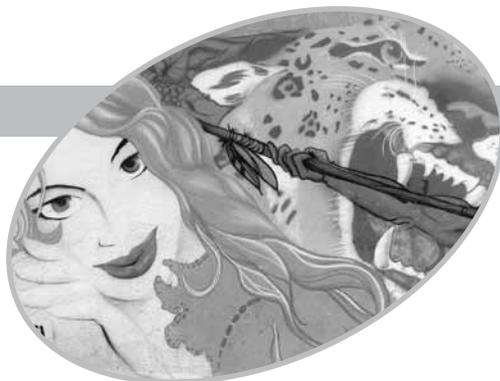


# *Jogo de Cena* ou a cena da mediação semiótica observada em um palco filmado



*Fernando Andacht*

*Pós-doutor em Comunicação e Informação pela  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)  
Professor da Universidade de Ottawa (Canadá)  
E-mail: fandacht@uottawa.ca*

**Resumo:** Como explicar a misteriosa influência dos símbolos ou das palavras na vida? Para responder esta pergunta, na qual o semiótico Peirce se empenhou, explorarei os efeitos da mediação como ela é representada em *Jogo de Cena* (2007), um documentário do diretor brasileiro E. Coutinho que pode ser considerado uma investigação experimental concernente à mediação narrativa filmada em um cenário teatral. Há um processo de mediação duplo: as narrativas espontâneas de experiência pessoal e os roteiros performáticos das atrizes.

**Palavras-chave:** *relatos de vida; análise filmica; semiótica peirciana; mediação; documentário Jogo de Cena.*

*Jogo de Cena o la escena de la mediación semiótica observada en un palco filmado*

**Resumen:** ¿Cómo explicar la misteriosa influencia de los símbolos o de las palabras en la vida? A fin de contribuir a la elucidación de esa pregunta, a cuál se dedicó el semiólogo Peirce, exploraré los efectos de la mediación y como ella se representa en *Jogo de Cena* (2007), una película documental dirigida por E. Coutinho. La obra es una investigación experimental de los efectos de la mediación narrativa filmada en un escenario teatral. Hay allí un proceso de dupla mediación en las narrativas espontâneas de la experiencia personal y en los guiones interpretativos de las actrices.

**Palabras-clave:** *relatos de vida; análisis filmica; semiótica peirciana; mediación; documentario Jogo de Cena.*

*Jogo de Cena or The scene of the semiotic mediation observed in a filmed stage*

**Abstract:** How to explain the mysterious influence of symbols or words on life? The answer, to which the semiotician Peirce was devoted to, I will explore the mediation effects represented in *Jogo de Cena* (2007), a documentary film by Brazilian director E. Coutinho, an experimental inquiry into narrative mediation in a filmed theatrical setting. There seems to be a double mediation process: the spontaneous narratives of personal experience and the quasi-fictional, scripted performances of Brazilian actresses.

**Keywords:** *life narratives; film analysis; peircian semiotics; mediation; Jogo de Cena documentary movie.*

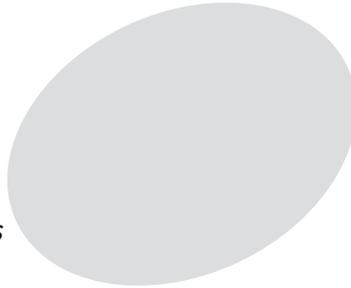
## Sobre o crescimento da mediação tanto na teoria como em um documentário

Há pouca dúvida de que a noção técnica de “mediação” é tão central para a doutrina semiótica como a análise dos últimos componentes da terra é para a química ou para a geologia<sup>1</sup>. Mas aqui está o ponto principal, como a “mediação” trabalha na teoria de Peirce? Há pelo menos duas maneiras básicas que prevejo como tentativa de chegar a uma resposta minimamente satisfatória para esta questão; uma é fazê-lo em ordem cronológica, para discutir criticamente as definições sucessivas e usos dessa noção na extensão do trabalho de Peirce, que pode ser encontrado no admirável projeto editorial que agora está produzindo a série de manuscritos. Outra maneira é ir para fora dos campos da semiótica – ainda que podendo ser qualificado como advérbio, já que, *a priori*, não há campo de atividade humana que não possa ser considerado semioticamente – e

<sup>1</sup> Uma versão mais extensa deste texto foi apresentada no V **Advanced Seminar on Peirce's Philosophy and Semiotics**, em setembro 2010, organizado pelo Centro Internacional de Estudos Peirceanos, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Agradeço aqui aos organizadores, e muito especialmente, à Profa. Lucia Santaella, por esse convite para participar num verdadeiro banquete de signos.

observar de perto um trabalho artístico, um artefato da mídia, a fim de analisar a atuação da mediação, a reflexão elaborada, sobre isso. Uma palavra de cautela é necessária aqui: mais do que aplicar uma análise semiótica em um filme, o que eu proponho é considerar uma

*O crescimento de símbolos através das representações do cinema é um experimento que testa os limites e possibilidades da mediação*



criação audiovisual específica como uma válida investigação experimental para as formas de mediação. Apesar da ausência de termos teóricos, sinalizo um evidente interesse em explorar e experimentar com as formas em que o significado é gerado, com a forma como interpretantes/símbolos crescem sendo um aspecto central da estrutura do documentário brasileiro de 2007 intitulado *Jogo de Cena*.

Se “mediação” pode ser interpretada tanto como função do signo como *representamen* na tríade semiótica, isso permite o objeto afetar imediatamente o interpretante, (Santaella 2003:47ss), e como todo processo télico produz interpretantes através da agência dos próprios sinais, então é possível estudar o documentário em uma série de narrativas filmadas da vida contadas por mulheres comuns e por atrizes que atuam ou reencenam o que foi dito espontaneamente. Tal mediação, como ocorre nas narrativas representadas no documentário *Jogo de Cena*, é incorporada em signos de qualidade (icônicos), de factualidade (indiciais) e de lei comportamental (simbólicos).

Quando se trata de mediação, o que prevalece é a categoria da terceiridade, como descreve Peirce (e.g. “Terceiridade, no sentido da categoria, é o mesmo que mediação”

CP 1.328)<sup>2</sup>. No entanto, se tal presta atenção à natureza triádica da ação do signo ou semiose, mediação e símbolos também envolvem as outras duas categorias e classes de signos, qualidades e fatos, a fim de agir sobre o mundo. Em “*What is a sign?*” (1984), Peirce dá conta do papel da essencialidade dos signos em nosso raciocínio. Ele propõe uma curiosa e vívida metáfora anatômica para retratar o funcionamento dos três componentes da ação do signo. Uma vez que “não podemos prescindir de qualquer um deles”, escreve Peirce, “podemos comparar os índices que usamos no raciocínio com as partes duras do corpo, e as semelhanças que usamos, com o sangue: o primeiro nos mantém rigidamente nas realidades, o outro, com suas rápidas mudanças, fornece o nutriente para o corpo principal do pensamento” (EP2: 10). Fundamental como o suporte sólido de nossos ossos e como o fluido nutritivo do sangue são, Peirce afirma que o que mantém essa estrutura em conjunto é de uma natureza diferenciada: “O complexo todo pode ser chamado de *símbolo*; para esse simbólico, a personagem viva é predominante” (*ibid.*). Isso em nada diminui a natureza triádica dos signos e de nosso raciocínio com eles; simplesmente sublinha a generalidade da mediação, a regra simbólica atuando na cultura e na natureza, através dos princípios de crescimento e governo dos símbolos. A fim de entender o que esta lógica do governo justamente significa, vamos para outra passagem.

Uma década depois, em uma das palestras de Harvard de 1903, Peirce formula uma questão que ele mesmo admite ser muito difícil para responder com o conhecimento disponível na época: “Como (símbolos ou palavras) produzem seus efeitos?” (EP2: 184). Essa não é uma pergunta retórica, mas um completo programa de pesquisas futuras em que

<sup>2</sup> Citei ao longo do texto a obra de Peirce conforme as convenções: CP x.xxx refere-se aos *Collected Papers of C. S. Peirce*, volume. parágrafo e EP x:xx, refere-se aos dois volumes do *Essential Peirce*, seguido da página correspondente. Finalmente, “MS” remete à classificação dos manuscritos de Peirce feita por Robin (1967).

os semioticistas ainda estão totalmente engajados mais de um século depois. Peirce usa a noção de “mediação” para dar conta de um efeito que não *consiste* em símbolos reagindo diretamente sobre a matéria. Mas, se admitirmos que eles agem sobre as coisas, como eles sem dúvida fazem (“Então, palavras produzem efeitos físicos. Seria loucura negar isso.” (*Ibid.*), como seria isso possível? Qual é o processo misterioso sobre cuja existência Peirce é tão assertivo? É como uma forma de influência agindo sobre coisas concretas que “envolvem a ideia de possíveis variações que nenhuma infinidade de coisas existentes poderia esgotar” (*EP2*: 183). É neste contexto que Peirce propõe uma série de sinônimos para o “princípio geral que é operativo no mundo real”: representação, símbolo, mediação, e em seu nível mais abstrato, terceiridade, um termo que é “menos colorido” que “representação”, comenta Peirce. Todas as coisas que incorporam “Intermediação e Mediação” (*Ibid.*), como palavras, bandeiras, hinos ou rituais são instâncias concretas dessa categoria.

Para nos ajudar a achar a resposta para essa assustadora pergunta sobre os efeitos da mediação no mundo físico, descreverei o processo de mediação que é incorporado no documentário *Jogo de Cena*. Para isso, em alguns momentos vou me valer do termo “representação”, no qual “sugestões são (mais) estreitas e especiais (do que as concernentes à terceiridade); evocam a política e o palco. A trama de *Jogo de Cena* pode ser vista como uma investigação experimental em narrativas de experiência pessoal em um ambiente teatral filmado. A ideia central do filme *consiste* em convidar mulheres comuns com uma história para contar sobre suas próprias vivências ou sobre a vida, isso não é especificado, na frente de uma câmera, e também pedir para atrizes desconhecidas e conhecidas para reencenar tais narrativas no mesmo palco vazio, assim ocupando a mesma cadeira na qual a mulher contou primeiramente sua própria história. As histórias dessas Scheherazades dos tempos modernos foram posteriormente editadas de

diferentes formas para fornecer uma infinidade de possibilidades nas quais representações/interpretações possuem através de uma dupla mediação, de uma “narrativa oral de experiência pessoal” (Labov 1997), e de, quase ficcional, roteiros performáticos das atrizes brasileiras, que são amadoras neste estranho exercício dramático. Esse exemplo maravilhoso do crescimento de símbolos através das representações do cinema de mudança é um experimento que testa os limites e possibilidades da mediação, da representação humana, uma vez que rege os fatos e, portanto, atua como fator influenciador.

Testemunhamos o drama fornecido pelas atrizes e pelas mulheres comuns que trazem suas histórias para um teatro vazio que se torna cheio de peças de identidade narrativa, um ambiente instrutivo do poder formidável de nossos símbolos em evolução.

### ● Como funciona a mediação enquanto princípio vital na teoria semiótica de Peirce

Das muitas definições, discussões e exemplos propostos por Peirce sobre a noção de mediação, focarei em dois pontos que têm em comum a ideia de poder exercido, o resultado desse processo na vida. Essa é uma interpretação pragmática desse conceito, considerando as consequências gerais que suas aplicações podem trazer. Como Colapietro energicamente aponta: “um signo é qualquer coisa que tem raízes e dá frutos” (1989:22). E um bom ponto para começar esta jornada poderia ser a palestra de Lowell de 1903, na qual Peirce descreve enfaticamente a maneira de operação da categoria fenomenológica da terceiridade, que é mediação considerada sem qualquer de suas vestes mundanas: “este modo de ser *consiste*, cuidado com minhas palavras por favor, no modo de ser que consiste no fato de que fatos futuros da secundidade assumirão um caráter geral determinado, que chamo de terceiridade” (CP 1.26 – ênfase no original, F.A.).

No âmbito das atividades humanas, que envolve a intenção, o propósito da consciência é “triplicidade intelectual, ou Mediação” (2.86). Quero usar essa ideia para minha análise de um filme cujo enredo se propõe a explorar os efeitos da mediação na forma de histórias, o que coloca meu trabalho diretamente no campo da “semiose psíquica” (CP 5.485). De uma forma dramática, *Jogo de Cena* revela que quando lidamos com signos é a generalidade que governa os fatos cegos que são contados. Essa é uma das formas típicas em que passamos a entender a nós mesmos e ao mundo que nos rodeia. Considero a narração de histórias sobre a própria vida como uma instância da “triplicidade intelectual” (CP 2.86). Embora o passado pareça o ingrediente fundamental nas narrativas, esses eventos passados que são os blocos de construção abertos das histórias somente se tornam significativos para nós na medida em que podemos chegar ao ponto de terem de ser assim dispostos nesse discurso. Como Ransdell (Ms. Ch. 2) explica, a unidade télica desse processo é essencial: “alguns propósitos (são) servidos pela mediação, alguns resultados imaginados (são) provocados por ela”. Assim, o que é de suma importância não é tanto o que aconteceu, mas o que a narradora pode descobrir sobre si mesma uma vez que seu conto tenha sido contado, sendo isso verdade para aqueles que assistem e ouvem.

Nem histórias extraordinárias, nem feitiços das narradoras, mas a transfiguração cognitiva daqueles que são apanhados na malha narrativa é o que o experimento na mediação de *Jogo de Cena* consiste. Todas as narradoras do documentário estão envolvidas em um processo de descoberta. Peirce chama a consciência desse processo de ‘*medisense*’; o que consiste em “Cognições Mediadas (ou) Conhecimentos através de uma terceira ideia ou processo diferente do Conhecimento Próprio ou do Objeto Conhecido” (CP 7.544). Em tal contexto, ele distingue “alterisense”, nossa experiência de ação e reação ou sensações brutas, de “*medisense*”, o

que podemos aprender de forma precedente: “temos apenas que refletir que a mera experiência de um sentido reagido não é aprendido. É apenas alguma coisa que pode ser aprendida de alguma coisa interpretando isso. A interpretação é o aprendido” (CP 7.536). Portanto, narrando com um ponto de ato semiótico para o futuro, mesmo se isso lida claramente com o passado. Contar uma história coloca narrador e narratário no caminho para estabelecer algumas consequências chave do processo de narração. Estudos da narrativa estabelecem que “existe em quase todos os contadores de histórias uma unidade para um final, um ‘fechamento’ formal do tempo da história (quando) a ‘absorção’ é concluída pelo tempo” (Bhaya Nair 2003: 152)<sup>3</sup>. Funções da história, como evolução, mapeiam para caminhos de vida ainda vagamente conhecidos ou antecipados. Vemos repetidamente no filme como o fechamento da narrativa traz implícito ou insinuado itinerários que deveriam guiar o narrador no que ainda está por vir.

### **Sobre a não confluência teórica entre a mediação peirceana e o construcionismo social**

Posso imaginar um construtivista ou um construcionista social para tais comentários felizmente e, de alguma forma, presunçosamente sobre as definições de mediação que eu apresentei até agora: mas é exatamente o que acreditamos! Então, estamos fazendo semiótica peirceana em nossas teorias todo esse tempo! Não tão rápido. Para Peirce, mediação não é reduzida à influência do poder ideal dos símbolos no mundo físico; o que ele diz da ação do signo ou semiose, a saber, é que isso consiste em “uma tri-relativa influência” (CP 5.484), também a ser aplicada na mediação. Portanto, mediação

<sup>3</sup> O autor acrescenta que “é possível voltar ao ‘texto’ de uma história anteriormente contada em uma outra conversação, e/ou em outro contexto.” (Bhaya Nair 2003: 152). Tal processo sem fim é um aspecto central da aprendizagem humana.

pressupõe a existência do real, bem como as possíveis ou imagináveis qualidades além de sua definição geral ou lei como elemento. Para limitar essa noção para apenas o componente de influência ideal implica trair a teoria triádica de Peirce.

Gostaria de trazer nesse ponto uma metáfora procriativa que Peirce utiliza para ilustrar a ação ou determinação do objeto semiótico sobre o processo da ação do signo:

O Objeto de um Signo é seu próprio progenitor, seu pai. O Objeto dinâmico é o Pai Natural, o Objeto Objetivo é o pai aparentado. (MS 499alfa: 00003-4).

Curiosamente, há uma imagem simétrica que afirma o oposto, proposta por ninguém menos que o grande amigo e companheiro de Peirce, o pragmático William James, em torno do mesmo tempo, a fim de descrever a relação entre os signos e os usuários dos signos em sua busca pela verdade:

Em nossa cognição bem como em nossa vida ativa, somos criativos. *Acrecentamos*, tanto para o sujeito como para o predicado, parte da realidade. O mundo está realmente maleável, esperando receber seus toques finais em nossas mãos. Como o reino dos céus, sofre a violência humana da boa vontade. O homem *engendra* verdades sobre ele. (1906: 99 – ênfase no original)

O que James apresenta como uma “crença humanista”, aquele que tira sua inspiração das ideias de Schiller, e que ele considera ser a mesma do pragmatismo, serve como uma apresentação do que se poderia descrever como a posição jamesiana de muitos diretores e críticos de documentários deste gênero. Não falo de uma dívida explícita ou um reconhecimento das ideias de James, mas de um ‘parentesco’ natural entre o seu legado filosófico e convicções dos outros em relação aos efeitos do tipo de representação da realidade que eles praticam. Com essas considerações em mente, penso que a escolha de Peirce de uma metáfora procriativa para a operação do objeto dinâmico no processo de

semiose pode ser usada como uma resposta crítica à suspeita generalizada que assombra o gênero documentário, assim, esses filmes representam ou inventam/criam a realidade que se destinam a descrever? Esses filmes são de uma forma sutil de ficção ou ficcionaliza-



*O experimento da mediação de Jogo de Cena consiste na transfiguração cognitiva daqueles que são apanhados na malha narrativa*

ção da vida, ou, como supostamente espectadores ingênuos pensam, uma representação real disso? Tais representações icônicas incluem signos indiciais que têm relação física e contígua com seu objeto (dinâmico)? Se alguém presta atenção às reflexões de muitos criadores que trabalham com esse gênero de filme, é difícil não concluir que o que eles se enxergam sendo envolvidos é a invenção ou criação do real, e não sua representação. Para eles, o gênero documentário *qua* filme não mostra o real, mas o faz, de uma forma que se assemelha a seu retrato ficcional:

O cinema realmente produz a realidade, que por um truque parece mostrar. Mas é um arenque vermelho (*un leurre*), a isca da ficção [...] no documentário, a crença do espectador é de alguma forma garantida pela ideia que a realidade existe. (Comolli 1995: 54)

Essa crença é compartilhada por ninguém menos que o diretor do filme que escolhi para discutir em detalhes. Em diversas entrevistas (e.g. Figuerõa, et al. 2003), Coutinho afirma que o elo do filme com a realidade é problemático. O que seu documentário ilustra na verdade, ele acrescenta, é a impossibilidade de representar qualquer coisa que chamamos de realidade. Em outro

lugar, descrevi tal ceticismo como “o toque de Midas da representação filmica” (Andacht 2007: 44), isto é, uma reivindicação paradoxal de que o sucesso desse gênero reside na sua falha evidente de representar a realidade.

*As narrativas são uma forma para compreender a realidade, do modo que fazemos normalmente, não apenas em filmes, mas em nosso cotidiano*

O toque de Midas é uma tentativa séria de representar o real, que se torna inevitavelmente a produção da ilusão de ter revelado ou capturado algo que, de fato, foi criado por aquela representação audiovisual. Na mesma palestra de James de 1906 que citei acima, encontramos outra consideração cética de mediação, que poderia servir como a fundação da posição de documentaristas: o que atingimos em uma representação não é realidade, mas “algum substituto para isto, que alguns pensadores precedentes *dissolveram* e cozinham para o nosso consumo”, portanto “onde quer que encontremos (realidade), ela já foi falsificada” (96).

Do ponto de vista peirceano, gostaria de afirmar a este respeito que um resultado tão negativo como o descrito por James e expressado por documentaristas é de nenhuma maneira o resultado da mediação da realidade. O experimento estético que é *Jogo de Cena* é um exemplo mais adequado, ao parecer ter sido inspirado por uma crença semelhante à doutrina antimediacional de James da dissolução e destruição da realidade. Apesar da escolha do filme de uma definição mais artificial de um teatro vazio, e de ter convidado pessoas comuns e atrizes para reencenar a narrativa das histórias que as primeiras vieram à frente para contar em primeira pessoa,

minha afirmação é que o resultado dessas mediações sucessivas é a geração natural de interpretantes em camadas que leva à verdade. Estes signos permitem os espectadores a perseguirem não uma realidade falsa ou inventada, mas uma melhor compreensão disso, isto é, novas revelações do real. Isso não significa que tudo que é narrado por uma mulher é nada além da verdade. O que isso significa de uma maneira falível e incompleta é que as narrativas contadas em *Jogo de Cena* são uma forma valiosa para compreender a realidade, do modo que fazemos normalmente, não apenas em filmes, peças de teatro ou romances, mas também em nosso cotidiano. Tecendo histórias sobre nós mesmos, tentamos encontrar alguma “fórmula geral” para nos ajudar a chegar a um acordo de forma criativa com essas “coisas cegas em reação” (EP2: 184) que compõem a existência em seu modo mais concreto. É por isso que sempre nos propusermos a contar narrativas de vida, uma série de qualidades será colocada para esse serviço semiótico, para que nosso destinatário ou narratário seja capaz de compreender o ponto da história de uma maneira que é semelhante a do narrador. Contamos histórias sobre nós mesmos como pilotos perspicazes que têm a intenção de chegar com segurança, ou ao menos para um destino parcialmente desconhecido, mas de alguma forma previsível. Nas próximas seções, apresento a discussão de dois episódios do documentário em relação com a teoria de mediação de Peirce.

### **O que é que a mediação semiótica faz no nosso cotidiano?**

A partir das considerações anteriores sobre o pensamento de Peirce, através do funcionamento da mediação, posso concluir que essa noção semiótica central:

I. trabalha como a “influência ideal” do futuro em fatos por meio de transmitir “um caráter geral determinado” para eles (CP 1.26, ver também CP 2.86; CP 1.212).

II. lembra o ato de dar (ou contar uma história, para tal importância), cujo resultado é de alguém “concordando que um certo princípio intelectual deve reger as relações de” (CP 2.86) que é dado para a pessoa que o recebe. Também é semelhante ao ato de mirar em alguma coisa, como se relaciona um fenômeno de lei com a força de uma ação.

III. pode agir sobre o mundo físico. Em um modo não dualista ainda a ser explicado, isso permite que o que é ideal ou geral produza efeitos reais. Como as leis naturais que regem os caminhos do mundo, a operação da mediação humana admite variações infinitas para sua atualização (EP2:183-184; CP 2.86).

Nesse ponto, gostaria de justificar o parentesco colocado acima entre essas ideias de Peirce sobre mediação e o documentário *Jogo de Cena* concebido como uma investigação experimental para o funcionamento desse tipo de governo lógico da realidade. Assim como Peirce propõe um experimento imaginário de uma viagem marítima improvável para visualizar o efeito que teria sobre uma terra e tempo diferentes, esse documentário define as condições para observar os efeitos das mesmas narrativas pessoais em diferentes pessoas. Como em um caleidoscópio, assistimos o resultado de múltiplas narrativas dos mesmos eventos passados através da mudança de representações de narrativas espontâneas de experiência pessoal e de sua encenação por artistas profissionais. A inclusão dos comentários sobre o impacto que essa tarefa estranha teve sobre elas completa essa experiência audiovisual. A estrutura do filme fornece um fechamento do funcionamento de influência tética ou ideal de vida, de como “certos princípios intelectuais” governam nossas relações com o mundo, com os outros e com nós mesmos. Não uma semiose de livre rotação, mas o trabalho do real – o papel da genética do objeto dinâmico como um pai biológico (MS 499 alpha) – sob a orientação da tendência de entender a vida

através da intervenção de signos qualitativos é o que contemplamos nas mediações sucessivas de *Jogo de Cena*.

Como pode o pesar de uma mãe pela morte de seu filho ser representado em uma história? Estamos aptos a entender a falta de lágrimas de uma mãe que encontrou a redenção em sua fé espírita ou as lágrimas de outra mulher que não pode achar consolo, como dois interpretantes do objeto que é a perda do filho? Sem a determinação do objeto e o “caráter geral determinado” da terceiridade, *Jogo de Cena* não seria um caleidoscópio, uma mediação multifacetada sobre amor, sofrimento e redenção, mas uma Babel caótica de vozes e gestos. O filme seria uma justaposição sem sentido de representações heterogêneas. A razão pela qual isso não acontece é dada por Peirce em um rascunho para uma das palestras em Lowell, quando ele descreve a realidade da terceiridade em nossas vidas: “Não somente a vontade significando sempre, mais ou menos, no longo prazo, molda reações para si mesma, mas é apenas em fazer assim que seu próprio ser é constituído. (Terceiridade) é aquela que existe em virtude de conferir uma qualidade para reagir no futuro.” (CP 1.343). É por isso que é insuficiente considerar “o que foi feito”, a realidade da secundidade, como um relato completo da realidade ou dos contos que comentamos, seja na vida ou em uma narrativa filmada de experiência pessoal.

À luz desta abordagem da mediação peirceana e na sua exploração de facto em um documentário, considerarei agora dois momentos de *Jogo de Cena*. Tendo em mente que tal filme admite muitas leituras, minha abordagem assume que com cada narração, conscientemente ou não, a narradora submete-se à influência ideal dos símbolos, para que ela possa descobrir o “caráter geral determinado” que signos – incluindo tom, gestos, o corpo narrativo completo – revelam. Quem recebe então a história? Como nas mais paradigmáticas ações semióticas de dar, existe um recipiente “oficial”, mas o que é mais importante é a relação

que determina a troca sofrida pela doadora/narradora e a outra. Como uma interpretante natural, a narradora também é exposta à interpretante produzida pelos seus próprios signos. Isso se torna mais claro no segundo episódio que discutirei, no qual a narradora recebe um impacto diante do que ela entende ter narrado, tal que ela pede para retornar ao palco. Ela quer ter uma segunda chance de contar sua história esperando submeter-se a outro tipo de interpretante. Uma ilustração da afirmação de Peirce de que seria loucura negar que “as palavras produzem efeitos físicos” (EP2:184) pode ser encontrada nos comentários confessionais de *Jogo de Cena* das atrizes que reencenaram tais histórias. Elas contam ao diretor Coutinho sobre o recebimento do impacto total, que elas dizem e mostram em suas performances como totalmente diferente de trabalhar um roteiro ou uma atuação. Assim, *Jogo de Cena* trata de uma jornada infinita de mediação para mediação, da mulher comum que veio contar sua história, para as atrizes que são solicitadas a realizar tais performances. Essa passagem pode envolver uma e a mesma mulher, alguém que é tão infeliz com o modo como sua narrativa acabou que pede uma chance de contá-la novamente, irremediavelmente esperando para se tornar uma pessoa diferente a partir dessa experiência.

O resultado dessa mediação multifacetada é fato ou ficção? É esse o triunfo da “visão humanista” defendida por James em suas palestras sobre pragmatismo há um século, como sendo idêntica à sua filosofia pragmática própria? Minha afirmação é que mediação seguida de telespectadores da mediação contempla a influência do complexo objeto dinâmico que é a vida de qualquer pessoa, dessas mulheres comuns, por exemplo, que decidiram vir à frente de um palco e deixar suas experiências pessoais serem parte do entendimento coletivo que é central para a vida. Mais que um exercício pós-moderno em simulações sucessivas, considero essa investigação experimental nos modos da mediação como um ponto de observação privilegiado que comanda uma visão da

influência tri-relativa do real ou do objeto dinâmico como fator que afeta as intermináveis expressões possíveis a fim de gerar um sentido geral nos termos de lei. O esforço de compreensão da vida, portanto, produz mudanças e talvez até mesmo enriquece todos os envolvidos: as doadoras do conto, tanto a original como a atriz dramática, o diretor/narratário, que, quando em frente à atriz, também necessita se tornar um ator, e aqueles que assistem a tudo isso, o público de *Jogo de Cena*. Ao que assistimos ao final do dia? E todas as histórias? O crescimento dos símbolos, o trabalho da mediação ao traduzir e difundir o que é pessoal em um idioma coletivo, como isso transforma o que pertence a um único ser humano em uma propriedade semiótica comum. Uma conclusão preliminar que deve ser esboçada aqui é que, apesar das aparências, narrativas de experiência pessoal como as que fazem parte da trama de *Jogo de Cena* não são realmente, ou quase não são, sobre o passado, mas sobre o que está por vir, sobre quem a pessoa que conta a história pretende ou deseja ser, à luz daqueles eventos passados que ela narrou.

### Um convite para diversos interpretantes ao palco de um teatro vazio

As histórias de mulheres felizes podem ser todas iguais, mas a história de cada mulher triste é infeliz em apenas um número limitado de maneiras. Com esta alusão alterada à famosa frase de Tolstoy em *Ana Karenina*, gostaria de descrever a seleção de mulheres usada na produção de *Jogo de Cena*. Estou tentando imaginar como esse documentário acabou com menos de dez mulheres comuns das 83 iniciais que responderam ao anúncio no jornal, e das 23 mulheres que foram escolhidas para serem filmadas. Somos surpreendidos, ao assistirmos as narrativas, ao vermos quantas delas nos contam sobre ilusões perdidas, a morte de entes queridos, esperanças despedaçadas e sonhos que anunciam a redenção ou ao menos oferecem esperança de ir em frente apesar da dor. Certamente, contos de decep-

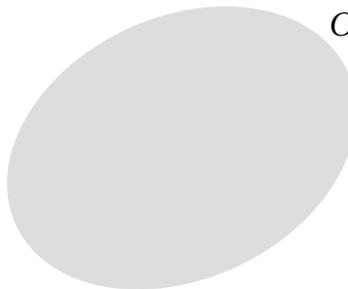
ção, sofrimento e redenção, poderia funcionar como um subtítulo para o documentário de Coutinho, se simplesmente focado nos temas recorrentes das histórias contadas.

O que poderia ser entendido como uma tentativa elaborada na renderização como artificial ou como construída como o ato espontâneo possível de mulheres que contam histórias sobre suas vidas, pode ter acabado por revelar algo mais. O experimento de *Jogo de Cena* em mediação de narrativa filmada revela como usamos tais narrativas para o aprendizado, para descobrirmos o que é que estamos tentando achar, quem somos no processo de nos tornarmos (Colapietro 1989: 41). Isso é a busca espiritual no lugar do conteúdo manifestado de tais histórias, ou seja, o que elas fizeram e disseram no passado que constitui a essência do filme. Assim, mesmo a decisão do filme em trazer o adversário mais formidável de uma representação da realidade, a saber, atrizes profissionais, isso não destrói o efeito da mediação no mundo físico, mas na verdade o aumenta. Um documentário de artistas de qualquer tipo – atores, músicos, acrobatas – se torna instantaneamente o “backstage” de um filme, o grampo de muitos filmes quando distribuídos em DVD. Não esperamos que tais imagens nos revelem muito da pessoa real, mas que mostrem alguns vislumbres de como as artistas realmente trabalham quando estão embarcadas em seus ofícios. O que não é nenhum pouco comum é convidar atrizes famosas e desconhecidas para reencenar o que mulheres comuns narraram; isso não é nem um exemplo do gênero “backstage” de representação fílmica, nem um documentário típico que lida com pessoas anônimas.

Escolhi dois episódios de *Jogo de Cena*, o segundo e o último, para descrever essa investigação fílmica na atuação da mediação. Em ambos, os espectadores observam como o significado é gerado pela contadora de história original e também pela atriz que interpreta a mesma narrativa.

A primeira cumpre a função literária que

Hamburger (1973: 67) chama de um *Eu-Origo*, “o ponto originário ocupado pelo Eu (a experiência – ou declaração – Eu), ou seja, o Origo do sistema das coordenadas temporais e espaciais que coincidem ou são idênticas com



*Os espectadores observam como o significado é gerado pela contadora de história original e também pela atriz que interpreta a mesma narrativa*

o Aqui e Agora”. Na segunda sequência do filme há uma tensão crescente entre a narrativa natural e sua reencenação. No episódio de fechamento observamos que a falta de alcance do “resultado previsto da mediação” (Ransdell) faz a narradora original querer retornar ao palco para tentar fazer tudo novamente. Sarita pretende que sua história crie um significado completamente diferente para sua vida, um resultado que ela aprove, para que depois possa se orgulhar. Longe de apoiar uma visão construcionista da realidade, acredito que é a realidade pura de sua vida que produziu tal interpretante desamparado ou efeito de significação. É por isso que ela simplesmente não consegue ignorar a discrepância gritante entre sua expectativa de uma auto satisfação e o resultado decepcionante de sua narrativa em seu encontro com Coutinho.

#### **O que é que há em um verbo? O tristíssimo relato sem lágrimas de Gisele**

A estrutura do episódio de Gisele é bem simples: há uma montagem de contraponto entre a original e sua alter ego profissional.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Esse segundo momento do conto somente aconteceu 3 meses após a narrativa original. A co-presença é apenas o resultado da montagem.

A segunda repete a última frase proferida pela primeira. Em alguns casos o espectador ou ignora quem a (desconhecida) atriz e quem a mulher comum são, ou, para complicar um pouco mais, há um caso em que a narradora original é totalmente suprimida da edição final.<sup>5</sup> O que me levou a escolher

*As pessoas na história de Gisele não possuem nomes ou características específicas, embora ela conte como tê-los encontrado teve influência em sua vida*

esse segmento do documentário foi que, como Gisele conta sua história sobre ilusão quebrada, expectativas renovadas e a morte prematura de um ente querido, observamos que Andrea Beltrão, uma conhecida atriz brasileira, introduz em sua atuação alguns signos emocionais que estão visivelmente ausentes na narração original. Enquanto a mulher comum conta com grandes detalhes como aceitou a morte de seu bebê Victor logo após seu nascimento, por conta de ela ter se tornado uma seguidora do espiritismo de Allan Kardec, a atriz não parece se beneficiar de tal crença reconfortante. As reações da atriz ocupam a última parte do episódio, quando assistimos a um tipo de momento de bastidor, quando ela explica ao diretor, ou melhor, revive emocionalmente as enormes dificuldades que ela enfrentou ao dar o seu melhor para cumprir o pedido do diretor. A ela foi dito para não “imitar ou criticar” a mulher cuja narrativa ela assistiu e memorizou antes da reencenação. Esses dois elementos serão importantes para entender a relevância da mediação nesse documentário.

<sup>5</sup> E descobrimos isso apenas quando assistimos aos extras da edição de *Jogo de Cena* em DVD.

Como no começo de muitos contos, em *Jogo de Cena* Gisele está leve e leva a esperar um final feliz. Não há nada extraordinário em seu tom animado, descontraído e gestos que indique esperanças e projetos que parecem típicos de muitos adolescentes de classe média em seu país: ir para fora do país e conquistar esse admirável mundo novo, cujas bênçãos são para o acesso, uma vez aprendido o inglês, como o passaporte requerido. Mas há algo estranho na história dessa atraente jovem mulher, mesmo que antes ela tenha dito como tudo deu errado. As pessoas em sua história não possuem nomes ou características específicas, embora ela conte como tê-los encontrado teve uma influência decisiva em sua vida. É como se ela fosse um indivíduo absoluto, alguém que se relaciona com os outros sempre pontualmente, mas de alguma forma consegue permanecer em isolamento perfeito. Assim, os homens de sua vida não merecem um nome próprio; seus pais nunca foram mencionados. Nosso conhecimento dos outros vem através de suas reações a eles: “meu relacionamento com ele foi muito desesperador”. Somente quando ela menciona sua segunda gravidez que o nome de uma pessoa se torna uma longa lista de substantivos comuns (“uma pessoa, o pai do meu filho, outros homens”). O nome (ou gênero) de seu primeiro bebê, uma menina, apenas surgirá mais tarde, para estabelecer um contraste com a felicidade das circunstâncias em torno do nascimento de um menino. Se alguém tivesse que sugerir um título para essa história, esse poderia ser “Os sonhos de Gisele e como eles acidentalmente desabaram”. Sonhos são centrais para a história, tanto de forma figurativa quanto de forma literal; sua vida parece um fluxo de sonhos que é brutalmente interrompido pelo inesperado, sob o disfarce de nascimento e morte. Após a atriz que interpreta Gisele enfaticamente anunciar a não planejada, mas, dessa vez, feliz notícia: “Eu engravidei, eu engravidei do Victor”, assistimos o retorno da narradora original que anuncia que “o

clímax do que ela viveu até agora, da minha história” está por vir. Usarei essa metamensagem que não é incomum na narração de histórias para reintroduzir, mais formalmente, uma das questões que norteiam minha análise da mediação nesse documentário:

- Qual é o propósito dessas mulheres quando o aceitam vir à frente de um palco com suas histórias para serem parte de um documentário?

Uma vez que elas já sabem as narrativas que irão contar, e também estão conscientes de que suas histórias não se tornarão *scripts* para um filme de ficção comercial/popular ou programa de TV, então qual é o ponto de contar novamente essas histórias em frente às câmeras para um projeto não comercial como um documentário?<sup>6</sup>

Para me ajudar a responder essa pergunta, gostaria de mencionar o momento de hesitação de Gisele quando tenta explicar a razão pela qual ela está sentada no palco, depois de anunciar o grande momento ou “clímax” de sua narrativa: “O motivo que me levou a querer compartilhar (minha história) com...” E então faz uma pausa curta. A escolha óbvia nesse momento teria sido mencionar o nome, ou pelo menos o papel, do homem que está silenciosa e atentamente sentado em frente a ela. Mas isso não faria sentido! Por que um adulto razoável viria a frente de um palco com uma narrativa de tanta intimidade em frente a um perfeito estranho, que nem mesmo é um psicólogo ou uma figura religiosa? Gisele resolve sua dúvida, fechando, assim, sua frase: “com alguém ou outras pessoas”. Mais uma vez em sua his-

tória de sonhos despedaçados, é o anônimo Todo Homem que aparece como o dialógico Outro, alguém com qualidade distinta, que aparentemente poderia ser qualquer um que cruzou seu caminho. Acontece que o clímax não foi ter tido seu segundo filho não planejado, mas a sua própria conversão ao espiritismo kardecista, que fez Gisele estar “atenta aos sinais”. Ao longo de sua conversão a essa fé religiosa, vemos que em um sonho “Victor sinalizou para vir”. No sonho há também a aparição de um frei que a chama pelo nome, como um tipo de figura intermediária, e isto é seguido por um forte sentimento de aperto no peito. Ela conclui com uma satisfação evidente: “meu consentimento foi como se eu tivesse permitido a vinda dele, por mim!” Apesar de sabermos que esse sonho ocorreu após a morte de seu bebê, essa experiência parece dar a Gisele algum conforto, é como se assim ela tivesse a capacidade de total controle de sua vida, algo que faz muita falta em seu conto de horas de vigília.

Pouco depois de ela contar, em detalhes vívidos e comoventes, a felicidade de se preparar para a chegada do bebê Victor, um tempo tão cheio de expectativas no qual ela tinha até planejado a festa de primeiro ano, vem o golpe duro de sua morte pouco depois de nascer, por causa de um mal funcionamento congênito do coração. O problema não foi detectado, ela lembra amargamente, pelos médicos, que permitiram um parto normal. O que é mais impressionante sobre seu conto é a maneira que ela descreve seu fim: “Ele desencarna.” A escolha do termo e do tempo verbal atinge nossos ouvidos e imaginação de forma poderosa e, quando percebemos depois, também os da atriz. O uso do presente histórico e a ausência flagrante do verbo esperado a ser ouvido em tais circunstâncias é tão estranho quanto a serenidade de Gisele quando recorda tais momentos tristes. Porém, ela fala sobre sentir-se traída, “como se tivessem roubado” seu bebê, seu comportamento permanece indiferente, estranhamente calma, embora antes ela tenha orgulhosamente dito ao diretor que ele ficou o

<sup>6</sup> A este respeito, um contraste relevante pode ser feito com o quadro chamado “Retrato Falado”, parte do popular programa de TV *Fantástico* (Globo). Espectadores enviam cartas contando uma anedota engraçada ou interessante de suas vidas, que, quando escolhidas, são interpretadas pela comedianta Denise Fraga. Podemos ver algumas imagens da pessoa real contando partes de sua história enquanto a reencenação acontece. Isso é a transformação da narrativa de experiência pessoal em uma comédia de rotina que não é muito diferente das comédias da mesma rede. Neste caso, pode-se falar de uma ficcionalização, uma estratégia da comédia.

máximo possível em seu útero materno, “perdurou as 42 semanas, o tempo máximo que pode ir!” Esta é uma atitude diferente daquela mostrada pela atriz que a representa no filme. Na próxima sequência, é a atriz que aprofunda e amplia a decepção: “Me deu uma dor, uma falta de entendimento! Perguntava, meu Deus, por que, por que?”. Ouvimos a impaciência e descrença amarga subindo na voz da atriz, quando ela repete três vezes: “Por que teve que ser assim?”. Depois ela conta o segundo sonho que veio a ela no dia em que seu filho foi enterrado. Nele, ela era mãe de um menino de 11 anos que ela vai buscar em uma clínica. Mas ele está extremamente doente, tanto que se torna evidente para ela que, se ele tivesse sobrevivido, só haveria terrível sofrimento para o menino. Nesse ponto, uma médica chega e literalmente a liberta de sua tristeza: “Mãe, pode ir. Seu filho está liberado!”. Depois de um breve retorno de Gisele, voltamos ao conto da atriz. O diretor pergunta a ela quando tudo aquilo aconteceu. Foi há três anos, e ela explica a ele o tipo de relação que tem com o filho: “Porque, para mim, ele ainda está vivo”. Ao continuar falando sobre sua completa fé no espiritismo, a atriz fica visivelmente mexida, ela toca seu nariz, e em seguida funga audivelmente. Com lágrimas dificilmente contidas brilhando em seus olhos, A. Beltrão conta a notícia feliz: “Eu tenho hoje um namorado. Ele é muito meu amigo”. E então ela enxuga algumas lágrimas de seus olhos enquanto diz que ele quer ter três filhos. Com um valente sorriso, ela diz que já conseguiu alterar esse desejo para dois. A última participação de Gisele que vemos, serve para enfatizar sua convicção em ter não apenas um, mas dois filhos com ela, embora ela diga, àqueles que casualmente perguntam, a resposta convencional, “para não estender a conversa, eu digo só, mas me dói!”. E então, com uma calma satisfatória, ela conclui afirmando que “minha história com Victor foi nossa e foi vivida como tinha que ser, para mim e para ele, os outros serão outras histórias”.

Nesse ponto, temos que deixar Gisele e seu contentamento ao presenciar uma breve

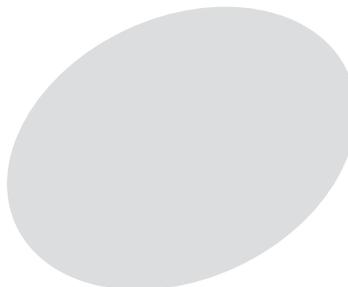
troca entre o diretor e a atriz enquanto discutem o que se passou antes e durante sua performance da história de Gisele. “Eu não preparei choro nenhum!” Há uma certa desconfiança e não uma pequena frustração em sua voz. “Porque ela não queria chorar!”. Ela conta ao diretor suas vãs e repetidas tentativas para permanecer o mais fiel possível à narrativa original, mas isso não funcionou: toda vez que ela tentava contar isso com a “serenidade” da mulher – o termo usado por ela e pelo diretor – ela falhava. Então, ela faz um gesto forte com sua mão como que para mostrar que alguma coisa veio compulsivamente de seu corpo. Ela se sentiu “desconfortável com o texto”, o que a narradora disse ser “friamente”. No mesmo momento que diz isso ela se corrige, “Não, não que ela diga isso friamente, mas estoicamente, olímpicamente”. Estava tudo bem quando a atriz repetia as palavras mecanicamente, contudo, toda vez que ela tentava se aproximar da narrativa para reencená-la, tudo dava errado. Para ela, conclui, a maior dificuldade era não ter a crença na presença desencarnada, no espírito do bebê estar ao redor como se nunca tivesse morrido, como se ela ainda tivesse dois filhos ao invés de um. Portanto, toda vez que ela chegava à parte na qual tinha que dizer “Meu bebê Victor...”, não conseguia ir em frente. O que há em uma palavra? Poderíamos parafrasear aqui. Muito, se atendermos à posição de Peirce sobre o significado da palavra, que: “realmente está na forma em que deve estar, em uma posição apropriada em uma proposição acreditada, tende a moldar a conduta de uma pessoa em conformidade com a que ela própria é moldada” (CP 1.343). Não é impossível imaginar a fé da narradora original enfraquecendo um dia, e seu sentimento mais uma vez “traído”, como ela disse sentir depois da morte de seu bebê, quando estava incapacitada de entender as razões de tal golpe cruel para seus sonhos. Então, ela poderia sentir algo parecido às emoções da atriz, quando fala sobre o fim de seu filho na outra narrativa.

Algo que surge nitidamente da mediação multifacetada do filme é que a interpretante, que é a narrativa da atriz, aparece também como uma muito natural interpretante dinâmica. É como se a morte do bebê nos braços de sua mãe, como um objeto dinâmico, de alguma forma precisasse da produção daquele signo mais evoluído que é a tristeza chorosa de Gisele, sua dor não mitigada pelo espiritismo kardecista ou qualquer outra fé. Esse resultado fala mais alto de que qualquer outro esforço, de que a “força cega” da atriz para conter sua exibição de dor. Para as duas mediações discutidas acima, devemos trazer em uma terceira, a do espectador. Nessa rica mediação, que resulta da síntese das outras duas, e, de fato, é o próprio significado dos representados no filme, não se segue uma espécie de diálogo, uma continuidade lógica entre os dois contos que permitem um retorno imaginário para a narrativa do *Eu-Origo* e permite a restituição do interpretante suprimido na história de Gisele, para seu fluxo de dor, como fez a atriz em sua reencenação. Sob a influência do mesmo objeto dinâmico, a morte do bebê Víctor, a mediação leva irresistivelmente àquela direção que poderia deixar a mãe emocionalmente aberta para o que ela espera se tornar novamente, a saber, uma esposa e mãe de outras crianças. Não é que eu imagine uma visão cética ou ateísta de *Jogo de Cena*, uma crítica ao espiritismo não é necessária. É apenas o cumprimento lógico ou o resultado do simbólico, “caráter vivo” (EP2: 10) da mediação como o processo que é apoiado pelo nosso sangue icônico e ossos indiciais e que faz nossa vida significativa a cada passo.

Agora chegou a hora de propor uma tentativa de responder a uma outra questão tendo em vista a atuação da mediação como experimento em *Jogo de Cena*:

- Qual é o propósito de pedir a atrizes profissionais do teatro e da televisão para atuar/interpretar as narrativas naturais de mulheres comuns?

Uma possível resposta para essa pergunta está no estranho convite do documentarista: o que é exatamente que ele pediu para essas atrizes fazerem? Se a resposta for interpretar

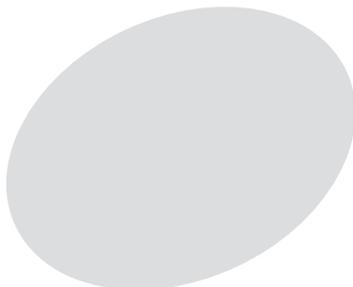


*Qual é o propósito de pedir a atrizes profissionais do teatro e da televisão para atuar/interpretar as narrativas naturais de mulheres comuns?*

um texto, uma narrativa da vida, poderia estar parcialmente correto, porque não são apenas histórias de uma pessoa comum, mas as atrizes também receberam a representação audiovisual das narrativas. Ambos, o conhecimento de que isso não é um texto literário, mas um conto de experiências mundanas, e o fato da limitação tangível de ver a representação da Outra, a verdadeira pessoa que viveu essa feita da vida, atuam como elementos antiliterários que vão contra uma das chaves fundamentais da profissão de ator, a saber, a existência de um *script*, de uma parte em uma atuação. Como outra atriz famosa, Fernanda Torres, em uma veia confessional semelhante repete várias vezes: “É tão engraçado, tão engraçado...” descrevendo o que ela sentiu quando tentou encenar a história, e ela mesmo “se sentiu envergonhada representando” em frente ao diretor, porque “parece que estou mentindo para você”. Essa sensação é realmente engraçada: que uma famosa atriz brasileira do cinema, da televisão e do teatro sentiria-se dessa forma quando, aparentemente, está apenas fazendo seu trabalho, atuando em um palco. Mas nesse caso particular, ela explica: “Eu não separo ela (a narradora original) do que ela diz. Acho impossível separar assim!”. Nisso precisamente consiste a impossibilidade dessa aparente simples tarefa de atuar, o duplo vínculo que

nunca é explicado no filme, apenas acontece: as atrizes devem interpretar pessoas comuns e não personagens, não textos literais, mas narrativas de experiências pessoais, e devem fazer isso de um modo natural. Elas não são

*Ela conta suas histórias de decepção, lágrimas indesejadas e irresistíveis, mas, acima de tudo, a compreensão de si mesma*



esperadas para imitar ou criticar, então o que é que elas devem fazer através de suas encenações? Isso é precisamente parte da investigação experimental sobre a mediação que eu afirmo ser um possível aspecto do conceito desse documentário: ambas, a narradora original e a atriz, são solicitadas a trabalhar sobre signos que as revelam o “caráter geral” ou “princípio” que “deve governar as relações da” pessoa com seu passado no futuro. Mediação após mediação, somos levados a considerar a determinação do objeto dinâmico – morte, perda, tristeza, esperança, redenção espiritual e terrena – de modo a gerar algum percurso de vida previsto, um caminho a ser seguido no que está por vir, dias, meses e o resto de suas vidas. Dessa perspectiva, a experiência mundana do conto espontâneo e o desempenho cuidadoso da narrativa por uma atriz profissional são reunidos perfeitamente como mediações possíveis para chegar a um acordo com o significado da vida.

Um significado legítimo ou interpretante desenterrado para Gisele através da narração de sua própria história é a noção dela mesma como alguém que ainda tem que começar um verdadeiro diálogo com alguém, não com um espírito ou aparição em um sonho, ou com aqueles fugazes e sem nomes ho-

mens de sua história, mas com o Outro real, alguém com quem ela poderia finalmente trocar algo significativo que teria consequências planejadas. Ao invés de ser um outro resultado accidental de um encontro ao acaso, sua narrativa termina com um vislumbre de esperança, começando um relacionamento com um homem, com os planos dos dois de construir uma família. Apenas ao final de seu conto ela está pronta para perceber se esses sonhos podem ser compartilhados por ambos, e, assim, vir a se concretizar. Esse também é o caso da atriz que reencena o conto: ela conta suas histórias de decepção, lágrimas indesejadas e irresistíveis, mas, acima de tudo, a compreensão de si mesma como alguém para quem a palavra “desencarcar” ao invés de “morrer” faz toda a diferença, destinada para um caminho que ela não poderia seguir com seu corpo, com seus signos. Ela só foi capaz de proferir as réplicas da história de Gisele, não deixando isso “moldar sua conduta”, apesar de o ator ser memoravelmente descrito como alguém que “no palco atua como sendo outro, diante de um grupo de pessoas que atuam para tê-lo como o outro” (*Everything and Nothing*, J.L. Borges). A existência resistente do indicial da verdadeira narradora atuou como um obstáculo formidável para algumas atrizes, pelo menos para esse tipo de crença, que deve funcionar em ambos os lados do palco ou da tela a fim de cumprir o quadro dramático. Mediação trata sobre descobrir.

### **O retorno da mulher que não queria não ser feliz**

O que poderia ser melhor para sublinhar a impressão de uma história de vida não tão fluente do que o que levou uma ouvinte muito atenta a tentar substituir sua memória triste cantando uma alegre marchinha de carnaval? No entanto, esse plano de boa sonoridade deu errado, e para explicar por que isso aconteceu, fecharei meu estudo sobre *Jogo de Cena* como uma experiência em mediação.

Sarita parece ter nascido para subir a longa e sinuosa escada que leva ao palco vazio onde Coutinho e sua equipe de filmagem estão esperando por sua narrativa. Autoritária, cheia de opiniões fortes, não há nada de timidez ou insegurança nessa mulher madura que ri e chora facilmente. Antes de contar sobre sua resposta emocional a *Procurando Nemo*, um filme de animação, a pedido do diretor, ela observa com um pouco de surpresa e ironia o fato de ele não ter assistido tal filme. Ela se pergunta se o motivo é o fato de ele ser comunista. Essa troca acontece logo após ele perguntar se era verdade que ela “chorava fácil” e se ela chorou assistindo o filme. Ela acrescenta com uma saudável gargalhada que também “fico brava fácil”. O filme, ela diz, é “uma história de relação entre pai e filho” e, antes do tempo, Sarita falará longamente sobre a problemática, a quebra de relação com sua única filha, que mora fora do país e dificilmente fala com ela. Então, ela começa a contar suas impressões sobre a trama do filme, e então a primeira lágrima chega, logo depois de ela dizer: “Oh, eu vou chorar!”. De fato os olhos de Sarita ficam brilhantes, muitas vezes cheios de lágrimas até o fim de sua narrativa. A morte da figura maior que a vida de seu reverenciado pai, e os detalhes sobre as crescentes dificuldades que terminaram na separação de sua filha, tudo a causa tristeza percebida em sua voz e em seus olhos.

Sem supresas, vemos a figura familiar da sorridente Sarita reaparecer no último episódio de *Jogo de Cena*. Ela é a única mulher que pediu para retornar ao palco. O diretor menciona tal circunstância extraordinária diretamente depois de ela sentar em frente a ele novamente, e o fato de ela ter voltado para cantar. Sim, ela diz, ela percebeu depois de contar sua narrativa que tudo tinha se tornado muito “barra pesada”, que era “mais para trágico do que para cômico” e sentiu que deveria consertar. Portanto, agora ela tem aquela única chance de narrar uma história diferente, aparentemente... Após algu-

ma hesitação sobre a escolha da música que queria cantar, de todas ela diz que poderia cantar para esse propósito específico que tinha em mente, sua eleição parece ser a ideal. Será uma marchinha de carnaval que seu pai costumava entrar em casa cantando, após retornar de longas horas de trabalho, e que a enchia de alegria e temor dessa admirável figura. A escolha de Sarita é notável por duas razões: é verdadeiramente uma música de carnaval, mas o gênero de *Se essa rua fosse minha* é conhecido como “frevo meloso”, ou seja, uma melodia triste de carnaval do nordeste do Brasil (Pernambuco). É o que os foliões cantam quando retornam para casa, ao amanhecer, exaustos e em tom melancólico, após longas horas de alegria coletiva desenfreada nas ruas. Além disso, ela conta ao diretor que esta música era usada como canção de ninar para colocá-la para dormir, e que ela mesma a usava como canção de ninar para sua filha agora expatriada. Previsivelmente, mesmo antes começar a cantar, ela tem que parar para secar suas lágrimas, ao passo que exclama com decepção, calma e resignação: “Acho que não vou conseguir cantar!”. Mas consegue, Sarita controla algumas de suas lágrimas até o fim, para cantar a doce e nostálgica canção que fala sobre sua dor de maneira metafórica:

*Nessa rua, nessa rua tem um bosque que se chama, que se chama solidão. Dentro dele mora um anjo, que roubou, que roubou meu coração.*

Ao fundo, podemos ouvir um macio e aberto eco audível como renderização da música, que é cantada pela atriz, Marília Pêra, que reencenou a história de Sarita. Com essa variação de som sutil no contraponto da montagem da verdadeira narradora e contrapartida dramática, o filme *Jogo de Cena* chega ao fim. Do ponto de vista analítico que adotei, qual o significado do retorno dessa narradora? Na rica e multifacetada estrutura da mediação para a qual esse filme serve como configuração experimental ou encenação, o retorno da narrativa de Sarita fornece ainda um ou-

tro nível de interpretação, a do processo evolutivo da mediação ao longo do qual o sentido de nossas vidas cresce, e com ele a nossa compreensão do mesmo. Eternamente incompleto, com falhas, impreciso, distorcido, esse conhecimento ainda não é irrealizável; é somente através da nossa observação intencional sobre os interpretantes gerados pelos nossos signos, que são nossos para fazer seus trabalhos, que é nos guiar no mundo, tanto interno quanto externo. Sarita retorna após perceber, quando sua primeira narrativa termina, que o “resultado imaginado” (Ransdell) de seus signos verbais e não verbais, não foram o que ela esperava ou assumia que seria. Então, agora ela toma novamente o lugar no assento da narradora para reparar aquele significado que os objetos de sua vida produziram, e sobre os quais ela tinha pouco controle. E como o real não mudou, aquele admirável pai ainda tinha ido de sua vida, e sua filha ainda não está falando com ela, então os signos produzidos pela nova mediação podem somente reiterar aquele princípio geral, de sua dor, perda e saudade.

**Sobre como os signos e as pessoas se educam entre si: a mediação como atriz principal no palco de *Jogo de Cena***

Chegamos ao encerramento dessa jornada através do que foi afirmado ser uma investigação experimental dentro do domínio da mediação de um documentário brasileiro recente.

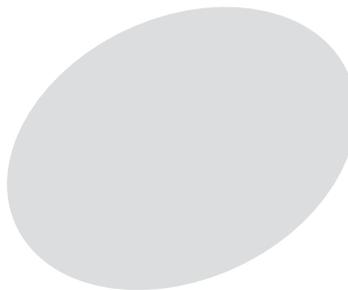
O conceito no coração desse filme produz uma situação exorbitante tanto para as mulheres comuns, que vieram ao palco com suas histórias, como para as atrizes, que foram solicitadas para reencenar as histórias. Se eu tivesse que escolher um diagrama para descrever essa configuração experimental seria a figura retórica do quiasma. Levando pessoas comuns a uma situação teatral, *Jogo de Cena* as força para longe do cenário co-

tidiano, onde é muito provável que elas tenham contado essas histórias antes, o filme promove uma atitude experimental. E algo similar, mas inverso, é realizado ao pedir para atrizes profissionais prepararem um tipo de reencenação que experimenta sem o benefício de sua rede de segurança, isto é, sem diretor, sem *script* no qual sua “parte” se encaixa e sem público para receber suas performances em um flagrante teatro vazio. Nessa simétrica relação invertida, o que aparece muito claro é como a mediação atua como um experimento em nossas vidas o tempo todo. Colocadas em um espaço exorbitante, pessoas comuns e atrizes são encorajadas a tentar experienciar de novo os efeitos da mediação em suas existências. A introdução dessa qualidade mais desconhecida dentro de narrativas favorece inquérito, a saber, uma tentativa de descobrir onde esses signos vão deixá-las, para que costa desconhecida aquelas palavras as levarão. Mas tal conhecimento é apenas para ser descoberto no final da viagem. Por um lado, há o inquérito encarnado pelo próprio filme através de um quadro que favorece a introdução da primeiridade como um elemento exorbitante nas histórias familiares que elas vieram contar, tanto as mulheres comuns como as atrizes. Esse é o dispositivo da multifacetada mediação que permite espectadores a contemplar as mudanças e permanências do processo télico. Por outro lado, existe a investigação das próprias narradoras. Será que a encarnação espírita de seu bebê morto, a quem Gisele parece cuidar com seus gestos e voz, substitui o sofrimento a que ela tem de se submeter a fim de tentar um novo começo em sua vida? Isso é ao menos parte do que essa mulher está tentando achar no final de sua narrativa. Um tipo de teste semiótico da palavra “desencarnar” é no que sua narrativa se baseia. E, de outra maneira, também a narrativa da atriz faz o mesmo. Ela realiza um experimento semelhante com essa palavra, apenas para descobrir amargamente que não há

interpretante possível sem lágrimas em seu repertório dramático para contar tal história. Ao menos ela não pode fazê-lo no estranho quadro dramático do teatro vazio onde é filmado *Jogo de Cena*, e com a fonte muito real de seu texto em sua mente. É como se todo mundo estivesse experimentando tais palavras, e, assim, observando, sentindo, antecipando o resultado de suas vidas. Isso é o que Sarita, a única mulher que retornou ao palco para ter outra chance em uma narrativa satisfatória, está explicitamente tentando fazer. Ela insere uma terceira camada da mediação ao experimentar a fonte mais provável da alegria humana, os signos de luzes musicais de uma canção, para saber se desta vez o resultado será cômico ao invés de trágico. E logo ela perceberá, através de sua pequena narrativa e experimento musical, que as palavras adicionadas têm um poder que a força cega, ou o desejo humano, não são capazes de desfazer. Isso ainda é um verdadeiro processo dialógico: não é inútil ou sem sentido que essa narrativa espontânea tenha ocorrido. Ela revela algo precioso sobre a vida de alguém como uma séria de mediações: são esforços como aqueles que são susceptíveis de ter uma consequência em nossas tentativas de mudar a direção da vida. Nas narrativas, muitas são sobre perdas, dor e redenção, há uma menção implícita ou explícita da dor produzida pela falta de compreensão provocada por algum acontecimento. Que poderia ser a principal função daquelas narrativas naturais: experimentar algum interpretante que irá preencher o espaço vazio. Independentemente de suas atitudes naquele momento, isso é parte de um processo gradual, um processo infinito, a fim de chegar a um acordo, de chegar a um novo entendimento que irá reorganizar os fatos em novos princípios gerais.

Apresentando a mesma história de diferentes maneiras o que vem à tona é a gama de variações que atualizam a mediação, e que, gradualmente, mas certamente, introduz “esse elemento de irresponsável e livre

Originalidade” (CP 2.85), de acordo com Peirce. Ao fim e em um tempo muito curto, os espectadores de *Jogo de Cena* observam uma acelerada versão do que pode levar gerações ou anos para acontecer em uma vida.



*São esforços como aqueles que são susceptíveis de ter uma consequência em nossas tentativas de mudar a direção da vida*

Enquanto as palavras viajam de uma narradora para a outra, o que os espectadores de *Jogo de Cena* assistem é um tipo daquelas características da mediação que apontei acima. Primeiramente, há a influência lógica ou semiótica do futuro no presente (CP 1.26): apesar das diferenças evidentes provocadas pelos tons, estilos e situação de vida da cada narradora no filme de Coutinho, isso ainda é a influência ideal da mediação que “dá um caráter geral” a tais fatos. Quer se trate de uma perda irreversível ou da redenção de uma nova família, o que aparece através das histórias é mais ou menos o caminho previsível que os fatos seguirão, a forma geral de acordo com a qual elas serão moldadas e, então, experienciadas.

Em segundo lugar, contemplamos o poder absoluto das palavras em produzir seus efeitos em circunstâncias radicalmente alteradas. Da mesma forma que as palavras inflamadas do patriota do século 18, Patrick Henry, no experimento mental de Peirce, podem exercer sua influência sobre uma comunidade remota no espaço e no tempo, então, as representações realizadas por aquelas mulheres para um teatro vazio do Rio de Janeiro, podem transfundir seus objetos dinâmicos em um “princípio geral que é operativo no mundo real” (EP2: 183). Essas funções sígnicas como leis naturais,

diz Peirce, fazem pouca diferença quer seja o conto do narrador real ou de outra pessoa, ou até mesmo a mesma pessoa em outra instância, como a mulher que retorna para alterar a maneira de sua narrativa. Em todos esses casos, o resultado será previsível. Contra os princípios da corrente filosófica do nominalismo, o que está em evidência aqui não são “meras palavras” ou apenas “nomes” (CP 3.460). No entanto, se decidirmos apenas “atacar” o adjetivo “meras”, escreve Peirce, teríamos a posição realista. A investigação do documentário mostra a atuação de uma vasta gama de “possíveis variações que nenhuma multidão de coisas existentes pode esgotar” (EP2: 183) encarnadas nas representações narrativas de contraponto.

Em terceiro lugar, narrar designa dar algo a alguém, isto é, “concordar que uma certa quantidade de princípios intelectuais governam as relações” (CP 2.68) daqueles en-

volvidos no ato. Como o ato de dar, contar uma história é uma maneira de classificar tais fatos brutos de trazer-nos sob a regra de alguma ordem. Independentemente de seu sucesso ou fracasso em alcançar o resultado previsto em suas narrativas, as *Scheherazades de Jogo de Cena* são visivelmente afetadas pelo resultado dos contos, e este resultado é algo que apenas pode ser apreendido. O que está crucialmente envolvido nesse dar/contar não são apenas réplicas, mas signos plenos. Em nossa mediação como espectadores de *Jogo de Cena* não podemos nada além de adicionar um novo movimento caleidoscópico que traz novas camadas de significado, um novo desenvolvimento do princípio geral operativo dentro e fora da tela, portanto, tal razoabilidade interminável cresce e somos beneficiados por isso.

(artigo recebido jul.2012/ aprovado set.2012)

## Referências

- ANDACHT, F. “Os signos do real no cinema de Eduardo Coutinho”. *Devires* – Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, v. 4, n.2, 2007, p. 42-61.
- BHAYA, Nair R. *Narrative Gravity: Conversation, cognition, culture*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- FLORENCE, KY. : Routledge.
- COLAPIETRO, V. *Peirce’s approach to the self*. A semiotic perspective on human subjectivity. Albany: State University of New York Press, 1989.
- COMOLLI, J-L. “Les questions de cinema de Jean-Louis Comolli”. *CinémAction*. Courbevoie, n.76, 1995, p. 48-79.
- JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. 1 DVD.
- FIGUERÔA, A. et al. “O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”. *Galáxia*. São Paulo, v.3, n. 6, 2003, p. 213-232.
- HAMBURGER, K. *The logic of literature*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1973.
- JAMES, W. “Pragmatism: A new name for some old ways of thinking”. Longman Green and Co. Disponível em: [http://www.brocku.ca/~Mead/Project/James/James\\_1907/James\\_1907\\_07.html](http://www.brocku.ca/~Mead/Project/James/James_1907/James_1907_07.html). Acesso em 9/2/2009.
- LABOV, W. “Oral narratives of personal experience”. In: HOGAN, P. Colm (Org).
- The Cambridge Encyclopedia of the Language Sciences. London: Cambridge University Press. Disponível em: <http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/Papers/FebOralNarPE.pdf>. Acesso em 20/1/2010.
- PEIRCE, C.S. *The essential Peirce: selected philosophical writings*. V.2 (1893-1913). Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- PEIRCE, C.S. *Collected Papers of C. S. Peirce - 1931-1958*. HARTSHORNE, C. et al. (Orgs). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- RANSDELL, J. “Teleology and the Autonomy of the Semiosis Process”. Arisbe. Disponível em: <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/autonomy.htm>. Acesso em 15/6/2012.
- RANSDELL, J. *The meaning of things*. The basic ideas of Charles Peirce’s semiotic. Manuscrito enviado pelo autor em março de 1991 (não publicado).
- ROBIN, R. *Annotated catalogue of the papers of Charles S. Peirce*. Amherst: University of Massachusetts, 1967.
- SANTAELLA, L. “Why there is no crisis of representation”, *Semiotica* 143(1/4):45-52, Berlin: Walter de Gruyter, 2003.
- Tradução: Rodrigo Antunes Morais  
Mestrando: Faculdade Cásper Líbero