão das atrizes profissionais - nos momentos de ruptura da “encenação” encomendada - na dinâmica de depoentes no registro documental do filme.

A presença dessas atrizes em contraste com a presença das atrizes naturais é uma controvérsia sempre presente ao se tocar na questão da pureza de gênero fílmico, que

rivaliza os procedimentos da encenação com registro de cenas espontâneas no domínio da tradição do Cinema Direto e do Cinema Verdade, a qual predomina na compreensão pública do que deveria ser um documentário.

No entanto, essa dinâmica de exposição das atrizes profissionais, apresentada por alguns segmentos, é o que se considera como um dos cerne de interesse documentário do filme, um momento de “bastidor” onde o diálogo entre diretor e atriz profissional propõe uma compreensão do processo, suas dificuldades, a “transparência” do processo de “representação” e sua relação com a qualidade de “representação do real” por um filme documentário - ainda que isto aponte apenas o uso de um efeito de realidade aparente, dado que um dos pressupostos do filme é que tudo que se passa diante da câmera é “representação”.

Um exemplo dessa circunstância de “representação contínua” diante da câmera são os momentos de crise vivenciados pela atriz Fernanda Torres ao representar a personagem real Aleta na sequência 9, momentos nos quais a atriz titubeia várias vezes - de forma espaçada (com tomadas e retomadas da representação de Aleta) e em cena aberta (em plena circunstância de tomada) – criando um clima de incerteza (na perspectiva do espectador do filme) quanto aos usos dos recursos de pausas, interjeições e silêncios.

A imprecisão se instala através dos questionamentos sobre se tais recursos são usados pela atriz como recursos de expressão que apresentam a personagem; recursos de improvisação da atriz buscando solucionar a crise; ou, como expressão da atriz-personagem Fernanda Torres vivenciando a frustração, o descontentamento ou a insatisfação pela *performance* oferecida no momento de representação.

A divisão entre tais usos de expressão e a exibição da crise são aportes considerados diferentemente, em momentos e condições diferentes de representação:

- Os usos são tidos como tentativas de representação da personagem depoente; e
- A exibição da crise é tida como “representação” da função atriz em sua caracterização de profissional corajosa que enfrenta o desafio do constrangimento público, oferece, como qualidade de sua “crise”, a dimensão de sua própria consciência crítica.

A dualidade fornecida pelas articulações dos discursos das atrizes naturais e profissionais é o que justifica, ao ver desse trabalho, a inclusão do sentido expresso de “Mistura de gêneros”, sem impedir, no entanto, o emprego do termo “Documentário” como definição da categoria cinematográfica a que o filme pertence.

O procedimento de análise e interpretação das unidades semânticas (conforme Método de Análise de Conteúdo proposto por Bauer (2008)) enfatizadas ou atenuadas pelo uso de recursos fílmicos narrativos (cortes, planos e enquadramentos) identificados no processo de decupagem do filme *Jogo de cena* é exemplificado a seguir pela ocorrência do sentido expresso “Informativo” da frase da depoente Sarita, na interpretação da atriz Marília Pera:

“Ela era pequenininha... Me divorciei do... Do meu ex-marido e... Fui “morá” com ela num... Num apartamento...”.

O sentido expresso “Informativo” foi atribuído ao trecho pelo caráter de “atenuação” conferido ao plano Americano (enquadramento da atriz até altura dos joelhos) aplicado à fala da atriz, gerando um efeito informativo, de apresentação do fato sem qualquer emoção a ele relacionada.

O enquadramento enfraquece a fala, reforçando, em contrapartida, sua dimensão factual, épica.

Os sentidos expressos identificados são apresentados pela Tabela 1, organizados de forma crescente, pelo número de ocorrências:

Tabela 1. Número de ocorrências de sentidos expressos interpretados pelo uso de recursos cinematográficos nos efeitos de ênfase ou atenuação das enunciações verbais dos agentes em ação no filme *Jogo de cena*.

<b>Dimensão temático-verbal</b>	
<b>Sentido expresso</b>	<b>Ocorrência</b>
Informativo	20
Questionamento	20
Busca de compreensão	14
Adesão	11
Aceitação	10
Satisfação	9
Apresentação	7
Contenção da emoção	7
Frustração	<u>6</u>
Início	<u>6</u>
Insatisfação	<u>6</u>
Justificativa	<u>6</u>
Racionalização	<u>6</u>
Alegria	5
Auto crítica	5
Auto conhecimento	4
Conclusivo	4
Contenção	4

Enfático	4
Convicção	3
Dificuldade	3
Dor	3
Explicativo	3
Fuga	3
Observação	3
Preconização de método	3
Projeto	3
Segurança	3
Ternura	3
Auto afirmação	2
Contundência	2
Cultura	2
Demonstrativo	2
Desconfiança	2
Esperança	2
Espontaneidade	2
Finalização	2
Franqueza	2
Impetuosidade	2
Incrédula	2
Insegurança	2
Negociação	2
Procura de satisfação	2

Pode se verificar a seguinte situação e os seguintes sentidos expressos no nível enunciativo verbal:

- Utilização de recursos de linguagem cinematográfica que tendem a enfatizar frases com sentidos expressos de teor Informativo, de Questionamento, de Busca de compreensão, de Adesão, de Aceitação, de Satisfação, de Apresentação, de Contenção da emoção, de Frustração, de Iniciação, de Insatisfação, de Justificativa, Racional, que propõem visões e leituras do mundo por parte das depoentes (atrizes profissionais e naturais) e do entrevistador (diretor).

O que se infere a partir dessa identificação é que os sentidos expressos na ordem temático-verbal situados em primeiro lugar na tabela (Informativo e Questionamento) ocorreram em situações de “notificação” de um estado ou fato, provocando uma constante sensação de afirmação ou exploração do tema (nos moldes do cinema interativo e auto-reflexivo expostos por Nichols (2005b)).

## 2.3 Corpus Publicitário

O *corpus* publicitário foi composto do documento *press book* (gentilmente disponibilizado pela VideoFilmes, produtora do filme) e pelo encarte do filme em sua versão DVD (em imagem digitalizada), ambos apresentados no Anexo A deste trabalho.

### 2.3.1 Análise do *press book* e do encarte do filme *Jogo de cena* (DVD)

Na análise foram considerados aspectos verbais (*press book* e encarte) e, complementarmente, imagéticos (apenas do encarte), seguindo-se a metodologia proposta por Bauer (2008).

Os procedimentos podem ser descritos nas seguintes condições:

- *Press book*: leitura do texto integral, seleção de campos de interesse que contemplem situações de descrição, qualificação ou categorização do filme *Jogo de cena*; seleção unidades de análise (frases, expressões e termos) contidas nos campos relacionados ao filme, interpretação das unidades selecionadas (frases, expressões ou termos), atribuição de sentidos expressos aos itens interpretados, descrição da relação entre sentidos expressos atribuídos e interpretação de itens; e

- Encarte DVD: distinção de categorias contempladas no encarte (dimensão imagética e verbal), interpretação de itens identificados em ambas as dimensões, atribuição de sentidos expressos, descrição da relação entre sentidos expressos atribuídos e interpretação de itens.

Da análise do aspecto verbal contidos nos campos selecionados do documento *press book* (apresentado no Anexo A), pode se aferir a presença dos sentidos expressos apresentados pelo Quadro 2:

Quadro 2. Sentidos expressos atribuídos às unidades de análise (frases, expressões e termos) contidas nos campos selecionados do documento *press book* do filme *Jogo de cena* (apresentado no Anexo A).

<b>Campos selecionados do <i>press book</i></b>	<b>Frases, expressões e termos selecionados dos campos do <i>press book</i></b>	<b>Sentido expresso atribuído</b>
Notas da imprensa	“A obra-prima do Festival de Gramado.” Luiz Carlos Merten – Estado de SP	Atributos e qualidades fílmicas
	“Coutinho fez mais uma obra-prima.” Luiz Zanin – Estado de SP	Atributos e qualidades fílmicas

	“Promete ser a sensação do Festival do Rio 2007.” André Miranda – O Globo	Atributos e qualidades fílmicas
	“Extraordinário!” Neusa Barbosa – Cineweb	Atributos e qualidades fílmicas
	“Maravilhoso!” André Miranda – O Globo	Atributos e qualidades fílmicas
	“A essência do cinema que queremos.” José Carlos Avellar – Curador Festival de Gramado	Atributos e qualidades fílmicas
	“Um momento mágico” Luiz Zanin – Estadão online	Atributos e qualidades fílmicas
	“JOGO DE CENA é a prova do prestígio do Festival de Gramado.” Marcelo Perrone - Zero Hora	Atributos e qualidades fílmicas
	“Na atual primavera dos documentários, JOGO DE CENA é uma flor vistosa e intrigante.” Carlos Alberto Mattos – O Globo	Atributos e qualidades fílmicas
<b>Personagens</b> Por ordem alfabética	Aleta Gomes Vieira	Abordagem metodológica e conceitual (valorização igualitária)
	Andréa Beltrão	
	Claudiléa Cerqueira de Lemos	
	Débora Almeida	
	Fernanda Torres	
	Gisele Alves Moura	
	Jeckie Brown	
	Lana Guelero	
	Maria de Fátima Barbosa	
	Marília Pêra	
	Marina D’Elia	
	Mary Sheyla	
Sarita Houli Brumer		
<b>Sinopse</b>	Atendendo a um anúncio de jornal	Abordagem metodológica
	[...] oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio.	Abordagem metodológica
	Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha	Abordagem metodológica
	Em setembro, atrizes receberam o texto e o dvd das personagens escolhidas	Abordagem metodológica
	[...] para interpretarem, a seu modo, as histórias contadas.	Representação do real
<b>Sobre o filme</b> Por Eduardo Coutinho	Este é um documentário - impuro, já que incorpora atrizes	Mistura de gêneros fílmicos
	[...] tematiza aquilo que se diz das personagens de um documentário	Representação do real
	[...] está em discussão é o caráter da representação	Representação do real
	Fala-se do aspecto verdadeiro, natural, autêntico das personagens	Representação do real
	[...] críticos mais agudos reconhecem quanto de teatro, ou de performance, há nelas,	Representação do real

	[...] acentuados pelo efeito-câmera	Ausência de neutralidade
	[...] a memória está sempre no presente, por isso é feita de esquecimento e invenção	Influência da subjetividade
	[...] o jogo a ser jogado inclui pelo menos três camadas de representação	Proposta conceitual
	[...] personagens reais falam de sua própria vida;	Proposta metodológica
	[...] estas personagens se tornam modelos a desafiar atrizes	Proposta metodológica
	[...] algumas atrizes jogam o jogo de falar de sua vida real.	Proposta metodológica
	[...] aposta do documentário é a de que personagens e atrizes escapem dos estereótipos	Proposta conceitual
	[...] se afirmem como sujeitos singulares até o limite que o jogo permita.	Proposta conceitual
<b>Eduardo Coutinho Diretor</b>	Jogo de cena é o décimo longa-metragem de Eduardo Coutinho	Atributos e qualidades fílmicas
	[...] um dos maiores documentaristas brasileiros em atividade	Atributos e qualidades do diretor
	[...] sua quinta parceria com a produtora Videofilmes	Relacionamento com a produtora
	A solidez do método de Coutinho	Atributos e qualidades do diretor
	[...] sua sensibilidade para ouvir pessoas comuns são fruto de laboriosa reflexão sobre o seu ofício	Atributos e qualidades do diretor
	[...] ao longo de inúmeros documentários em vídeo realizados nas décadas de 80 e 90,	Atributos e qualidades do diretor
<b>Nota de Daniela Thomas</b>	Essas Penélopes tecendo um manto que nunca, nunca vai terminar	Gênero feminino
	[...] mesmo que elas vagamente o desejem	Influência da subjetividade
	[...] homens arredios, ausentes, ecoando dentro dessas cabeças-mundi	Gênero masculino como presença interna, mental
	[...] lágrimas e os esgares	Expressividade
	A estranha facilidade com que as coisas mais difíceis saem de quem as viveu	Expressividade
	[...] a estranha dificuldade com que as emulações são construídas	Expressividade
	[...] tudo se confunde e eu não sei mais dizer quem perdeu o filho de 19 anos.	Representação do real

Os sentidos expressos identificados na análise empreendida nos campos selecionados do documento *press book* foram relacionados às questões de:

- Atributos e qualidades fílmicas; abordagem metodológica e conceitual, representação do real; atributos e qualidades do diretor, classe e gênero documental

(pelo caráter de representação do real e de neutralidade no registro documental); de gênero sexual (feminino).

As condições em que se interpretaram tais relações de sentido se estabeleceram da seguinte forma, nos seguintes campos:

- Notas de imprensa: reúne, especificamente, expressões e frases de impacto e qualificação positiva do filme *Jogo de cena*, atribuindo-lhe características que o destacam em meio a outros filmes (de autoria do diretor ou não) ou de eventos, períodos e ambientes;

- Personagens: a ordenação dos nomes das depoentes como personagens estabelecem a relação já pré-concebida da questão da representação, enfatizando, pela estratégia de apresentação desses nomes (ordem alfabética), uma abordagem metodológica e conceitual como orientação (valorização de todas as personagens, independente da função de atriz profissional, natural ou depoente);

- Sinopse: neste campo o texto, dividido em unidades (frases) apresentou sentidos que apontavam para a forma como o filme foi realizado, focando nas escolhas promovidas para a execução das tarefas, nos momentos de: chamada pública, adesão de mulheres, seleção de proponentes, captação, convite às atrizes, forma de inclusão destas no projeto documental;

- Sobre o filme (por Eduardo Coutinho): o texto, por ser escrito pelo diretor, já o circunscreve no terreno de explanação conceitual e metodológica pelo qual Coutinho abordou projeto, tecendo, em sua estrutura, relações entre questões de: gênero fílmico, representação do real, ausência de neutralidade, influência da subjetividade na construção de uma narrativa baseada na memória;

- Eduardo Coutinho (diretor): basicamente celebra qualidades profissionais e pessoais do diretor, o peso dessas qualidades em sua produção é considerado, no contexto, como atributo e qualidade do diretor no exercício de sua função;

- Notas de Daniela Thomas: de forma geral o texto estabelece relações mais contundentes do conteúdo temático do filme *Jogo de cena* com as circunstâncias de construção da narrativa fílmica (gênero sexual, expressividade e representação do real).

Da análise dos aspectos imagético e verbal contidos nos campos selecionados do encarte do filme *Jogo de cena* em formato DVD (apresentado no Anexo A), pode se aferir a presença dos sentidos expressos apresentados pelo Quadro 3:

Quadro 3. Sentidos expressos atribuídos às unidades de análise (frases, expressões, termos e imagens) contidas nos campos selecionados do encarte da versão do filme *Jogo de cena* em formato DVD (apresentado no Anexo A).

Campos selecionados do encarte do DVD		Frases, expressões, termos e imagens selecionados dos campos do encarte do DVD	Sentido expresso atribuído
Dimensão verbal	Elenco (frente da capa)	Marília Pêra	Estratégia de divulgação
		Fernanda Torres	
		Andréa Beltrão	
Mary Sheyla			
Gisele Alves Moura			
Débora Almeida			
Sarita Houli Brumer			
Lana Guelero			
Jeckie Brown			
Maria de Fátima Barbosa			
Aleta Gomes Vieira			
Marina D'Elia			
Claudiléa Cerqueira de Lemos			
	Sinopse (verso da capa)	Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas. O que está em discussão é o caráter da representação. Neste filme, o jogo a ser jogado inclui pelo menos três camadas de representação: primeiro, personagens reais falam de sua própria vida; segundo, estas personagens se tornam modelos a desafiar atrizes; e, por fim, algumas atrizes jogam o jogo de falar de sua vida real.	Abordagem metodológica e conceitual
	Extras (verso da capa)	Pré-entrevistas com as personagens Maria Nilza Faixa comentada por Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e Carlos Alberto Mattos	Estratégia de sedução

<b>Dimensão imagética</b>	<b>Frente</b>	Palco de teatro em primeiro plano, poltronas vermelhas visíveis até Terceira fileira e penumbra no restante da imagem (Título, nome do director e elenco sobrepostos (em branco) à imagem)	Abordagem conceitual
	<b>Verso</b>	Composição aleatória de várias fotos (de rosto) de cada atriz-depoente do elenco.	Abordagem metodológica e conceitual

Os sentidos expressos, identificados na análise empreendida sobre os campos selecionados no encarte do filme *Jogo de cena*, em seu formato DVD, podem ser apontados em sua dimensão verbal, com as seguintes considerações, nos seguintes campos:

- Elenco (frente da capa): valorização de atrizes profissionais (listadas em primeiro lugar), ordenação de nomes subsequentes respeitando ordem de entrada em cena, com sentido expresso identificado como de estratégia de divulgação no formato do filme em DVD (nomes famosos no topo da lista=valorização dos mesmos);

- Sinopse (verso da capa): o campo apresenta compilação de vários outros trechos presentes no texto do *press book*, dando ao texto que compõe a sinopse do encarte um caráter descritivo mais detalhado que o apresentado no mesmo campo do *press book*, contemplando aspectos relacionados também às questões conceituais pelos quais o filme se estrutura;

- Extras (verso da capa): o texto salienta a valorização de itens não acessíveis na versão em película, portanto, considerados como estratégia de sedução do espectador da versão do filme em DVD.

Com respeito à análise da dimensão imagética do encarte do filme *Jogo de cena*, em sua seu formato DVD, pode se apontar as seguintes considerações, nos seguintes campos:

- Frente: a situação de apresentação do espaço de representação (palco) em primeiro plano, poltronas em segundo plano e o efeito de difusão (imprecisão causado pela penumbra) ao fundo, foi interpretada como forma de composição dos elementos imagéticos que denotava relações destes com disposições conceituais a respeito do filme, assumidas, portanto, como aspectos imagéticos relacionados à abordagem conceitual pela qual o filme se orienta;

- Verso: a forma como foram organizadas as fotos de cada depoente/atriz do filme – de forma aleatória e sem destaque de nenhuma delas – expressa o sentido de

identificação do elenco sem apontamento de valor ou destaque de qualquer personagem no desenvolvimento da narrativa, tido como aspecto relacionado à abordagem metodológica e conceitual pela qual o filme se orienta.

Cabe salientar que ambos os documentos (*press book* e encarte) foram considerados como de valor publicitário por disporem de informações relativas ao processo de divulgação e distribuição do filme no setor cinematográfico, sendo, portanto, considerados pertinentes os campos relacionados diretamente à qualificação, definição e critérios de validação do filme, elementos que são concebidos, nesse trabalho, como indexadores de conceitos e valores da obra no âmbito de sua distribuição como produto audiovisual.

## **2.4 Corpus Jornalístico**

O *corpus* jornalístico pelo qual a análise se orientou foi composto de materiais expressos em fontes de duas vertentes:

- Formal: textos jornalísticos publicados em jornais e revistas impressos e/ou em ambiente virtual (*Web*, no formato digital);
- Informal: textos jornalísticos publicados em *blogs* e *sites* que demonstravam certo conhecimento do objeto (filme documentário) ou do assunto (tema).

Em ambas as formas de publicação foram objetivadas as análises de textos produzidos, em geral, por críticos de cinema profissionais, sendo o documento considerado pelo seu formato de publicação/circulação originais.

Exemplificando:

- Se um artigo, nota, ensaio, entrevista ou crítica encontrar-se publicado num *blog*, mas foi mencionado no texto que a sua fonte original foi um jornal ou uma revista, o texto selecionado foi analisado na categoria de fonte formal pela qual os formatos jornais e revistas foram categorizados e não pela categoria de fonte informal pela qual o formato *blog* se orienta.

### **2.4.1 Jogo de cena como produto cultural na mídia jornalística**

A estratégia de pesquisa utilizada para coleta de textos e formação de *corpus* de análise foi elaborada em duas etapas, descritas como:

- Etapa 1: busca realizada na *Web* orientada, num primeiro momento, pelo uso da expressão *Jogo de cena* - título do filme analisado - na página de busca do *Google* (por ser a página de busca mais visitada na *Web*) e, posteriormente, pela identificação de *sites* e ambientes interessados no assunto Cinema ou Filme Documentário - excetuando-se de interesse os ambientes de ordem acadêmico-científica.

- Etapa 2: busca realizada em ambiente físico, em visita à Cinemateca Brasileira - a decisão em concentrar a pesquisa dessa fase num único lugar foi derivada da necessidade de dinamização do processo de busca e pelo reconhecimento de que a Cinemateca Brasileira abriga valioso acervo cinematográfico, oferecendo materiais em vários formatos sobre o filme estudado, fato confirmado por pesquisa prévia em ambiente *online* da instituição.

Como resultante da busca efetivada na Etapa 1 foram recuperados 66 textos jornalísticos:

- 46 destes excluídos no processo de seleção por tratarem o filme *Jogo de cena* como tema secundário; e

- 20 textos considerados como de interesse por satisfazerem o critério de especificidade, tendo o filme *Jogo de cena* como tema discursivo central.

O *corpus* de análise desta etapa foi distribuído em:

- 3 textos em *blogs*: *Escrever cinema brasileiro*, *Blog do bonequinho* e *Metamorficus*;

- 6 textos em *sites*: *Reuters Brasil*, *A voz do cidadão*, *G1*, *Uma jornalista brasileira em Nova York*, *Gamado Site*;

- 7 textos em revistas: *Isto é*, *Revista Moviola*, *Filmes Polvo*, *Filme Cultura*; e

- 5 textos em jornais: *Jornal do Brasil*, *O Globo*.

A busca realizada na Etapa 2 resultou um *corpus* composto de artigos jornalísticos escritos sobre o filme, publicados em revistas e jornais de ampla circulação no eixo Rio-São Paulo, cobrindo, em termos de recorte temporal, do período de lançamento do filme em 2007 até abril de 2012.

O número de textos coletados nessa segunda etapa foi de 26:

- 11 textos distribuídos nas revistas: *SET*, *Continuum Itaú Cultural*, *Paisá*, *Revista do Livro*, *Personnalité*, *Revista do Brasil*, *Revista O Globo*, *SESCTV* e *Revista e*; e

- 15 textos pertencentes aos jornais: *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e o *O Estado de S. Paulo*.

A soma de textos coletados em ambas as etapas foi dividida pelos seus formatos de publicação, compondo a seguinte distribuição, nos seguintes formatos:

- *Blogs*: ao final foram selecionados 2 *blogs* que tratavam especificamente do filme *Jogo de cena*<sup>9</sup>, sendo recuperados 2 textos tipificados como: nota de divulgação do filme e crítica sobre o filme;

- *Sites*: foram selecionados 5 *sites*, sendo recuperados 6 textos distribuídos na seguinte tipificação: 3 críticas sobre o filme, 2 notas de divulgação e 1 entrevista do diretor;

- *Revistas*: foram localizadas 15 revistas que apresentavam 18 textos de interesse, tipificados como: 3 notas de divulgação, 13 críticas sobre o filme e 2 entrevistas do diretor;

- *Jornais*: foram selecionados os quatro jornais considerados de maior circulação no eixo Rio-São Paulo (respectivamente: *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e o *O Estado de S. Paulo*.), obtendo-se 20 textos de interesse, tipificados como: 6 notas de divulgação, 13 críticas sobre o filme e 1 ensaio.

A análise desse material consistiu na leitura, identificação das unidades semânticas de interesse (frases, expressões e termos que abordassem questões temáticas ou formais do filme), interpretação, identificação de sentidos expressos, tabulação do número de ocorrências desses sentidos, organização de *ranking* das 10 primeiras ocorrências em cada uma das categorias.

Ao todo foram coletados 46 textos - considerados relevantes para a pesquisa por tratarem especificamente do filme analisado - em 25 fontes midiáticas diferentes.

O título das matérias, autores, data de publicação serão apresentados nas próximas subseções, como quadros complementares a cada tabela na análise e discussão de cada formato midiático.

---

<sup>9</sup> Cabe informar que o número inicial de *blogs* identificados era de 3 *blogs*, no entanto, em análise posterior observou-se que um destes apresentava matéria oriunda de um jornal argentino (não condizente com o critério de escolha dos artigos publicados em jornais (eixo Rio-São Paulo)), sendo, portanto, excluído do *corpus*, restando então apenas dois *blogs* considerados de interesse ao trabalho.

#### 2.4.1.1 Análise e discussão de textos da categoria Blogs

As informações de referência do *corpus* da categoria *blogs* são apresentadas pelo Quadro 4, nas seguintes condições:

Quadro 4. Descrições de fontes, autores, títulos, datas de publicação e coleta de textos sobre o filme *Jogo de cena* em textos presentes na categoria *blogs*.

	Fonte	Título	Autor	Publicação	Coleta
<i>Blogs</i>	<i>Blog do bonequinho</i>	<i>Mais conversa com Coutinho</i>	Rodrigo Fonseca	16/06/2006	14/10/2012
	<i>Escrever cinema brasileiro</i>	<i>A regra do jogo</i>	José Carlos Avellar	05/02/2012	07/09/2012

O levantamento dos sentidos expressos identificados nas frases, em textos presentes na categoria *blogs* é apresentado pela Tabela 2:

Tabela 2. Número de ocorrências dos sentidos expressos de frases encontradas em textos sobre o filme *Jogo de cena* na categoria *Blogs*.

<b>Blogs</b>	
<b>Sentido expresso</b>	<b>Ocorrências</b>
Representação do real	3
Mistura de gêneros	2
Representação social	2
Classe	1

Optou-se por realizar a análise do sentido expresso de maior ocorrência no levantamento das frases contidas nos textos verificando-se como o significado das frases se alterava conforme o texto e seu contexto de publicação.

Dessa forma, a expressão “Representação do real” foi escolhida como elemento de observação, constatando-se que suas 3 ocorrências foram registradas no texto publicado no *blog Escrever Cinema Brasileiro*, com o título *A Regra do Jogo*, de autoria de José Carlos Avellar, publicado em 3 de fevereiro de 2012.

A primeira ocorrência do sentido de “Representação do real” no texto foi identificada na frase “[...] um grupo de atrizes ocupa a mesma cadeira das entrevistadas

para repetir o que elas disseram, para interpretar uma personagem real [...]” (p. 1), na qual se considerou que a ação do grupo de atrizes sobre os depoimentos das personagens reais expõe uma ideia de intervenção narrativa, transposição, representação de algo por outrem.

Esse algo, interpretado aqui como fala/depoimento de personagens reais, infere que a intervenção realizada pela ação do grupo de atrizes objetiva uma representação da realidade exposta na fala de cada uma das depoentes, personagens pertencentes ao mundo real, portanto, partes reais do mundo.

A segunda ocorrência foi identificada na seqüência da frase anterior: “[...] para reencenar a pequena ficção desenvolvida por cada uma destas personagens reais [...]” (p. 1). Neste caso, a situação de intervenção é assimilada como processo de reencenação de uma história ficcional desenvolvida por representantes do mundo real, personagens reais.

A forma de construção dessa frase produz uma ambivalência referenciada pela contraposição de uma atitude de representação - ou seja, transcodificação de algo por outra coisa similar, não original “o reencenar a pequena ficção” – pela ação de personagens reais na elaboração, desenvolvimento de suas falas como obras de ficção particulares, pequenas, relacionadas ao seu mundo próprio, por isso mesmo, misto entre real e reelaboração desse real pela lembrança, memória resgatada no ato de narrar-se como personagem de sua própria história, ainda autêntico, real.

A terceira ocorrência do sentido de “Representação do real”, no texto de Avellar, foi identificada na frase “As atrizes não apenas interpretam as personagens reais entrevistadas; são também entrevistadas sobre a experiência de interpretar personagens reais.” (p. 1), em que a ação das atrizes profissionais, encarregadas antes de representar as falas das depoentes do filme, passa a ser também de representantes do mundo real, mundo no qual exercem a função profissional de representantes de outrem.

No caso analisado, essas atrizes tornam-se pessoas reais que, sob a lente da câmera, tornam-se personagens representando seus próprios papéis, situação vivenciada quando transferem o foco de sua ação da expressão de outras para a expressão de si mesmas enquanto atrizes, especialistas no processo de representação do real.

Como resultado da análise empreendida sobre as frases a que se atribuiu o sentido expresso de “Representação do real” no texto de José Carlos Avellar, formou-se a percepção de que esse sentido foi trabalhado discursivamente para obter um efeito de

mescla resultante do jogo entre mundo real, intervenção e interação entre seus atores, formas de elaboração do mundo por meio das palavras e das imagens de si mesmos.

Cabe observar que o texto - elaborado por um único autor, numa mesma situação temporal e ambiente de produção - revelou as bases centrais pelas quais o filme se nutre e, portanto, é indexado: oposição proposital entre o sentido do real construído de maneira técnica e de maneira natural (intuitiva).

O conceito de “domínio” empregado por HjØrland (2008) em sua análise sobre as formas de abordagem dos processos de Organização do Conhecimento (com seu lastro na Ciência da Informação) pode ser considerado um dos componentes teóricos utilizados na discussão sobre processo de Indexação Social no Cinema Documentário, tendo como elementos contribuintes dessa proposição o uso do jargão técnico (terminologia específica) e da abordagem especialista do autor em objetos textuais (críticas)<sup>10</sup> sobre os temas “Filme documentário” e “Representação do real”.

#### 2.4.1.2 Análise e discussão de textos da categoria Sites

As informações de referência do *corpus* da categoria *sites* são apresentadas pelo Quadro 5, nas seguintes condições:

Quadro 5. Descrição de fontes, autores, títulos, data de publicação e coleta de textos sobre o filme *Jogo de cena*, na categoria *sites*.

	Fonte	Título	Autor	Publicação	Coleta
<b>Sites</b>	<i>Reuters Brasil</i>	<i>Coutinho entrelaça realidade e ficção em 'Jogo de cena'</i>	S/autor	08/11/2007	16/10/2012
	<i>A voz do cidadão</i>	<i>Jogo de cena, de Eduardo Coutinho, divulgação</i>	Jorge Maranhão	27/11/2007	16/10/2012

<sup>10</sup> Essa abordagem aponta para outro conceito de HjØrland, o de “Garantia Literária”, não aprofundada nesse trabalho, mas, contemplada como elemento componente no processo analisado no tópico “Conclusão” desse trabalho.

		<i>Jogo de cena, crítica</i>		08/01/2008	16/10/2012
	<i>G1</i>	<i>"Jogo de cena" traz duelo entre realidade e ficção</i>	Carla Meneghini	26/10/2007	16/10/2012
	<i>Uma jornalista brasileira em Nova York</i>	<i>Eduardo Coutinho: um homem de TPM</i>	Tania Menai	10/11/2007	16/10/2012
	<i>Gramado Site</i>	<i>Coutinho: mestre do documentário recebe Kikito de Cristal</i>	S/autor	17/08/2007	7/09/2012

O levantamento dos sentidos expressos identificados nas frases, em textos presentes na categoria *sites* é apresentado pela Tabela 3, organizados conforme ordem crescente do número de ocorrências:

Tabela 3. Ranking dos dez primeiros postos de ocorrências dos sentidos expressos nas frases encontradas em textos sobre o filme *Jogo de cena* na categoria *Sites*.

<i>Sites</i>	
<b>Sentido expresso</b>	<b>Ocorrências</b>
Característica de gênero sexual	8
Mistura de gêneros	6
Busca de distinção entre o natural e o técnico	4
Natural, técnico	4
Abordagem conceitual, escolha metodológica	4
Classe	4
Gênero, natural e técnico	3
Representação do real	3
Característica pessoal	3
Gênero fílmico, natural e técnico	2

No que concerne aos textos da categoria *site*, o sentido expresso de maior ocorrência foi “Característica de gênero sexual”, com 8 ocorrências em frases presentes num único texto: *Eduardo Coutinho: Um Homem de TPM*, de autoria de Tânia Menai, publicado em novembro de 2007 no *site Uma Jornalista Brasileira em Nova York*.

As três primeiras ocorrências abrangem o título *Eduardo Coutinho: Um Homem de TPM* e a introdução da matéria de Tânia Menai orientada, num primeiro momento,

por duas frases, a primeira: “O maior documentarista do Brasil tomou injeção de hormônios e foi contaminado por uma doença: falar.” (p. 1); e a segunda: “[...] atraiu 83 mulheres para fazer o que elas mais sabem: falar. Falar muito, chorar, contar tragédias, abandono de marido, perda de filho, gravidez precoce, mazelas.” (p. 1).

Pelo título se percebe um tom irônico assumido pelo trocadilho feito entre o título de uma revista dirigida ao universo feminino *TPM* (na qual a jornalista também colabora) e o papel pelo qual o sujeito Eduardo Coutinho é considerado: correspondente ao das mulheres no período mais temido (folcloricamente) por aqueles que com ela convivem, o da tensão pré-menstrual (TPM).

Ambas as frases produzidas na introdução dialogam entre si pela característica de complementaridade.

Uma vez introduzida a ideia do cineasta como sujeito situado no lugar da mulher (homem de TPM), sua atitude de falar é considerada como derivada de uma intervenção externa (injeção de hormônios) que lhe muda o caráter fisiológico ao ponto de estimulá-lo à ação feminina de falar (entendida como não correspondente a do homem), tida até mesmo como uma doença.

A complementaridade se dá na articulação do segundo momento, através da identificação de um caráter de sedução insinuado pelo verbo “atrair”, no pretérito, empregado na descrição de como o cineasta formou o elenco de depoentes/base de seu filme *Jogo de cena*, estabelecendo como ação principal dessas mulheres atraídas para depor uma necessidade congênita, tal qual o ato de falar, gerenciada por uma tendência ao sofrimento (chorar, contar mazelas, perdas, abandonos). Doença?

O tom da jornalista é mais simpático ao cineasta que ao sujeito feminino, tendo por base esses dois momentos da introdução, como se a “mudança” derivada do processo de “feminilização” de Coutinho não afetasse seu caráter masculino de ouvinte, capacitando-o a “aprender” com essas mulheres, tendo o verbo “aprender” um sentido dúbio em que se valoriza o discurso feminino, ao mesmo tempo que o esvazia do teor racional, uma vez que o verbo é empregado como consequência de uma ação percebida a *posteriori* (83 mulheres depois), resultante de algo produzido pela experiência acumulada de ouvir, nascida da finalização de um processo contínuo e não da percepção/compreensão de cada fase do mesmo: uma avalanche, uma força natural que “ensina” pelo poder da persuasão (ato de falar expressivamente).

Observou-se também a contraposição do caráter masculino do diretor, que é descrito pelas atitudes comportamentais de cineasta, sua metodologia de trabalho,

sistemática e discreta, como demonstrado no trecho “Coutinho não fala da vida pessoal, tem pavor de computador, escreve numa velha Olivetti [...]” (p. 1).

As frases seguintes foram identificadas nas respostas do diretor à jornalista, mas apontam ainda preocupação em se manter distinto o que se considera “Característica de gênero sexual”, contrapondo, sobretudo o caráter de “discrição” do homem – nível psicológico -, assim como seu caráter biológico – expresso nas frases sobre maternidade.

Os trechos que apresentam relações diretas ao nível psicológico correspondem à: “Mulher fala e mulher chora, mais do que o homem.” (p. 1); “Elas são mais sensíveis. Por exemplo, quando trato do aspecto solidão consigo chegar muito mais numa mulher do que no homem.” (p. 1); e “A mulher te conta claramente que ela foi traída, o homem não.” (p. 1).

Nestas frases o que surge como proposição argumentativa é que o caráter psicológico da mulher a predispõe a uma demonstração “espontânea” de seus sentimentos (uso da palavra “sensível” induz a essa leitura); predisposição confrontada quantitativamente, pelo diretor, em relação à predisposição do homem em falar e chorar menos, tocar em assuntos como solidão ou traição - temas considerados mais acessíveis na expressão do discurso feminino.

Quanto aos trechos relacionados aos aspectos biológicos, considerou-se identificados nas frases: “Travesti? Ah, não. Não neste caso. A relação com a maternidade que a mulher tem... Eu nunca pari.” (p. 1); “E o papel da maternidade? Esse é violentíssimo, é o que está no filme.” (p. 1).

A junção de ambas as frases possibilita a interpretação de que a condição masculina é o aspecto dominante na contraposição – e interesse – do diretor como centro discursivo em seu trabalho em *Jogo de cena*. Esse argumento tem como elementos coadjuvantes a forma de abordagem do assunto, tendo como fator produtor o conhecimento do outro de gênero, a busca de respostas a perguntas formuladas pelo diretor a partir da diferença anatômica que percebe entre a visão de documentarista e o sujeito colocado em evidência: a mulher.

Em ambos os aspectos, tanto biológicos quanto psicológicos, a distinção do gênero é apresentada pela consideração do desempenho de papéis admitidos socialmente aos gêneros. Por exemplo, a defesa de que o travesti não compartilha do aspecto maternidade está baseada na possibilidade que o diretor vê na mulher em gerar no corpo um ser, impossível no caso do travesti, ou seja, a possibilidade

biológico/anatômica de geração é o que determina a escolha apenas de indivíduos na condição de mulheres “naturais” (o termo travesti infere a ideia de um homem na condição de mulher “artificial”, construída por elementos externos à sua condição biológica, determinada, no caso, pela presença do útero).

A principal diretriz e pressuposto dessas frases são seu aspecto de divisão de papéis socialmente estabelecidos, principal sentido de indexação que o texto, em sua totalidade, estabelece: peso da função biológica (estabelecida pelo meio social) na execução de papéis de gênero feminino no filme.

Essa afirmação se baseia na interpretação de que a declaração precedente à questão sobre o sujeito travesti condiciona o tema da maternidade como elemento importantíssimo no conteúdo temático do filme, relacionando, metodologicamente, o papel de depoentes ao de sujeito feminino natural e o papel de entrevistador a ele mesmo, sujeito masculino, opostos por “natureza biológica” e “função profissional”.

Um dos aspectos marcantes nesses dois documentos observados, nesses dois ambientes de circulação (*blog e site*), é que o texto do ambiente *blog* foi escrito por um homem e o do ambiente *site* foi escrito por uma mulher, mas, o discurso, no que tange às características de gênero, segue um padrão de supervalorização da função diretor em detrimento do tema gênero feminino como conceito socialmente estabelecido, observando-se, sobretudo, as manifestações de Menai na introdução de sua matéria.

Cada texto mantém, entretanto, um caráter autônomo em relação ao tema de interesse, justificando-se teoricamente sua indexação de caráter social, pelo fator da identidade discursiva de grupos de interesse, relacionados à questão do domínio discursivo desses grupos na exposição de suas ideias - conforme HjØrland (2008) -, seguindo uma diretriz na proposição de termos e sentidos que acolhem a visão dos objetos discursados nas seguintes condições:

- Avellar direcionando seu argumento para características e atributos do “gênero fílmico”;
- Menai optando em utilizar o argumento da diferença entre os sexos como estratégia de reforço dos papéis sociais pré-estabelecidos.

Há uma dissociação entre o discurso técnico (sobre cinema) apresentado por Avellar e o discurso mais “social” (característica de gênero) oferecido por Menai, caracterizando objetivos diferentes que denotam, no final, resultados discursivos semelhantes: indexação de valores intrínsecos ao filme e seu conteúdo documental.

Não se pode afirmar que ambos compartilhem os mesmos pressupostos teóricos do Cinema Documental, uma vez que Avellar trata mais de questões estéticas ligadas ao campo do documentário, enquanto Menai cuida do tema gênero feminino e sua construção social.

#### 2.4.1.3 Análise e discussão de textos da categoria Revistas

As informações de referência do *corpus* da categoria Revistas em análise são apresentadas pelo Quadro 6, nas seguintes condições:

Quadro 6. Descrições de fontes, autores, títulos, datas de publicação e coleta de textos sobre o filme *Jogo de cena*, coletados na Cinemateca Brasileira, na categoria Revistas.

	<b>Fonte</b>	<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Publicação</b>	<b>Coleta</b>
<b>Revistas</b>	<i>Isto É</i>	<i>Um ótimo Jogo de cena</i>	Ivan Claudio	S/data	14/11/2007
	<i>Revista Moviola</i>	<i>Eduardo Coutinho</i>	S/autor	Set/2007	16/10/2012
		<i>Jogo de cena</i>	Aristeu Araujo	out/2007	16/10/2012
	<i>Filmes Polvo</i>	<i>Jogo de cena, de Eduardo Coutinho</i>	Ursula Rösele	dez/2011	16/10/2012
	<i>Filme Cultura</i>	<i>Coutinho, o cinema e a gente</i>	Daniel Caetano	jul./2010	30/04/2012
		<i>A era do híbrido</i>	Carlos Alberto Mattos	abr./2010	12/10/2012
		<i>Jogos de cena</i>	Daniel Schenker	jun./2012	07/09/2012
	<i>Revista de Cinema</i>	<i>Feminilidade em cena</i>	A. P.	nov./2007	13/11/2012
	<i>SET</i>	<i>Jogo de cena</i>	Carlos Alberto de Mattos	nov./2007	13/11/2012
	<i>Continuum Itaú Cultural</i>	<i>O que mais vale a pena ser visto: o documentário como um passo suspenso no ar</i>	José Carlos Avellar	dez./2007	13/11/2012
	<i>Paisá</i>	<i>Da falação à engenhosidade do jogo</i>	Ivonete Pinto	jan./2008	13/11/2012
<i>Revista do Livro</i>	<i>Metaficção e meta-realidade: o jogo de</i>	Gustavo Bernardo	mai./2008	13/11/2012	

		<i>cena de Eduardo Coutinho</i>			
<i>Personnalité</i>		<i>O contador de histórias</i>	Consuelo Lins	dez./2008	13/11/2012
<i>SET</i>		<i>Jogo de cena: Realidade e ficção se confundem neste trabalho de Eduardo Coutinho</i>	Mariane Morizawa	jan./2009	13/11/2012
<i>Revista do Brasil</i>		<i>Mulheres reais. Ou não</i>	S/autor	jun./2009	13/11/2012
<i>Revista O Globo</i>		<i>Ninguém é dono da sua história</i>	Luciana Pessanha	03/07/2010	13/11/2012
<i>SESCTV</i>		<i>Versões da vida real</i>	s/autor	dez./2011	13/11/2012
<i>Revista e</i>		<i>Janela do real</i>	S/autor	abr./2012	13/11/2012

O levantamento dos sentidos expressos identificados nas frases, em textos presentes na categoria Revistas é apresentado pela Tabela 4, organizados conforme ordem crescente do número de ocorrências:

Tabela 4. Ranking dos dez primeiros postos de ocorrências dos sentidos expressos nas frases encontradas em textos sobre o filme *Jogo de cena* na categoria Revistas.

<b>Revistas</b>	
<b>Sentido expresso</b>	<b>Ocorrências</b>
Representação do real,	27
Abordagem metodológica	23
Atributo fílmico	21
Abordagem conceitual	16
Mistura de gêneros	13
Abordagem metodológica, abordagem conceitual	11
Representação	11
Abordagem conceitual, escolha metodológica	10
Inovação	9
Distinção entre natural e técnico, representação do real	8
Técnico e natural	2

Assim como nas categorias anteriores, manteve-se o objetivo em analisar o sentido expresso de maior ocorrência na categoria Revistas, sentido identificado nas frases relacionadas à expressão “Representação do real”, localizado nas seguintes fontes, nas seguintes condições: revista *Paisá*, com 7 ocorrências; *Revista do Livro*,

com 6 ocorrências; revista *Personnalité*, com 6 ocorrências; revista *SET*, com 3 ocorrências; revista *SESCTV*, com 2 ocorrências; *Revista de Cinema*, com 1 ocorrência; *Revista do Brasil*, com 1 ocorrência; revista *O Globo*, com 1 ocorrência.

Na revista *Paisá*, no artigo *Da falação à engenhosidade do jogo*, autoria de Ivonete Pinto, publicado em janeiro de 2008, a primeira frase do texto a que se atribui o sentido de “Representação do real” afirma que a “[...] descoberta que o que estava vendo era invenção/recriação: uma atriz conhecida recontando uma estória que acabara de ser contada por uma personagem real.” (p. 60) e relaciona a experiência de recepção fílmica do espectador (surpresa constante) com a constatação de um jogo narrativo em que prevalece a “realidade” como fonte.

O verbo “recontar” transfere o valor do que é narrado pela atriz, tido à *priori* como invenção/recriação, para a aceitação de que a fonte do discurso original injeta, por derivar de um personagem real, o efeito de representação da atriz, a credibilidade de uma voz e rosto diferentes para a declaração de um fato, um acontecimento verídico, ou seja, a possibilidade do empréstimo de uma forma diferente ao que, essencialmente, é tida como “realidade”, esta última justificada pela sua origem.

A segunda frase: “[...] uma ‘personagem real’ revelando-se uma atriz ao contar uma história [...]” (p. 60), interpõe, por sua vez, a outra faceta do jogo, a saber, a possibilidade de representação do mundo pelas próprias personagens reais, que se assumem, enquanto narradoras de si mesmas, atrizes, termo empregado nesse trecho para redimensionar a função expressiva em ambas as categorias de representação: profissional (técnica) ou natural.

A terceira e a quarta frases: “[...] queremos saber o quanto a atriz compreendeu a personagem [...]” (p. 61) e “[...] Coutinho apresenta essa compreensão dando voz às atrizes, que falam sobre o processo de criação e sobre as personagens [...]” (p. 61), contrapõem uma necessidade criada no espectador (compreensão do grau de assimilação/compreensão do personagem real pela atriz) com a satisfação dessa necessidade pelo diretor, quando este apresenta a autocrítica da atriz sobre sua *performance*.

Apesar de complementares no texto, estas frases são entendidas nesse trabalho como conjecturas diferenciadas do sentido de “Representação da realidade”, isso porque são situações diferentes em cada uma delas: na primeira o sentido relaciona-se com o primor exibido pelas atrizes na leitura das personagens reais, se coincide ou não com as expectativas do espectador; na segunda, seu sentido está embasado na autocrítica das

profissionais enquanto depoentes, falando de si mesmas, das habilidades e limitações de seu trabalho, a perspectiva não é mais a do espectador, mas a de si mesmas, numa situação de “bastidor”, desconsiderando – virtualmente – a presença do espectador.

A quinta e sexta frases, respectivamente: “[...] quem se sai melhor na performance, imitado ou imitador?” (p. 61); “[...] não se trata de espelho, mas de reproduzir criando, de espelhar inventando.” (p. 61), continuam com a discussão da qualidade da representação, jogando ora com a qualidade técnica da atrizes profissionais, ora com qualidade intuitiva da atrizes naturais, em “copiar” ou “criar” – dado o significado com que o conceito grego de *mimesis* é apreendido pela autora – determinada “matriz” (personagem real para a atriz profissional, momento narrado pela atriz natural).

Concebe-se que a atitude de “imitador” ou “imitado”, a partir dessa conceituação do termo grego, são passíveis de julgamento pelos efeitos produzidos e comparados, ora com o discurso original, ora com o discurso mimético, persuasivo, artístico.

Ivonete Pinto, em sua sétima e última frase com o sentido expresso de “Representação do real” afirma: “[...] acreditávamos na história porque quem a contava a viveu.” (p. 62). Aqui, ela ocupa a posição do espectador e trabalha a ideia da persuasão como elemento de convergência de ambos os tipos de atrizes, entendendo que a crença do espectador no que foi representado pela narrativa fílmica estava baseada na predisposição de acreditar no que o indivíduo real narrou, vivenciou.

No entanto, a autora aponta uma ruptura nesse mecanismo de recepção do espectador ao comentar a *performance* de Andréia Beltrão, que rompe com a estratégia, utilizada pelo espectador, para distinguir discurso real de discurso interpretado.

A comparação, no caso dessa *performance*, circunscreve a matriz real (atriz natural/depoente) numa narrativa “distanciada” (épica) e sua representante (atriz profissional/interprete) numa narrativa “emocionada” (dramática).

Na articulação desses vários usos do sentido expresso de “Representação do real” no texto, se pode entender que o processo de indexação do filme *Jogo de cena* se baseia em premissas sobre a forma de recepção/interação do espectador na experiência fílmica, valorizando sua circunstância de jogo narrativo no qual se aprimora o mecanismo de estimulação de seu senso crítico na percepção do que é real e do que é “Representação do real”.

O entrelaçamento do discurso de Ivonete Pinto – considerado aqui direcionado à questão da recepção do filme pelo espectador – com as teorias do Cinema

Documentário encontram em Carroll (2005) e Nichols (2005a,b) seus princípios norteadores.

Em relação a Carroll, na questão da conceituação do filme documental como de “Asserção Pressuposta”, cuja base está na ideia de que a recepção do filme pelo espectador tem como fundamento a aceitação de uma afirmação sobre o mundo, enraizada na consideração de um jogo.

O uso do segundo teórico, Nichols, parte da proposição de que uma das formas de identificação de um filme documental reside na experiência de recepção do mesmo, podendo (a partir da atitude ativa do espectador) ser questionado como documento de afirmação de dada situação, fato ou biografia – dada a interferência do olhar do cineasta em sua realização -, colocando em xeque a qualidade indicial da imagem como representação plena dos objetos do mundo real.

No texto da *Revista do Livro*, intitulado *Metaficção e meta-realidade: o jogo de cena de Eduardo Coutinho*, autoria de Gustavo Bernardo, publicado em maio de 2008, a primeira frase “[...] termos como ‘vivo’, ‘real’ e ‘verdadeiro’ se tornam parte essencial da sintaxe desse trabalho.” (p. 46) já condiciona a posição do autor em favor de uma experiência de recepção modulada por uma narrativa estimulante, carregada de um teor realista - mas, nem por isso, indubitável.

A dúvida, pelo contrário, é o que justifica o uso dos termos “real” e “verdadeiro”, os questionamentos sobre o que se vê e se apreende do filme, expressão do sentido de “Representação do real” através da coordenação entre a crença e a atenção sobre a representação do mundo na circunstância da tomada, no ato de realização fílmica, na experiência de quem o assiste.

A crença é apresentada através da segunda frase, “Há espaço suficiente para a sensação de real, para a emoção pura da identificação com aquelas pessoas.” (p. 46), conjugando uma sensação e uma emoção como elementos convergentes na experiência de representação, a realidade depende, por esse prisma, da qualidade dessa experiência ser suficiente enquanto sensação ou pura enquanto emoção.

Na terceira frase “Mas a mistura entre personagem e ator atinge o próprio diretor e entrevistador.” (p. 47), a presença do diretor é assumida como elemento que reforça a experiência do filme enquanto documentário, discutindo o processo de “reencenação” de uma circunstância como elemento que reproduz uma situação objetivando sua apresentação num outro momento e numa outra “formatação”.

O diretor é entendido, no aspecto acima salientado, também como ator, repetindo perguntas e refazendo inflexões na busca de uma “atualização” da circunstância já vivida, representada na circunstância da tomada.

Esse aspecto de reapresentação do real de outro tempo, atualização da circunstância passada, insere o sentido expresso de “Representação do real” na quarta frase “[...] procuram retratar a realidade, mostram que o que chamamos de realidade pode ser outra coisa do que seu retrato ou seu espelho.” (p. 47) e é entendido como fator que estabelece uma característica dominante nos documentários de Eduardo Coutinho (segundo o autor): ato de questionamento sobre o que é real e sua representação na circunstância de tomada documental.

O encadeamento lógico dessa proposição é, por conseguinte, o que justifica a atribuição de sentido expresso de “Representação de real” à quinta frase: “[...] a realidade é sempre virtual, a realidade é sempre simulacro.” (p. 47). Trata-se da desmistificação de uma necessidade de isenção/neutralidade na apreensão do real pelo filme documental.

O que o autor compreende como essencial na experiência do real no filme *Jogo de cena* é o elemento resultante dessa experiência: “[...] nossas próprias lágrimas são de verdade e inauguram um novo ‘eu’ [...] uma nova realidade [...]” (p. 50).

A experiência produz uma mudança no espectador, a promoção de uma nova circunstância do ser, uma renovação pela veracidade do acontecimento fílmico real contundente – enquanto vivência emotiva, portanto, transformadora.

O jogo entre acontecimentos e suas recriações diante da câmera documental é o que, num primeiro momento, justifica a expressão do sentido de “Representação do real”, tendo, num segundo momento, a contingência de uma recepção transformadora como argumento modular de sua eficácia.

A dimensão teórica do autor está mais sedimentada à questão de “estímulo reflexivo” proposto pelo filme (talvez por se tratar de uma revista que tem como base conceitual o livro, objeto que propõe uma experiência mais intelectual-reflexiva que visual interativa como um filme).

Bernardo traz como arcabouço teórico de seu texto referências sobre a construção da obra de Coutinho, articulando os conceitos de Meta-ficção e Meta-realidade como elementos de composição do jogo, analisando esses elementos como peças de um quebra cabeça a ser montado, definido a partir da experiência de recepção do filme (visual-reflexiva).

Na revista *Personnalité*, no artigo-entrevista *O contador de histórias*, autoria de Consuelo Lins, publicado em dezembro de 2008, as frases em que se identificou o sentido expreso “Representação do real” são falas, respostas do cineasta Eduardo Coutinho, a primeira delas: “O grande achado do filme é quando ouvimos, pela segunda vez, uma mesma história trágica [...] narrada por uma outra mulher” (p. 22), complementada a seguir pela observação do efeito de choque pelo qual “[...] o público se dá conta de que uma delas é atriz, e que ele acreditou no que foi contado.” (p. 22), finalizando a seguir que “[...] o espectador fica efetivamente em dúvida, e questiona o que está vendo na tela.” (p. 22).

Essa seqüência discursiva aponta para uma efetiva compreensão da estrutura fílmica formulada pelo discurso fílmico do qual Eduardo Coutinho se coloca como produtor. Sua operacionalização dos recursos cinematográficos encontra nessa articulação de discursos reais e representados a base de seu trabalho.

A atribuição de sentido expreso na ordem de “Representação do real” ao invés do de “Abordagem conceitual” ou de “Abordagem metodológica” se justifica pela questão do efeito, o choque pelo qual o público/espectador é surpreendido, a suspensão de uma crença no real, baseada na experiência da incerteza, a congruência entre a pré-disposição em acreditar e a necessidade de suspeitar do depoimento simulado.

O foco dessa advertência não é, pois, as representações oferecidas pelas atrizes profissionais, distintamente reconhecíveis - até o ponto mencionado como centro argumentativo do trecho textual - como atualizações de discursos anteriores.

O que se percebe como elemento diferencial é a contraposição dos depoimentos de “duas mães”: a primeira (atriz profissional não conhecida) tida, até aquele momento, como original, real, mas, “destronada” - definitiva ou temporariamente - dessa qualidade pelo surgimento de outra mãe (atriz natural-depoente), igualmente crível e persuasiva.

O que se torna tema dominante da articulação dessas três frases iniciais é a dimensão imprevista da persuasão de ambas, a impressão de uma expressão igualmente verdadeira, real, as duas “*performances*”, independente de uma representar o “fato” e a outra representar a “ficção”, são representações de uma mesma realidade, na primeira produzida pelo uso da memória própria, na segunda tendo a memória de outra como ponto de partida.

A quarta frase afirma esse imperativo de suspensão da credibilidade como objeto do filme: “[...] os espectadores percebem o jogo [...] o mistério que é a interpretação,

que é o próprio documentário, que é a representação de algo dado como real.” (p. 24), traçando uma ligação estrutural entre a arte de interpretar - pelas atrizes profissionais (usando a técnica) e as naturais (usando a intuição) - e a qualidade de representação - por meio de recursos metodológicos (escolha e organização do material filmado).

Essa dimensão limitadora da realidade, cerceada pela capacidade de indexação da imagem (segundo os pressupostos teóricos de Ramos (2005) e Walton (2005) nas discussões sobre esse tema) é abordada brevemente na forma de recepção de uma imagem sem “informações” socialmente comungadas: “[...] tudo isso fica menos complicado quando o filme é exibido no exterior [...] ninguém sabe quem é ou não atriz [...] tudo pode ser mentira ou verdade.” (p. 24).

A fonte de definição da realidade (e, por conseguinte, de sua representação), na situação de *Jogo de cena* se alicerça nas atribuições prévia e coletivamente compartilhadas.

Em sua última fala (frase em que se atribui sentido expresso de “Representação do real”) Coutinho afirma que “[...] cada pessoa que conta sua vida, as suas memórias, está se dizendo e, se está se dizendo bem, fala a verdade – mas há um elemento ficcional enorme no que ela escolheu para contar e na forma de ela contar.” (p. 27), o cineasta condiciona a questão “Representação do real” pelo discurso individual à qualidade narrativa e autodescritiva, expressivamente eficaz e, por isso mesmo, persuasivamente competente.

Dessa forma, o filme *Jogo de cena* - baseando-se na análise de frases com sentido expresso de maior ocorrência “Representação do real”, segundo a entrevista de Eduardo Coutinho para Consuelo Lins) – é indexado como filme de cinema documental em que o sentido de “Representação do real” é elaborado cultural e socialmente, tendo como parâmetro dessa elaboração, o jogo entre formatos imagéticos, formulação de discursos expressivo-persuasivos e o compartilhamento de informações que viabilizem leituras e interpretações da situação narrada.

Além dos autores já citados em meio à análise (na questão da qualidade de indexação da imagem: Ramos (2005) e Walton (2005)), o aspecto da tradição auto-reflexiva defendido por Nichols (2005b) também concorre como pressuposto teórico pelo qual o jogo entre depoimentos e interpretações se justifica.

Na revista *SET*, no artigo *Jogo de cena*, autoria de Carlos Alberto de Mattos, publicado em novembro de 2007, a primeira frase a que se atribuiu o sentido expresso de “Representação do real” foi “Ninguém é inteiramente verdadeiro.” (p. 71), sendo a

seguinte uma complementação da primeira: “Nenhum ator é completamente falso.” (p. 71), finalizando com a afirmação de que “[...] a auto-encenação é uma forma de verdade [...]” (p. 71).

A articulação das três frases indexa o filme *Jogo de cena* como um documentário em que verdade e falsidade são relativamente congruentes, se estabelecendo, enquanto indexação, com a premissa de que no discurso sobre si mesmo o indivíduo lança uma aura de “sinceridade” ao se autoencenar, ou seja, sua capacidade performática valida seu discurso, um princípio pelo qual a atitude performática adquire um *status* de realidade pela própria qualidade de representação de algo.

A junção de uma terminologia que coaduna expressões como “inteiramente verdadeiro”, “completamente falso” com “sujeitos inexistentes” (ninguém e nenhum), equilibra a pré-concepção entre as funções de autoexpressão do indivíduo e de expressão do ator: ambos os papéis compostos pela sua face redimensionada, reelaborada a partir do questionamento das premissas socialmente partilhadas.

Por essas articulações é que se afirma que o ato de auto-encenar-se, reinventar-se diante da câmera do documentarista é concebido como ação de “Representação do real”, fiel no contexto em que se insere.

Repetem-se no texto as mesmas bases teóricas de Nichols (1997) em que as características do Filme Documentário são reconhecidas, sobretudo pela consideração do aspecto de intervenção do olhar realizador, capaz de operar alterações ou interpretações sobre o material coletado, selecionado e organizado como produto final.

Na revista *SESCTV*, no artigo *Versões da vida real*, sem autoria especificada, publicado em dezembro de 2011, as frases: “Algumas dessas histórias explicitam a fragilidade e a vulnerabilidade às quais todos estão expostos.” (p. 5) e “[...] como a saudade que Andréia Beltrão tem de sua babá ou a experiência a que Fernanda Torres se submeteu num terreiro de candomblé [...]” (p. 5) expõem sua aceitação de sentidos expressos verdadeiros – ou, pelo menos, passíveis de acontecimento –, deslocando a “Representação do real” a uma ordem histórica, temporal.

O texto utiliza nomes reconhecíveis do público (Andréia Beltrão, Fernanda Torres), imagens solidificadas de quem esses nomes referenciam e, aos mesmos, agrega pertencimentos (babá), acontecimentos (gravidez).

Refere também a dúvida como elemento realmente constituinte dessas afirmações, no entanto, sua formulação baseia-se na possibilidade, na verossimilhança

dessas prerrogativas, afiançadas pelo filme ao não estabelecer as divisões claras de papéis (atriz, depoente).

O sentido de “Representação do real” é visto nessa cumplicidade do texto com as propostas de questionamento do filme, os limites entre percepção, fato e registro documental.

A indexação que o texto faz do filme é a de um objeto fílmico com várias dimensões, relacionadas ora ao ser feminino, ora às percepções de sentido constituintes de sua experiência de recepção. Em suma, valida e contribui para o exercício de auto-reflexão que o filme propõe.

Na *Revista de Cinema*, no artigo *Feminilidade em cena*, autoria especificada apenas pelas iniciais A. P., publicado em novembro de 2007, a única frase em que se identificou o sentido expresso de “Representação do real” foi “[...] diante das câmeras, a representação também se faz real, com os erros e acertos de cada uma.” (p. 18).

O aspecto de realidade e sua representação ficaram desnudados pela apresentação de momentos de crise na interpretação das atrizes profissionais e nos momentos de “bastidor” em que as mesmas atrizes dialogam com o diretor sobre as peculiaridades do processo de representação das personagens reais.

Essas duas dimensões (erro e auto-avaliação) surgem como condições adicionais documentais, referindo processo, técnica e limitação como elementos componentes, sugerindo a indexação do filme como que vinculada ao processo de construção/exposição de representação do real.

Essa abordagem sugere embasamento nos pressupostos de Nichols (2005b) sobre as definições do filme de caráter auto-reflexivo, interessado em manter claramente expostos os mecanismos de construção da obra cinematográfica em andamento.

Na *Revista do Brasil*, no artigo *Mulheres reais. Ou não*, sem autoria especificada, publicado em junho de 2009, a frase “[...] atrizes interpretaram alguma histórias” (p. 50) expressa o sentido de “Representação do real” pela articulação da frase com a sugestão de que tais histórias são reais, correspondem a um depoimento original ou a uma interpretação deste pela atriz, estabelecendo a relação de “apropriação” de um depoimento dado pela “expressão” de seus traços característicos (história interpretada).

A indexação do filme *Jogo de cena* é assimilada como filme de questionamento constante entre a divisão do que é real e do que é imaginário, estabelecendo a dúvida como elemento dinamizador de interesse documental (NICHOLS, 2005a).

Na *Revista O Globo*, no artigo *Ninguém é dono da sua história*, autoria de Luciana Pessanha, publicado em 3 de julho de 2010, o sentido expresso de “Representação do real” foi atribuído à frase “O que acontece na filmagem é verdade” (p. 20), formulada pelo próprio diretor Eduardo Coutinho em entrevista à jornalista<sup>11</sup>.

A frase foi compreendida como pressuposto – e orientação básica – do diretor, forma como ele vê e gerencia a sua própria interação com a circunstância de tomada (momento de captação, elo dialógico com o depoente) e seu resultante.

No texto de Luciana Pessanha, as falas de Eduardo Coutinho relacionadas ao filme em questão, ao invés de investirem na formulação de conceitos precisos de verdade ou realidade, ocupam-se de atestarem a realidade da experiência de construção fílmica *in loco*, relativizando tais conceitos de verdade e realidade.

O filme é indexado, então, como uma exploração dessa situação de construção da realidade (NICHOLS, 2005a), constantemente balizada pela sensação de compreensão e credibilidade com que o diretor a recebe. O fator documentário é estimulado por essa busca de construção, estabelecendo, por sua vez, lugar principal ao tema de “Representação do real”, seja esse real verdadeiro ou não.

Essa contradição entre conceber uma situação real a partir de um discurso crível pela própria percepção instala, nas condições de produção de sentido do filme, a conjugação de uma realidade não só em construção pela possibilidade de representação de fatos, pessoas e situações, mas, inclui a própria busca como ação dramática que estimula o desenvolvimento fílmico documentário.

Essa ocorrência infere que a busca é o discurso principal do diretor, expresso não só pelas perguntas que este faz no momento de filmagem, mas, sobretudo, na atmosfera com que administra sua captação.

Os textos, de forma geral, apresentam pontos de contato com o aparato teórico desenvolvido na atualidade no campo do Cinema Documentário, enraizados nas questões de recepção, construção fílmica e qualidade indicial da imagem (NICHOLS, 2005a,b; CARROLL, 2005 e WALTON, 2005), focando ora os aspectos metodológicos pelos quais se reconhecem as “Representações do real”, ora os fatores em pauta de discussão dessa representação (a dicotomia entre real e ficção).

---

<sup>11</sup> Parte da entrevista se assenta em questões de método e conceituação, mencionando vários filmes do diretor, fazendo, no entanto, constantes menções a *Jogo de cena*.

#### 2.4.1.4 Análise e discussão de textos da categoria Jornais

As informações de referência do *corpus* da categoria Jornais são apresentadas pelo Quadro 7, nas seguintes condições:

Quadro 7. Descrição de fontes, autores, títulos, datas de publicação e coleta de textos sobre o filme *Jogo de cena*, recuperados na Cinemateca Brasileira na categoria Jornais.

	Fonte	Título	Autor	Publicação	Coleta	
Jornais	Jornal do Brasil	<i>Jogo de Cena hipnotiza platéia: Eduardo Coutinho traça linha entre vida e ficção</i>	Daniel Schenker	05/10/2007	13/11/2012	
		<i>Eduardo Coutinho revê limites entre documentário e ficção: Sem disputar, Jogo de Cena atrai atenções</i>	Carlos Heli de Almeida	17/08/2007	13/11/2012	
		<i>A câmera como divã</i>	S/autor	02/09/2008	13/11/2012	
		<i>As mulheres de Coutinho</i>	Rosangela Dantas	08/03/2008	14/10/2012	
		<i>Cineclube exhibe 'Jogo de Cena' com papo com diretor em Santa Teresa</i>	S/autor	25/08/2008	09/09/2012	
	O Globo		<i>Marília Pera está...</i>	S/autor	05/05/2011	13/11/2012
			<i>Filme de Eduardo Coutinho tem pré-estréia de graça na Urca</i>	Simone Gondim	29/10/2007	14/10/2012
			<i>Coutinho entrelaça realidade e ficção em 'Jogo de Cena'</i>		08/11/2007	14/10/2012
			<i>Em novo filme, Eduardo Coutinho mistura o real com o encenado</i>	Neusa Barbosa	18/08/2007	14/10/2012
	Folha de S. Paulo		<i>Todas as mulheres do mundo</i>	Silvana Arantes	02/11/2007	13/11/2012

		<i>Coutinho questiona o real e a ficção</i>	José Geraldo Couto	08/11/2007	13/11/2012
		<i>Coutinho deixa o espectador sem chão</i>		07/12/2008	13/11/2012
		<i>Mulheres se abrem diante da lente de Coutinho</i>	Sérgio Rizzo	09/11/2007	13/11/2012
		<i>Mentiras e verdades de Coutinho</i>	Marcelo Coelho	05/12/2007	13/11/2012
		<i>Diretor Eduardo Coutinho põe documentário em questão</i>	Inácio Araújo	10/12/2010	13/11/2012
	<i>O Estado de S. Paulo</i>	<i>Na tela, as artimanhas da verdade</i>	Luiz Carlos Merten	09/11/2007	13/11/2012
		<i>Esse complexo jogo de subjetividades muito sutis</i>		09/11/2007	13/11/2012
		<i>Lágrimas e sonhos femininos no comovente Jogo de Cena</i>	Luiz Zanin Oricchio	23/12/2007	13/11/2012
		<i>Indefinição entre o real e a ficção</i>		14/12/2008	13/11/2012
		<i>Teatro da realidade</i>	Daniel Piza	06/01/2008	13/11/2012

O levantamento dos sentidos expressos da categoria Jornais é, pois, apresentado pela Tabela 5:

Tabela 5. Ranking dos dez primeiros postos de ocorrências dos sentidos expressos nas frases encontradas em textos sobre o filme *Jogo de cena* na categoria Jornais.

<b>Jornais</b>	
<b>Sentido expresso</b>	<b>Ocorrências</b>
Abordagem metodológica	27
Atributo fílmico	26
Representação do real	20
Abordagem metodológica, representação do real	13
Abordagem conceitual	9
Abordagem metodológica, abordagem conceitual	9

Mistura de gêneros	7
Transcendente	7
Técnico e natural, representação do real	6
Abordagem conceitual, representação do real	5

Na categoria Jornais objetivou-se analisar, como nas categorias anteriores, o sentido expresso de maior ocorrência em seus textos, identificado como “Abordagem metodológica”, localizado nas seguintes fontes, nas seguintes condições: *Jornal do Brasil*, 1 artigo com 4 ocorrências, 1 artigo com 2 ocorrências; 1 artigo com 3 ocorrências (totalizando: 3 artigos, 9 ocorrências); jornal *O Globo*, 1 artigo de 4 ocorrências, (totalizando: 1 artigo, 4 ocorrências); jornal *Folha de S. Paulo*, 1 artigo de 3 ocorrências, 2 artigos de 2 ocorrências, (totalizando: 3 artigos, 7 ocorrências) e o jornal *O Estado de S. Paulo*, 1 artigo de 5 ocorrências, 2 artigos de 1 ocorrência (totalizando: 3 artigos, 7 ocorrências).

No *Jornal do Brasil*, no artigo *As mulheres de Coutinho*, autoria de Rosângela Dantas, publicado em 8 de março de 2008, a primeira frase interpretada como de sentido expresso de “Abordagem metodológica” foi “Como fazer para que um mero jogo de cena trabalhe a favor da verdade?” (p. 1) propõe a situação de manipulação de algo (o jogo) em favor de uma demonstração de verdade, apresentação da verdade.

Esse teor de manipulação é entendido, no contexto, com o significado de construção mais do que de mascaramento da narrativa fílmica, por esse caráter é que seu sentido expresso é identificado no caráter de “Abordagem metodológica”, forma pela qual o filme se constrói: utilização de recursos de exposição/expressão para compor um painel real, verdadeiro a partir de um ponto de vista - o do que realiza a orquestração do jogo (entendido em via dupla: tanto o diretor em sua função de orientação de recursos e elementos quanto o espectador em sua função de receptor e leitor dos elementos fílmicos disponíveis).

Na sequência, há mais três frases de interesse para este estudo: “O retrato criado por seus documentários parecem os mesmos em sua fórmula [...]” (p. 1), “[...] ele se posiciona como um diretor que é todo ouvido.” (p. 1) e “Suas fontes são tipos deliciosamente selecionadas para compor um painel [...] de cores que se encontram no constrangimento ou na identificação humana imediata com o espectador.” (p. 1). Nestas fraes, os aspectos relacionados ao processo resultante do filme estão mais claramente estabelecidos.

As duas primeiras desse período foram divisões de uma única frase que coadunava o sentido de “receita” (fórmula) como um estilo fixado no filme documentário de Coutinho, uma espécie de assinatura derivada do ato de ouvir do diretor, ou seja, uma característica pessoal articulada a uma posição profissional que lhe outorga o caráter autoral.

A terceira, por sua vez, investe na ação de seleção das fontes, metodologicamente avaliadas para composição de um painel multiforme através de tipos performaticamente “deliciosos” enquanto fontes documentais,

A indexação que se infere no uso do sentido expresso de “Abordagem metodológica” no texto é a de um filme que acentua a forma, a maneira de proceder do diretor, considerada tão característica por Rosângela Dantas que lhe imprime a possibilidade de construir o sujeito feminino inscrito pelo título do artigo (mulheres) nos moldes do olhar autoral do filme (de Coutinho).

O primeiro aspecto visto como de embasamento teórico relacionado autores da área é a utilização do conceito de verdade, sua aceitação como possibilidade de posicionamentos diferenciados, relativa, segundo os pressupostos de Nichols (2005a) sobre a questão da intervenção, expressão de um ponto de vista sobre um assunto, um tema, uma pessoa.

O segundo aspecto é visto como um desdobramento dessa intervenção, ou seja, os atributos do sujeito Eduardo Coutinho propiciando resultados favoráveis no teor documental do filme, fortalecendo a proposição de Nichols (2005a), de que esse caráter pessoal do interventor instala no filme um olhar diferenciado, mas, também real, portanto, de interesse no filme documental.

No *Jornal do Brasil*, no artigo *Jogo de Cena hipnotiza platéia: Eduardo Coutinho traça linha entre vida e ficção*, autoria de Daniel Schenker, publicado em 5 de outubro de 2007, as duas frases em que se consideraram ocorrências do sentido expresso de “Abordagem metodológica”, foram: “O espectador não sabe exatamente se aquelas mulheres estão narrando suas próprias experiências nem quais entre elas são atrizes encarregadas de interpretar relatos de outras.” (Caderno B, p. 2), “Coutinho borra a fronteira entre o real e o interpretado.” (Caderno B, p. 2). O termo de ligação entre as duas frases são o emprego de construções verbais.

O que ocorre é que ambas comportam-se como frases complementares que justificam o efeito de enfraquecimento (borrar) de fronteiras entre o que é depoimento

(real) e ficção (interpretação) pela ação direta do diretor sobre as atrizes, que “são encarregadas” da interpretação de vários relatos reais.

Ainda que haja sentidos expressos paralelos passíveis de registro de ocorrência nas frases – “Representação do real” (na primeira) e “Mistura de gêneros fílmicos” (na segunda) -, argumenta-se que a ênfase da matéria (fortalecida pelo próprio título) reside no ato de “traçar” (significando determinar, definir) uma linha divisória entre dois fenômenos (vida e ficção), através da abordagem metodológica do real e do interpretado, ou seja, por mais paradoxal que pareça, o ato de “definir” a linha entre os fenômenos baseia-se na ação de “borrar” a divisão entre os elementos tidos como componentes de ambos: real=vida; ficção=interpretação.

Dessa forma a indexação que se percebe resultante é a de um filme documentário que se orienta pela ação direta (intervenção) do seu realizador, um documentário que trabalha também com o propósito do estímulo ao questionamento e à formação crítica de seu espectador, embasada nas proposições de Nichols (2005a, b), respectivamente, na observação de influência do olhar interventor na construção e a definição da tradição auto-reflexiva e de interação, calcada na consciência do mecanismo de filmagem (processo de representação em discussão pela apresentação de uma dimensão natural – depoentes - e uma técnica - atrizes).

No terceiro e último texto em que foi detectado o sentido expresso de “Abordagem metodológica” no *Jornal do Brasil*, o artigo *Eduardo Coutinho revê limites entre documentário e ficção: Sem disputar, Jogo de cena atrai atenções*, autoria de Carlos Heli de Almeida, publicado em 17 de agosto de 2007, apresenta três frases consideradas relevantes em seu conteúdo: “[...] começou com a publicação de um anúncio em jornal convocando voluntárias para um filme.” (Caderno B, p. 3), “Apenas 23 candidatas passaram para a etapa seguinte [...]” (Caderno B, p. 3) e “Nova seleção foi realizada para se chegar às 10 personagens que emplacaram na edição final.” (Caderno B, p. 3).

A relação entre as três é interpretada como claramente vinculada à maneira como o diretor procedeu em torno da etapa de seleção e escalação do elenco do filme, desde a divulgação do processo de convocação de interessadas (frase um) até o momento de decisão sobre quais estariam presentes no resultado final (frase três).

O filme é indexado, sob o prisma dessa interpretação, como um algo “estranho”, que revê definições acerca de questões já estabelecidas: os limites entre os gêneros de documentário e ficção, realidade e representação.

Novamente o embasamento teórico se manifesta pelo viés de exposição do processo de construção da obra (Nichols, 2005b), pela qual os mecanismos de seleção e decisão são apresentados, proporcionando uma leitura mais atenta, questionadora, dos critérios e resultados apreendidos na experiência de recepção.

No jornal *O Globo*, no artigo *Em novo filme, Eduardo Coutinho mistura o real com o encenado*, autoria de Neusa Barbosa, publicado em 18 de agosto de 2007, as frases “Depois de um processo preliminar de entrevistas [...] restaram 20 personagens.” (p. 1); “Na tela, o número de histórias caiu para menos de metade.” (p. 1) e “[...] as atrizes receberam versões editadas dos depoimentos em DVD e também o conteúdo integral deles, por escrito.” (p. 1) manifestam interesse em descrever os aspectos metodológicos do diretor no processo de escolha e seleção das entrevistadas, assim como a maneira como introduziu as atrizes em seu trabalho de interpretação dos depoimentos de interesse, ou seja, discursa sobre os procedimentos do diretor e sua forma de abordagem dos mesmos.

A quarta frase é uma fala atribuída, por Neusa Barbosa, ao próprio Coutinho: “[...] sou mestre em não dirigir as pessoas [...]” (p. 1). Ao invés de manter seu significado restrito às etapas necessárias para uma construção fílmica “eficiente” aos propósitos de definição de personagens reais (depoentes) e mecanismos de sustentação (*performance* das atrizes profissionais) de sua proposta conceitual, salienta as características de seu método de se relacionar com o elenco como um todo.

No jornal *Folha de S. Paulo*, no artigo intitulado *Todas as mulheres do mundo*, autoria de Silvana Arantes, publicado em 2 de novembro de 2007, o sentido expresso de “Abordagem metodológica” foi apreendido pela conjugação de três frases. A primeira é “[...] mostra personagens que vão ao encontro de seu autor, e não o contrário, como era típico na obra de Coutinho.” (Caderno Ilustrada, p. 1), ela apresenta uma forma de rompimento no processo de Coutinho, estabelecendo relação comparativa entre procedimentos metodológicos empregados anteriormente pelo diretor e os apresentados no filme *Jogo de cena*.

A segunda frase é “Apenas três das mulheres que representam vivências alheias são amplamente conhecidas pelo público.” (Caderno Ilustrada, p. 1). Ela admite a escolha de atrizes conhecidas na função de representação de algo pré-produzido (vivência alheias) por outrem. Mais uma vez as opções quanto ao número de atrizes conhecidas utilizadas e à função desempenhada por estas compõem estratégias de apresentação da questão da “representação do real”, denotando um significado

transversal: o procedimento, o método, a estratégia pela qual e por quem se dá a decisão de número e função dessas atrizes.

“Escolho o outro de mim.” (Caderno Ilustrada, p. 1) foi uma frase que em outro artigo, sob outro contexto, seria interpretada como de sentido expreso relacionado à questão de “Abordagem conceitual”, no entanto, a interpretação defendida como relacionado ao sentido expreso de “Abordagem metodológica” se deu por se considerar que a frase é inserida no artigo como resposta a um parágrafo que observa a posição questionadora do público diante da experiência fílmica: porque filmar só mulheres no filme?

A inserção da frase no texto acarreta um significado que compreende da seguinte forma a obra de Coutinho: método que impõe que o diretor se diferencie para poder se articular como entrevistador, realizador do processo de questionamento do outro a sua frente (as atrizes e depoentes), diferenciado dele pelo gênero sexual a que pertence.

O filme, pelas referências feitas acima é indexado como um produto diferenciado, inventivo e estimulante, que lança reflexões sobre o fazer documental de maneira ética e aprofundada.

A base teórica que pode se utilizar para essa consideração é a questão central em discussão nesse trabalho e exposta no Capítulo 01: o processo de Indexação Social. Os autores que tratam diretamente desse conceito, no âmbito do Cinema Documentário (CARROLL, 1996; NICHOLS, 1997; RAMOS, 2008), consideram o processo como uma estrutura socialmente compartilhada e organizada, coordenando o processo de produção, escoamento e recepção do filme documentário.

Outro autor que pode oferecer algum subsídio teórico, ainda que não tão evidente, é HjØrland (2008), em sua consideração de organização de documentos a partir dos sentidos atribuídos a esses documentos por seu domínio/campo disciplinar, prescindindo sempre de uma eficiente representação do mesmo (pautada pela concordância e convenção desses domínios).

O que se infere como ponto de convergência entre esses dois campos teóricos é o grau de eficiência pelo qual a nomenclatura da área define o documento e o conclama participante, ou não, da tradição pela qual se orientou sua produção, estabelecendo ou não lugar em seu repertório documental.

No jornal *Folha de S. Paulo*, no artigo *Mulheres se abrem diante da lente de Coutinho*, autoria de Sérgio Rizzo, publicado em 9 de novembro de 2007, as frases que foram interpretadas como de sentido expreso de “Abordagem metodológica” foram

“[...] responderam ao anúncio de jornal reproduzido na abertura.” (Caderno Guia, p. 8) e “Coutinho se posiciona a esquerda da câmera [...] mas, raramente aparece no quadro.” (Caderno Guia, p. 8).

A primeira frase, referindo-se ao anúncio (também apresentado na versão do filme em DVD) de divulgação do processo de seleção de elenco para o filme, estabelece um princípio formulado pelo diretor: exposição do processo de construção do filme para o espectador.

O mesmo princípio se vê obedecido no enunciado da frase seguinte que observa a figura do diretor sempre presente (percebida pelo olhar atento das depoentes, direcionado para quem lhes faz as perguntas, o próprio Coutinho que, além da voz, oferece sua imagem em quadro num momento ou outro).

O aspecto metodológico que se infere nessas abordagens do diretor não é visto tanto como objetivos formulados para o ato de filmagem, de intervenção direta no processo de entrevista, e sim como elementos que fixariam efeitos de realidade em quem o assiste, sempre expondo a situação em pleno acontecimento, incluindo a presença do próprio condutor do jogo formulado.

A indexação do filme, feita pelo artigo, é de uma obra que se orienta pelo estilo do diretor, atento à exposição do processo de filmagem e com ênfase na fala, no depoimento do outro - que no caso do filme é definido como as mulheres que se confessam diante da lente do diretor.

O primeiro sentido indexado (de “transparência” do processo de produção) é coadunado, ao longo do texto, com o título (*Mulheres se abrem diante da lente de Coutinho*), é entendido no entrelaçamento entre conteúdo da matéria e seu título.

No jogo discursivo entre esses campos (título e conteúdo) se vê o apontamento de uma ideia de representação social no filme, atribuindo um sentido de quase isenção no processo de auto exposição das depoentes, flexibilizado pela sensação de segurança que se infere no ato de “abrir-se” diante da lente do cineasta. Isso porque “as mulheres se abrirem diante da lente de Coutinho” sugere a possibilita de uma investigação de caráter menos invasivo do cineasta (documentarista) sob o investigado (mulheres), pois que a investigação se dá a partir de uma concessão de uma categoria sexualmente identificada em se exporem diante do diretor, uma concordância que encontra em Coutinho a ressonância necessária – segundo Rizzo – para firmar no filme o sentido de “Abordagem metodológica” eficaz na representação de um extrato social.

As influências teóricas do texto foram identificadas pela consideração do conceito de “Asserção Pressuposta” de Carroll (2005), pelo qual se estabelece o princípio de afirmação de uma realidade a partir de sua recepção pelo espectador, no caso Rizzo, que entende a concessão das depoentes como facilitação de acesso ao acervo particular de cada uma das personagens, expresso em suas falas.

No artigo seguinte do jornal *Folha de S. Paulo*, intitulado *Mentiras e verdades de Coutinho*, autoria de Marcelo Coelho, publicado em 5 de dezembro de 2007, oferece 2 ocorrências em que se interpretou o sentido de “Abordagem metodológica”. A primeira “Diante do silencioso senhor que as recebe [...] que lhes impõe imediato respeito [...] entregam a alma, como se precisassem de absolvição” (Caderno Ilustrada, p. E14), inscreve a ação das depoentes resultantes do caráter silencioso com que o diretor se investe; a segunda “[...] há também a equipe encarregada de filmar a cena: a entrevista não transcorre numa igreja, e sim no palco de um teatro vazio.” (Caderno Ilustrada, p. E14), inscreve o espaço e o elementos humanos presentes no ato de filmar.

O tom, o clima efetivado por esses dois trechos é percebido em todo o texto, Coelho desenvolve sua argumentação através da analogia entre filme e religião, professando uma atitude quase “sobre-humana” do diretor: silenciosa, impassível, neutra.

O sentido expresso de “Abordagem metodológica” é interpretado nessa defesa em compreender a urdidura que estrutura o filme como que baseada na divisão entre “verdades e mentiras” (expressão utilizada no título) exercitada pela ação do diretor.

Marcelo Coelho cria uma imagem do ato de filmar calcando uma correspondência entre esse ato e outro ato mais reconhecível (religioso), talvez para professar sua própria fé no ateísmo, talvez para aproximar de seus pressupostos leigos em cinema, comunicar-lhes o sentido de cada escolha, cada resultado que ele vê expresso no ato de filmar.

O que é indexado pelo autor do texto é a defesa de um filme em que se vê a ação competente de um profissional qualificado, inscrita na ordem e no prisma de uma tradição documental: presente e interventora. Essa inscrição oferece como subsídio teórico o pressuposto de intervenção do sujeito realizador, seu olhar operando influências no registro de uma realidade (NICHOLS, 1997, 2005b).

No jornal *Estado de S. Paulo*, no artigo *Na tela, as artimanhas da verdade*, autoria de Luiz Carlos Merten, publicado em 9 de novembro de 2007, as frases interpretadas como de sentido expresso de “Abordagem metodológica” foram: 1)

“Escolho o outro de mim.” (Caderno 2, p. D4), 2) “Coutinho incorpora agora seu reverso, a mentira.” (Caderno 2, p. D4), 3) “[...] colocou um anúncio no jornal, convocando mulheres para um teste de filmagem.” (Caderno 2, p. D4), 4) “Coutinho não esclarece (mas fornece pistas).” (Caderno 2, p. D4) e 5) “Ele rompe com uma de suas regras [...] e deu às atrizes a chance do take dois.” (Caderno 2, p. D4).

Na primeira delas, a escolha de outro diferente dele para realização de seu trabalho, expõe a autoexigência de uma visão distanciada, a intervenção em um assunto ou sobre um sujeito (como tema) referenciadas pela circunstância da descoberta, de exploração da experiência de desnudamento de si mesmo – e da própria realidade – pela interação com o diferente, forma de abordagem (metodologia) da realidade registrada pela câmera no momento de filmagem: interação entre depoente e diretor.

Na segunda, a incorporação da mentira é vista como resultante do emprego da estratégia de confrontação entre o discurso real e o discurso interpretado, no início claramente associado à *performance* técnica (atriz) ou à *performance* intuitiva (depoente), depois, menos evidente e, com o aprofundamento da questão, mais indeterminado.

“Mentira” é entendida no texto como contraposição da realidade que o diretor expõe (anunciada pela primeira frase), ou seja, algo que se mostra construído a partir da diferenciação contraposto à tendência comum de se associar a fala natural (*performance* intuitiva desenvolvida pelas depoentes) ao real, sem considerar sua dimensão de *performance*, desempenho do ato de narrar baseado na representação de um passado existente.

A terceira frase aborda diretamente a questão da metodologia utilizada pelo diretor para compor seu painel de personagens reais: o anúncio do teste. Como em outros artigos, a formulação dessa estratégia impõe que a mesma seja discutida em termos de opções feitas pelo diretor para realizar seu trabalho, escolhas de procedimentos, formas de aproximação e determinação de suas decisões, ou seja, formas de se abordar metodologicamente seu processo de trabalho.

A quarta frase observa a postura enigmática do diretor que não deixa claro seus objetivos, mas estimula o questionamento. Essa interpretação é assumida mediante a situação de recepção do filme pelo espectador, situação promovida pelo processo de organização e seleção do material filmado (montagem): intercalação de cenas complementares ou de fácil associação (relações personagem-atriz), exclusão de nomes ou nomes passíveis de interpretação equivocada (respectivamente: Andréia Beltrão

falando de uma babá ou Nanda-Fernanda Torres falando de uma experiência no candomblé).

Por fim, a quinta frase advoga uma atitude de rompimento de regras, comportamento assimilado como positivo, “magnífico” para a proposta do filme: a chance do *take* dois. Essa atitude consiste em dar à atriz a chance de falar sobre seu desempenho em frente às câmeras, expondo tanto suas incertezas quanto suas convicções enquanto intérprete. É interpretado como um momento (na medida do possível) de bastidor, com alto grau de exposição do contexto de filmagem, opção relevante do diretor para abordar o tema da representação e seus limites.

Dessas atribuições de sentido exposto e suas relações com o título do artigo (*Na tela, as artimanhas da verdade*), conclui-se que a indexação feita por Merten sobre o filme está relacionada com sentidos de precisão e imprecisão no registro e apresentação da realidade por um filme documentário.

No jornal *O Estado de S. Paulo*, no artigo *Esse complexo jogo de subjetividades muito sutis*, autoria de Luiz Zanin Oricchio, publicado em 9 de novembro de 2007, a frase “Implodindo de vez essa divisão [...]” (Caderno 2, p. D4) imprime sentido de rebelião ~~interna~~ do diretor, reagindo aos questionamentos constantes sobre as divisões entre documentário e ficção no campo cinematográfico.

Tal rebelião é entendida por Oricchio como uma demonstração de ousadia, algo que asseguraria ao filme um lugar de destaque no cinema brasileiro, independente de qual seria esse lugar. Sua entonação é favorável, afirmando que o filme colabora positivamente para a discussão sobre o assunto da distinção entre gêneros fílmicos documentais ou ficcionais.

Como nos artigos anteriores, os argumentos em torno dessa proposição de “doce revolução” estão baseados nos procedimentos assumidos pelo diretor na execução de sua obra: uso de contraposições narrativas de ordem ficcional e real; característica dialógica do diretor, escolha do espaço de captação.

Esses elementos estão amarrados ao argumento central de Oricchio: jogo formulado a partir de um substrato (subjetividades) sutilmente trabalhado, criando sentido e interesse para o espectador.

Os valores atribuídos ao filme relacionam o caráter de inovação da obra com a necessidade de questionamento do meio cinematográfico sobre seus parâmetros de definição dos produtos audiovisuais documentários e seus atributos, formalizando uma preocupação em torno dos limites da representação do real por uma tradição que aposta

(pelo menos no plano do espectador leigo) no caráter da isenção e da neutralidade como paradigmas indiscutíveis (ou pouco discutidos).

As ligações teóricas, mais uma vez, se assentam sobre questões de definição de gênero e estilo: primeiro pela discussão formulada por Carroll (2005) sobre a questão de nomenclaturas (formas de aceção do filme documental) - ainda que Oricchio não adote os termos e definições utilizadas por Carroll, conjectura uma distinção menos rigorosa e mais bem elaborada sobre os filmes documentais -; depois pela questão da interação, intervenção e resultado documental, discutidos por Nichols (1997, 2005b) em suas definições sobre filme documentário como obras que sofrem influência direta do olhar de seu realizador, sendo, portanto, limitadas em sua representação do mundo por essa ótica parcial.

No jornal *O Estado de S. Paulo*, no artigo *Teatro da realidade*, autoria de Daniel Piza, publicado em 6 de janeiro de 2008, a frase “A câmera [...] fica num apoio fixo o tempo todo [...]” (Caderno Cultura, p. D3) é interpretada com sentido expreso de “Abordagem metodológica” pela observação de que tal definição de lugar e tempo foram decisões que objetivaram a apresentação das emoções vivenciadas pelas depoentes com o mínimo de intervenção no quadro registrado.

Piza, ao longo de seu texto, discorda do sentido geral atribuído ao filme (demonstração das fronteiras nebulosas entre realidade e ficção), apoia sua leitura da obra na questão da “irreprodutibilidade do real”.

Sua argumentação tem como ponto de partida a discordância de que as *performances* das atrizes não são passíveis de reconhecimento (ainda que não imediato), depois advoga que as emoções que asseguram às personagens reais a sobrevivência depois das tragédias cotidianas são inacessíveis à representação.

No que tange à relação dessas argumentações e o sentido de “Abordagem metodológica” do diretor, Piza admite como avanço a demonstração de que representação é um dom humano, acessível a todos e utilizado por todos até o ponto em que a realidade permita ser por ele representada.

A indexação que se vê exposta sobre o filme no artigo de Daniel Piza é a de uma obra que cumpre uma função, representar, limitada pelo seu objeto, a realidade. Em suma, o tom é de que o assunto-tema poderia ser mais bem explorado se o filme averiguasse questões de relação entre o caráter heróico das personagens e a manutenção deste caráter pela fé ou pela religião, tema, segundo o autor, constantemente menosprezados pelo cinema documentário.

A voz de Piza é uma voz dissonante em meio ao discurso jornalístico geral, que arregimenta sentidos discursivos de valorização do filme a partir do que Piza desvaloriza: a capacidade de representação do real.

Essa premissa tem seu suporte teórico na consideração dos limites do filme documental, feita por Nichols (1997, 2005b), pela qual se observa que sempre haverá uma parte ou região do tema não contemplado pelo olhar do realizador, sempre limitado pela perspectiva pessoal, por escolhas que delimitam o real a partir dos valores e sentidos atribuídos pelo sujeito realizador ao material temático.

#### **2.4.2 Plano geral: sentidos expressos e categorias analisadas**

Em análise do comportamento de circulação dos sentidos expressos em cada uma das fontes que compuseram o *corpus*, pode-se constatar que:

- Nas categorias *Blog* e *Site* (reunidos pelo caráter informal que os ambientes selecionados apresentavam): observou-se a ocorrência de sentidos expressos diferenciados entre si - “Representação do real”, em *Blog* e “Característica de gênero sexual”, em *Site* -, com seus sentidos identificados, cada um, em um único artigo.

Infere-se que, apesar desse fator ser negativo na análise dessas expressões de sentido, aponta um fenômeno interessante: o da obsolescência da informação no ambiente *Web*. Uma vez que, em fase anterior ao início da coleta de artigos, verificou-se a existência de mais ambientes que apresentavam textos pertinentes ao interesse da pesquisa (o filme *Jogo de cena*), não mais disponíveis no momento de coleta.

Não é possível afirmar quais os elementos que influíram na ocorrência desse fenômeno, ainda que haja algumas pistas que sugerem a grande quantidade de informação oferecida e a questão do uso desta, como possíveis complicações para estabilização desses ambientes.

No entanto, pode se apontar dois elementos considerados importantes para a manutenção de estabilidade do *Blog* e do *Site* analisados: condição autoral dos indivíduos que produziram os artigos publicados em tais ambientes, assim como o caráter de assiduidade impresso pela constante “alimentação” desses dois ambientes no território *Web*.

Do ponto de vista cronológico pode se observar a cobertura temporal explicitada em 8 ocorrências de um sentido expresso de interesse temático (Característica de gênero sexual) no artigo datado de 2007, no *site* de Tânia Menai, e de 3 ocorrências de outro

sentido expreso, de interesse formal (Representação do real), no artigo publicado em 2012, no *blog* de José Carlos Avellar.

- Na categoria Revista: nessa categoria notou-se a distribuição mais homogênea do sentido expreso (Representação do real) identificado, explicitada por: 1 única ocorrência em cada um dos textos publicados nos anos 2007, 2010 e 2011, 2 ocorrências no ano de 2009 e 3 ocorrências em 2008.

Os elementos que contribuíram para tal comportamento podem ser identificados pela ordem periódica das publicações (mensais, na maioria) e o interesse pelo campo (distribuído, em maior grau, pelo interesse em Cultura Geral, não especializado), com maior ocorrência nas publicações de 2008: *Revista do Livro* e *Personnalité*.

Apesar do interesse em domínios diferenciados (pela teoria de HjØrland (2008)), a expressão “Representação do real” foi utilizada de maneira consensual, sem alterações de sentido nos diversos contextos, portanto, considerada pertinente e eficaz na reprodução do conceito em âmbitos diferentes do Cinema Documental.

- Na categoria Jornais: notou-se a maior concentração de distribuição do sentido expreso “Abordagem metodológica” no ano de lançamento do filme (2007), com recepção consensual do sentido e qualidade documental, excetuando, como já observado na análise dos artigos publicados em jornais, o artigo de Piza, publicado em 2008.

Considera-se que o consenso seja um efeito de indexação do termo/sentido de expressão reproduzido constantemente em cada novo artigo, sendo fixado, por esse processo, como tema ou elemento formal a ser discutido em textos posteriores.

No caso/exceção apresentado por Piza, essa discordância foi justificada pela visão contrária que o autor tinha do tema frequentemente abordado (eficácia do método de abordagem na representação do real), ou seja, sua ruptura com o discurso habitual foi expressa por seu pressuposto de impossibilidade de representação do real, nos moldes da metodologia (e recorte) apresentados pelo filme.



## CONCLUSÃO

Os resultados da pesquisa se localizam em dois eixos: no levantamento de definições acerca do significado do conceito de Indexação Social nos âmbitos da Ciência da Informação e do Cinema Documentário; e na aplicação de análise do filme *Jogo de cena* e de sua recepção como produto de mercado pelos críticos de cultura da imprensa brasileira.

No primeiro eixo, considerado como de aspecto teórico, pode ser observado que o conceito de Indexação Social nos domínios de Ciência da Informação e do Cinema Documentário sofre certa disparidade enquanto definições e uso.

Ainda que se leve em conta a autonomia dos campos para utilização de conceitos conforme sua própria orientação cabe apontar que, mesmo no próprio domínio da Ciência da Informação, o conceito de Indexação Social - oferecido pelos artigos utilizados no estudo - é concebido (através do conceito de *Folksonomia* no âmbito da *Web*) pela “liberdade acentuada” com que as indexações (ocorridas por meio do processo de atribuições de *tags* aos conteúdos informativos disponibilizados em ambiente colaborativo) acabam por ocorrer.

Os fatores de sentidos democráticos e libertários geralmente atribuídos ao ambiente *Web* são considerados como elementos diferenciais entre o processo de Indexação Social no âmbito do Cinema Documentário e o processo de Indexação Social (reconhecido também pelo conceito de *Folksonomia*) no âmbito da Ciência da Informação, uma vez que, no campo do Cinema Documentário, a instabilidade de denominação dos objetos fílmicos no sistema de veiculação do produto fílmico obedece – pela dinâmica dos agentes indexadores nela envolvidos (diretores, produtores, distribuidores, críticos especialistas, etc.) - as atribuições da tradição cinematográfica pela qual se alinham tais produtos (interagindo por um sistema comunicativo que segue padrões estabelecidos por uma estrutura societária).

Ou seja, o conceito de Social pelo qual se denomina o caráter do processo de Indexação no âmbito do Cinema Documentário, limita a aplicação desse processo pelas características – validadas ou não – com que se reconhecem classe e atributos do produto fílmico pelo sistema de discursos especialistas que defendem as características tradicionais pelos quais o produto fílmico é reconhecido, enquanto que, no âmbito da Ciência da Informação, o conceito de Indexação Social (sobretudo por seu sinônimo *Folksonomia*) reconhece uma liberdade maior à atribuição de *tags* (legendas e rótulos)

pelos quais os objetos informacionais (incluindo obras audiovisuais) podem e são reconhecidos, resultando na fixação de características pelo sistema cooperativo (social) de atribuição, por intermédio de adesões individuais às propostas de *taguiamento*, incorrendo em validações das mesmas.

Ainda que pareça, pelas afirmações anteriores, desvincular-se o conceito de Indexação Social do Cinema Documentário do campo da Ciência da Informação, faz-se necessário observar que o processo de Indexação Social no campo do Cinema Documentário apresenta certas proximidades com o processo de Indexação Tradicional do campo da Ciência da Informação, sobretudo pelas abordagens com que se analisaram as matérias jornalísticas (consideradas como veículos pelos quais o processo de Indexação Social se expandia no meio social).

O ponto de apoio da similaridade apontada entre ambos os processos refere-se – além do uso do conceito “Domínio” (conceito chave empregado na abordagem) – ao reconhecimento do valor dado ao uso de opiniões de especialistas da área, explicitada em formato textual (críticas), caracterizando – em termos de abordagem para representação de objetos informacionais – o princípio de “Garantia Literária” (HJØRLAND, 2008) na Indexação Tradicional, princípio pelo qual se pretende validar a proposição de termos representativos do campo a ser representado, através da abordagem e identificação de termos correntes em sua literatura especializada.

Nesse sentido, um aspecto que se vê distintivo do processo de Indexação Social/*Folksonomia* na *Web* e de Indexação Social em ambientes tradicionais, no âmbito da Ciência da Informação, é que o princípio de “Garantia Literária” é substituído pelo princípio “Garantia do Usuário” em uso no ambiente *Web* para validação de proposições indexicais – princípio não aprofundado nesse trabalho, mas, apontado como perspectiva de estudos futuros em ambos os campos.

No segundo eixo, aspecto com que o processo de Indexação Social é empregado no campo do Cinema Documentário no caso do filme *Jogo de cena*, atribuiu-se ao seu uso um sentido instrumental na veiculação dos objetos informacionais (midiáticos) sob seu domínio, caracterizados pela dinâmica operacional de estabelecer sentidos e nexos entre formulações em nível conceitual ou factual, relacionadas com os processos de produção e divulgação das tradições e valores do campo.

Em cada uma das categorias textuais observou-se um comportamento do sentido expresso, variando também, em alguns casos, o uso desse sentido no contexto de

publicação informal (*blogs, sites*) e formal (revistas e jornais) ou o formato do discurso jornalístico empregado por seu autor.

Nos documentos classificados como de caráter informal (*blogs e sites* selecionados) pode se notar influências de sua tipologia e da questão autoral, a primeira pela determinação do número de ambientes selecionados (bastante reduzido), a segunda pela percepção de procedimentos (constância na inserção de artigos nos respectivos ambientes) e valores, relacionados às funções que seus autores exercem (crítico de cinema (José Carlos Avellar) e jornalista não-especializada em cinema (Tânia Menai)).

Cabe observar que o caráter de jornalista especializado ou não-especializado foi analisado pela articulação que o autor fazia de termos relacionados ao campo Cinema Documentário, mas, não foi utilizado como critério de exclusão de matérias que advogavam, com aparente controle, o jargão especializado.

Inferiu-se maior ou menor conhecimento da área quando o contexto do artigo frisava, em sua análise, questões periféricas ao filme documental e sua tradição, reconhecendo-se, entretanto, algum efeito indexador da matéria em movimento no sistema informal de difusão do filme como produto de mercado.

Nos documentos classificados como de caráter formal (Revistas e Jornais) pode se perceber a variação de constância/periodicidade com que os sentidos expressos circularam e o caráter relativamente uniforme com que os sentidos expressos foram articulados em meio ao discurso de fontes analisadas (heterogêneas enquanto origem).

A questão da constância/periodicidade pôde ser verificada pela distribuição homogênea do sentido expresso “Representação do real” (picos em 2008, 3 artigos; e 2009, 2 artigos) em período temporal (2007-2011) no caso das revistas; e pelo caráter de produção localizada de artigos em jornais (20 artigos) com o sentido expresso de “Abordagem metodológica” analisado no período de lançamento do filme (2007).

A questão da articulação uniforme de sentidos expressos em cada uma das categorias pode ser apreendida pelo uso consensual dos conceitos, relativamente indiferentes ao fator região ou ao veículo de imprensa de seus críticos.

Na análise dessas fontes e suas relações com os sentidos expressos apreendidos em maior número em cada uma delas (“Representação do real” (revistas), “Característica de gênero sexual” (*blogs e sites*) e “Abordagem metodológica” (jornais)) pode se verificar que a recepção do filme pelos críticos especialistas indexou o filme *Jogo de cena* como: obra documental de caráter reflexivo interessado em discutir a questão feminina e a qualidade de representação do real pela ótica de um realizador,

através de sua abordagem metodológica, priorizando efeitos de contraposição entre discursos reais e discursos interpretados pelas atrizes naturais e profissionais.

Essa articulação entre os sentidos especificamente expressos e o sentido geral indexado condiciona, na perspectiva desse trabalho, relações entre os dois eixos de análise (teórico e de abordagem analítica), através do uso do conceito de Indexação Social pelos campos do Cinema Documentário e da Ciência da Informação, referenciando tal uso:

- No campo do Cinema Documentário, pelo sistema de organização e distribuição do produto fílmico (CARROLL, 1996; NICHOLS, 1997; RAMOS, 2008), objetivando a manutenção dos princípios reguladores do campo da tradição e estilo pelos quais o filme responde; e

- No campo da Ciência da Informação pelo caráter reticular (LE COADIC, 2004) com que essa informação circulou, introjetando no sistema comunicativo compartilhado pelos críticos especialistas (pelo pressuposto de Rodrigues (1993)) a capacidade de manutenção dos referenciais pelos quais a tradição reconhece seus afiliados (obras ou realizadores) no domínio (HJØRLAND, 2008) em que se dão suas interações.

Entende-se, dessa forma, que o mecanismo de indexação utilizado no caso no caso estudado, se abordado como instrumento de “expressão de ideias” de grupos sociais - formal ou informalmente engajados -, pode participar de mudanças por meio da ação de “redefinir” papéis através da produção de sentido de termos (conceitos) empregados na formulação de discursos em (ou sobre) objetos culturais, pois constatou-se que o objeto fílmico *Jogo de cena* pode ser qualificado e caracterizado como obra documental – uma vez que os textos jornalísticos, ainda que identificassem no mesmo um caráter híbrido, o reconheceram como filme documentário e reproduziram esse reconhecimento pelos canais de comunicação midiática analisados.

## REFERÊNCIAS

A CÂMERA como divã. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 set. 2008, Caderno B, p. 8.

ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. In: ALMEIDA, J. M. B. (Comp.). *Indústria cultural e sociedade*. Tradução Juba Elizabeth Levy et al. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. 70 p.

ALMEIDA, C. H. Eduardo Coutinho revê limites entre documentário e ficção: sem disputar, Jogo de cena atrai atenções. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 ago. 2007, Caderno B, p. 3.

ARANTES, S. Todas as mulheres do mundo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 nov. 2007, Caderno Ilustrada, p. 1.

ARAÚJO, A. Jogo de cena. 2007. *Revista moviola*. Disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/2007/10/05/jogo-de-cena/>>. Acesso em: 16 out. 2012.

ARAÚJO, I. Diretor Eduardo Coutinho põe documentário em questão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez. 2011, Caderno Ilustrada, p. E8.

AVELLAR, J. C. A Regra do Jogo. 2012. *Escrever Cinema Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/Jogo%20de%20cena.htm>>. Acesso em: 7 set. 2012.

\_\_\_\_\_. O que mais vale a pena ser visto: o documentário como um passo suspenso no ar. *Continuum Itaú Cultural*, n. 6, p. 10-13, dez. 2007.

BARBOSA, N. Coutinho entrelaça realidade e ficção em 'Jogo de cena'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 nov. 2007 Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/coutinho-entrelaca-realidade-ficcao-em-jogo-de-cena-4142747#ixzz29JjF5bG7>>. Acesso em: 14 out. 2012.

\_\_\_\_\_. Em novo filme, Eduardo Coutinho mistura o real com o encenado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 ago. 2007. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/em-novo-filme-eduardo-coutinho-mistura-real-com-encenado-4160951#ixzz29JjYNb1F>>. Acesso em: 14 out. 2012.

BAUER, M. W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008. 516 p.

BERNARDO, G. Metaficção e meta-realidade : o Jogo de cena de Eduardo Coutinho. *Revista do livro*, v. 16, n. 49, p. 45-52, maio 2008.

BOCCATO, V. R. C. Linguagem documentária na representação da informação pela perspectiva sociocognitiva em Ciência da Informação. In: BOCCATO, V. R. C.; GRACIOSO, L. S. *Estudos de linguagem em Ciência da Informação*. Campinas: Editora Alínea. 2011. 211p.

CABRERA GONZÁLEZ, M. A. La era de La participación y El creciente poder de las audiências. In: TOUTAIN, L. M. B. B. (org.). *Para entender a Ciência da Informação*. Salvador: EDUFBA, 2007. 239 p.

CAETANO, D. Coutinho, o cinema e a gente. 2010. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 51, p. 20-23, Jul. 2010.

GARCÍA CANCLINI, N. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras. 2008. 95 p.

CARROLL, N. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge University Press. 1996. 426 p.

\_\_\_\_\_. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, F. P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. 325 p. 2005.

CINECLUBE exhibe 'Jogo de cena' com papo com diretor em Santa Teresa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 2008. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2008/08/25/cineclub-exibe-jogo-de-cena-com-papo-com-diretor-em-santa-teresa/>>. Acesso em: 7 set. 2012.

CLAUDIO, I. Um ótimo Jogo de cena. *Isto É Independente*. Disponível em: <[http://www.istoe.com.br/reportagens/8124\\_UM+OTIMO+JOGO+DE+CENA?pathImagens=&path=&actualA%E2%80%A6](http://www.istoe.com.br/reportagens/8124_UM+OTIMO+JOGO+DE+CENA?pathImagens=&path=&actualA%E2%80%A6)>. Acesso em: 16 out. 2012.

COELHO, M. Mentiras e verdades de Coutinho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 2007, Caderno Ilustrada, p. E14.

COUTINHO entrelaça realidade e ficção em 'Jogo de cena'. 2007. *Reuters Brasil*. Disponível em: <<http://br.reuters.com/article/entertainmentNews/idBRN0757781520071108>>. Acesso em: 16 out. 2012.

COUTINHO: mestre do documentário recebe Kikito de Cristal. 2007. Disponível em: <<http://www.gramadosite.com.br/noticias/especialdecinema/id:13323/search:Jogo%20de%20cena>>. Acesso em: 7 set. 2012.

COUTO, J. G. Coutinho deixa o espectador sem chão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 dez. 2008, Caderno Ilustrada, p. E9.

\_\_\_\_\_. Coutinho questiona o real e a ficção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 nov. 2007, Caderno Ilustrada, p. 8.

CONCEIÇÃO, O. A. C. O conceito de instituição nas modernas abordagens institucionalistas. *Revista de Economia Contemporânea*, v. 6, n. 2, p. 119-146, ju./dez. 2002. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/23117/000369565.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 19 jul. 2012.

DANTAS, R. As mulheres de Coutinho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 mar. 2008. Disponível em: <<http://www.jblog.com.br/leiacinema.php?itemid=7473>>. Acesso em: 14 out. 2012.

FEMINILIDADE em cena. *Revista de Cinema*, São Paulo, v. 8, n. 32 p. 18, nov. 2007.

FONSECA, R. Mais conversa com Coutinho. 2006. *Blog do Bonequinho: o blog de cinema do Globo*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/?periodo=&palavra=mais+conversa+com+coutinho>>. Acesso em: 14 out. 2012.

FOSKETT, D. J. Informática. In: GOMES, H. E.(org). *Ciência da informação ou informática*. Rio de Janeiro: Calunga, 1980. p. 9-51. (Série Ciência da Informação).

GONZÁLES DE GOMES, M. N. A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. *Ciência da Informação*. Brasília, v. 22, n. 3, p. 217-222, set./dez. 1993.

GONDIM, S. Filme de Eduardo Coutinho tem pré-estréia de graça na Urca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29/10/2007, Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filme-de-eduardo-coutinho-tem-pre-estreia-de-graca-na-urca-4144983#ixzz29JfAG9hr>>. Acesso em: 14 out. 2012.

GUEDES, R. M.; DIAS, E. J. W. Indexação social: abordagem conceitual. *Revista ACB*, v. 15, n. 1, p. 22-38, jan./jun. 2010. Disponível em: <[http://revista.acbsc.org.br/index.php/racb/article/view/686/pdf\\_17](http://revista.acbsc.org.br/index.php/racb/article/view/686/pdf_17)>. Acesso em: 17 de jul. 2012

GUEDES, R. M.; MOURA, M. A.; DIAS, E. J. W. Indexação social e pensamento dialógico: reflexões teóricas. *Inf. Inf.*, Londrina, v. 16, n. 3, p. 40-59, jul./ ago. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/10477>>. Acesso em: 17 de jul. 2012.

HJØRLAND, B. What is Knowledge Organization (KO)? *Knowledge Organization*, Germany, v. 35, n. 2/3, p. 86-101, 2008. Disponível em: <[http://issuu.com/bib.csinfo/docs/hjorland\\_\\_2008](http://issuu.com/bib.csinfo/docs/hjorland__2008)>. Acesso em: 12 de out. 2012.

*JOGO de cena*. Dirigido por Eduardo Coutinho. País: Brasil. Produção: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos e Guilherme Cezar Coelho. Ano: 2007. 1 DVD.

LE COADIC, Y-F. A ciência da informação. Brasília: Briquet de Lemos, 2004. 124 p.

LEACH, J. Análise retórica. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008. 516 p.

LINS, C. O contador de histórias. *Personnalité*, p. 20-29, dez. 2008.

MARANHÃO, J. Jogo de cena. 2008 *A voz do Cidadão*. Disponível em: <<http://www.avozdocidadao.com.br/detailAgendaCidadania.asp?ID=931>>. Acesso em: 16 out. 2012.

\_\_\_\_\_. Jogo de cena, de Eduardo Coutinho. 2007.\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.avozdocidadao.com.br/detailAgendaCidadania.asp?ID=868>>. Acesso em: 16 out. 2012.

MARÍLIA Pera está...*O Globo*, Rio de Janeiro, 5 maio 2011, Segundo Caderno, p. 9.

MATTOS, C. A. A era do híbrido. 2010. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 50, p. 6-10, abr. 2010.

\_\_\_\_\_. Jogo de cena. *Revista SET*, São Paulo, v. 20, n. 245, p. 71, Nov. 2007.

MENAI, T. Eduardo Coutinho: um homem de TPM. 2007. *Uma jornalista brasileira em Nova York*. Disponível em: <[http://www.taniamenai.com/folio2/2007/11/eduardo\\_coutinh.html](http://www.taniamenai.com/folio2/2007/11/eduardo_coutinh.html)>. Acesso em: 16 out. 2012.

MENEGHINI, C. "Jogo de cena" traz duelo entre realidade e ficção. *G1: Globo.com*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL154612-7086,00-JOGO+DE+CENA+TRAZ+DUELO+ENTRE+REALIDADE+E+FICCAO.html>>. Acesso em: 16 out. 2012.

MERTEN, L. C. Na tela, as artimanhas da verdade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 nov. 2007, Caderno 2, p. D4.

MOLINA, M. P.; GARCÍA MARCO, F. J.; AGUSTÍN LACRUZ, M. D. C. *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: técnicas y procedimientos*. Asturias (Gijón): Ediciones Trea S. L. 2002. 350 p.

MORISAWA, M. Jogo de cena: realidade e ficção se confundem neste trabalho de Eduardo Coutinho. *Revista SET*, São Paulo, v. 22, n. 259, p. 71, jan. 2009.

MULHERES reais. Ou não. *Revista do Brasil*, São Paulo, caderno n. 36, p. 49, jun. 2009.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005a. 325 p.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005b.

\_\_\_\_\_. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.

ORICCHIO, L. Z. Esse complexo jogo de subjetividades muito sutis. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 nov. 2007, Caderno 2, p. D4.

\_\_\_\_\_. Indefinição entre o real e a ficção. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez. 2008, Caderno 2, p. D6.

\_\_\_\_\_. Lágrimas e sonhos femininos no comovente Jogo de cena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez. 2007, Caderno 2, p. D7.

PESSANHA, L. Ninguém é dono da sua história. *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, p. 20-22, 3 jul. 2010.

PINTO, I. Da falação à engenhosidade do jogo. *Revista Paisà*, v. 2, n. 10, p. 12-13, dez. 2007-jan. 2008.

PIZA, D. Teatro da realidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan. 2008. Caderno de Cultura, p. D3.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008. 447 p.

RIZZO, S. Mulheres se abrem diante da lente de Coutinho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 nov. 2007, Caderno Guia, p. 8.

RODRIGUES, A. *Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. 232 p.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008. 516 p.

RÖSELE, U. Jogo de cena, de Eduardo Coutinho. 2011. *Filmes polvo*. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/raccord/971>>. Acesso em: 16 out. 2012.

SANTEIRO, S. Conceito de dramaturgia natural. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, ago. 1978. p. 80-85.

SCHENKER, D. Jogo de cena hipnotiza plateia: Eduardo Coutinho traça linha entre vida e ficção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 out. 2007, Caderno B, p. 2.

\_\_\_\_\_. Jogos de cena. 2012. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 56, p. 6-10, jun. 2012.

SILVA, I. A. O.; SANTOS, C. A. C. M. Indexação Colaborativa na Web. *Revista CRB-8 Digital*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 90-98, abr, 2011. Disponível em: <<http://revista.crb8.org.br/index.php/crb8digital/article/viewFile/63/65>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

VERSÕES da vida real. *SESCTV*, São Paulo, n. 57, p. 5, dez. 2011.

VIGOTSKI, L. S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000. 194p.

WALTON, K. L. Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções. In: RAMOS, F. P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. 325 p.

**ANEXO A** – Material publicitário produzido pela Vídeofilmes: *press book* e encarte da versão do filme em formato DVD.

**VIDEOFILMES e MATIZAR**

apresentam

# **JOGO DE CENA**

Dirigido por

**Eduardo Coutinho**

com

**Marília Pêra  
Fernanda Torres  
Andréa Beltrão**

**Festival Internacional de Cinema de Gramado  
Seleção Oficial “Hors Concours”**

**Festival do Rio 2007  
Première Brasil “Hors Concours”**

**Mostra Internacional de Cinema de São Paulo 2007**

**Brasil - 2006 - 105 min - 35 mm - Dolby Digital - Cor**

## **NOTAS DA IMPRENSA**

“A obra-prima do Festival de Gramado.”

**Luiz Carlos Merten - Estado de SP**

“Coutinho fez mais uma obra-prima.”

**Luiz Zanin - Estado de SP**

“Promete ser a sensação do Festival do Rio 2007.”

**André Miranda - O Globo**

“Extraordinário!”

**Neusa Barbosa - Cineweb**

“Maravilhoso!”

**André Miranda - O Globo**

“A essência do cinema que queremos.”

**José Carlos Avellar - Curador Festival de Gramado**

“Um momento mágico”

**Luiz Zanin - Estadão online**

“JOGO DE CENA é a prova do prestígio do Festival de Gramado.”

**Marcelo Perrone - Zero Hora**

“Na atual primavera dos documentários, JOGO DE CENA é uma flor vistosa e intrigante.”

**Carlos Alberto Mattos - O Globo**

### **ASSESSORIA DE IMPRENSA**

Primeiro Plano - (21) 2286 3699

Anna Luiza Muller [annaluiza@primeiroplanocom.com.br](mailto:annaluiza@primeiroplanocom.com.br)

Ana Roditi - [anaroditi@primeiroplanocom.com.br](mailto:anaroditi@primeiroplanocom.com.br)

Manoela Cesar - [manoela@primeiroplanocom.com.br](mailto:manoela@primeiroplanocom.com.br)

### **COORDENAÇÃO DE LANÇAMENTO**

VideoFilmes - (21) 3094 0810

Beth Accioly [bethaccioly@videofilmes.com.br](mailto:bethaccioly@videofilmes.com.br)

## PERSONAGENS

### Por ordem alfabética

Aleta Gomes Vieira  
Andréa Beltrão  
Claudiléa Cerqueira de Lemos  
Débora Almeida  
Fernanda Torres  
Gisele Alves Moura  
Jeckie Brown  
Lana Guelero  
Maria de Fátima Barbosa  
Marília Pêra  
Marina D'Elia  
Mary Sheyla  
Sarita Houli Brumer

## FICHA TÉCNICA

### **Diretor - Eduardo Coutinho**

**Diretora Assistente** - Cristiana Grumbach  
**Produção Executiva** - João Moreira Salles, Mauricio Andrade Ramos e  
Guilherme Cezar Coelho  
**Produção** - Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida  
**Diretor de Fotografia** - Jacques Cheuiche, A.B.C.  
**Fotografia Adicional** - Alberto Bellezia  
**Som** - Valéria Ferro  
**Consultoria e Preparação de ator** - Ernesto Piccolo  
**Montagem** - Jordana Berg  
**Câmera Adicional** - Ronaldo Torquito e Cláudio Gustavo  
**Maquiagem** - Rose Verçosa  
**Cabeleireiro** - Lavoisier  
**Assistente de Câmera** - Ivanildo Jorge da Silva  
**Produção no Teatro Glauce Rocha** - Salvador Fernando Pessanha  
**Assistente de Produção/ Pesquisa** - Mariana Ferraz  
**Assistentes de Pesquisa** - Tathyana Genova, Alexandra Benenti e Thaís Braga  
Marques  
**Distribuição** - VideoFilmes

## SINOPSE

Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas.

## SOBRE O FILME

Por Eduardo Coutinho

Este é um documentário - impuro, já que incorpora atrizes - que tematiza aquilo que se diz das personagens de um documentário. O que está em discussão é o caráter da representação. Representar está ligado a brincar, jogar - o que aparece claramente em línguas como o inglês (to play), o francês (jouer) e o alemão (spielen).

Fala-se do aspecto verdadeiro, natural, autêntico das personagens, ao mesmo tempo em que críticos mais agudos reconhecem quanto de teatro, ou de performance, há nelas, acentuados pelo efeito-câmera. E a memória está sempre no presente, por isso é feita de esquecimento e invenção.

Neste filme, o jogo a ser jogado inclui pelo menos três camadas de representação: primeiro, personagens reais falam de sua própria vida; segundo, estas personagens se tornam modelos a desafiar atrizes; e, por fim, algumas atrizes jogam o jogo de falar de sua vida real.

A aposta do documentário é a de que personagens e atrizes escapem dos estereótipos e, de alguma forma, se afirmem como sujeitos singulares até o limite que o jogo permita.

## EDUARDO COUTINHO

Diretor

*Jogo de Cena* é o décimo longa-metragem de Eduardo Coutinho, um dos maiores documentaristas brasileiros em atividade. É também a sua quinta parceria com a produtora Videofilmes. Depois de um início de carreira dividido entre a ficção e o documentário, Coutinho optou pelo segundo a partir de uma profícua passagem pelo programa Globo Repórter, na década de 70. *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), seu acerto de contas com a História e com um projeto do passado, tornou-se um grande clássico do cinema brasileiro. Mais recentemente, iniciou uma fase muito produtiva com a realização seguida de cinco filmes em seis anos: *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O Fim e o Princípio* (2005). A solidez do método de Coutinho e sua sensibilidade para ouvir pessoas comuns são fruto de laboriosa reflexão sobre o seu ofício ao longo de inúmeros documentários em vídeo realizados nas décadas de 80 e 90, entre os quais se destacam *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987) e *Boca de Lixo* (1992).

## NOTA DE DANIELA THOMAS

“Essas Penélopes tecendo um manto que nunca, nunca vai terminar, mesmo que elas vagamente o desejem. Esses homens arredios, ausentes, ecoando dentro dessas cabeças-mundi. As lágrimas e os esgares.

A estranha facilidade com que as coisas mais difíceis saem de quem as viveu e a estranha dificuldade com que as emulações são construídas, até que tudo se confunde e eu não sei mais dizer quem perdeu o filho de 19 anos.”

## SOBRE A PRODUTORA

A VideoFilmes é uma produtora de cinema e vídeo conhecida no Brasil pela alta qualidade técnica e artística de seus trabalhos. Fundada em 1987 por Walter Salles e seu irmão João Moreira Salles, a Videofilmes produz séries e programas para televisão, filmes de longa-metragem e documentários.

De Walter Salles, a VideoFilmes produziu *Central do Brasil*, *Meia-noite/O primeiro dia*, co-dirigido por Daniela Thomas, e *Abril despedaçado*.

Um dos principais focos da produtora é a realização de filmes de diretores estreantes, casos de *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, *Cidade de Deus*, co-dirigido por Kátia Lund e Fernando Meirelles, e do documentário *Onde a terra acaba*, de Sérgio Machado.

Por outro lado, a VideoFilmes já teve o privilégio de produzir documentários realizados pelos mestres Nelson Pereira dos Santos (*Casa grande e senzala*) e Eduardo Coutinho (*Babilônia 2000*, *Edifício Master*, *Peões* e *O Fim e o Princípio*).

A produtora investe continuamente na produção de documentários, como *Nelson Freire* e *Entreatos*, de João Moreira Salles, e *Paulinho da Viola - Meu tempo é hoje*, de Izabel Jaguaribe. Por seus filmes de ficção e documentários, a VideoFilmes já recebeu mais de 100 prêmios nacionais e internacionais.

### Longas-metragens

**2007** SANTIAGO, de João Moreira Salles

**2006** O CÉU DE SUELY, de Karim Aïnouz

**2005** O FIM E O PRINCÍPIO, de Eduardo Coutinho

**2005** CIDADE BAIXA, de Sérgio Machado

**2004** PEÕES, de Eduardo Coutinho

**2004** ENTREATOS, de João Moreira Salles

**2004** FALA TU, de Guilherme Coelho

**2003** NELSON FREIRE, de João Moreira Salles

- 2003** PAULINHO DA VIOLA - MEU TEMPO É HOJE, de Izabel Jaguaribe
- 2002** EDIFÍCIO MASTER, de Eduardo Coutinho
- 2002** MADAME SATÁ, de Karim Ainouz
- 2002** CIDADE DE DEUS, co-dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund
- 2001** ONDE A TERRA ACABA, de Sérgio Machado
- 2001** ABRIL DESPEDAÇADO, de Walter Salles
- 2001** LAVOURA ARCAICA, de Luiz Fernando Carvalho
- 2001** BABILÔNIA 2000, de Eduardo Coutinho
- 1998** MEIA-NOITE/O PRIMEIRO DIA, co-dirigido por Daniela Thomas e Walter Salles
- 1998** CENTRAL DO BRASIL, de Walter Salles
- 1995** TERRA ESTRANGEIRA, de Walter Salles e Daniela Thomas

#### **Documentários e Séries para TV**

- 2004** *Série Travessias*, de Dorrit Harazim (TV/02 programas)
- 2002** *Série Travessias*, de Dorrit Harazim (TV/03 programas)
- 2000** *Seis Histórias Brasileiras* (TV - série de 06 programas)
- Ensaio Geral* - Arthur Fontes e Flávio Pinheiro
- Família Braz* - Arthur Fontes e Dorrit Harazim
- O Vale* - João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa
- Passageiros* - Izabel Jaguaribe e Dorrit Harazim
- Santa Cruz* - João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa
- Um Dia Qualquer* - Izabel Jaguaribe e Zuenir Ventura
- 1999** *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund
- 1998** *Futebol*, de João Moreira Salles e Arthur Fontes (TV/03 programas)
- 1995** *Socorro Nobre*, de Walter Salles
- 1995** *Jorge Amado*, de João Moreira Salles
- 1989** *América*, de João Moreira Salles (TV/05 programas)
- 1987** *China, o Império do Centro*, de João Moreira Salles (TV/04 programas)
- 1987** *Krajcberg, o Poeta dos Vestígios*, de Walter Salles

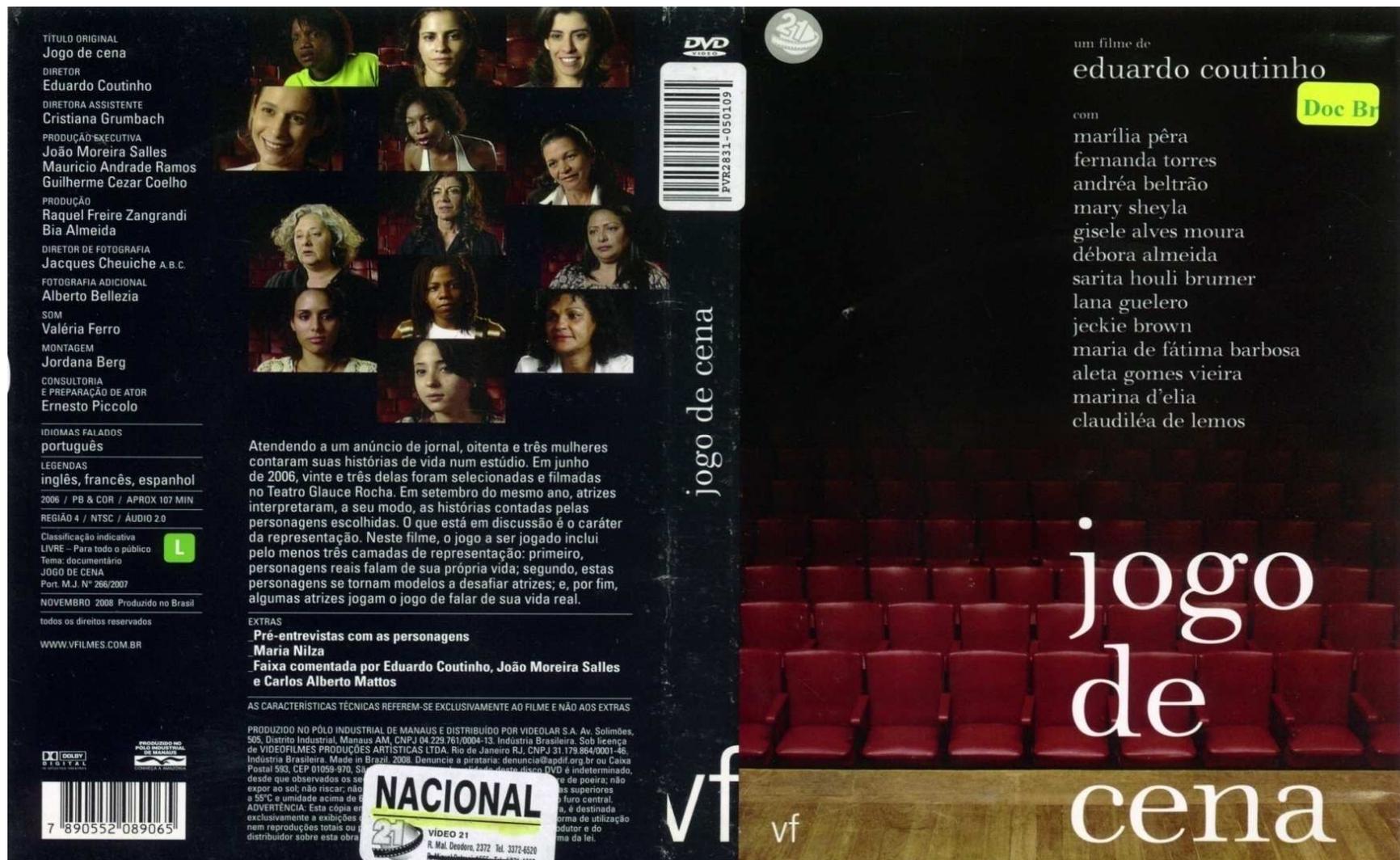


Figura 1. Encarte do box da versão em DVD do filme *Jogo de cena* (frente= dir.; verso= esq.). Fonte: VídeoFilmes.