



Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea

Auto-mise-en-scène: documentary fiction in contemporary scene

Evaldo Mocarzel¹

Resumo

A partir do espetáculo *Conversas com Meu Pai*, este ensaio tem como objetivo analisar o diálogo linguístico do teatro com o filme documentário, e vice-versa, no cenário artístico contemporâneo. Para isso será utilizado o conceito de “auto-mise-en-scène”, criado pela pesquisadora Claudine de France e aprofundado pelo ensaísta e também cineasta Jean-Louis Comolli, em sua coletânea de artigos *Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, lançada no Brasil pela editora da UFMG em 2008.

Palavras-chave: Auto-mise-en-scène, teatro, documentário.

Abstract

Based on the spectacle *Talking to my dad*, this essay analyses the linguistic dialogue between theater and documentary film in the contemporary art-world. In doing so, I will expand Claudine de France's concept of “auto-mise-en-scène,” following the developments proposed by Louis Cormolli in his essay collection *Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, released in Brazil in 2008.

Key words: Auto-mise-en-scène, theater; documentary.

Nas duas últimas décadas, a sociedade do espetáculo contemporânea vem engendrando uma nova modalidade de simulacro que procura imitar o “real”. Em meio à virtualidade do mundo em que vivemos, exacerbada pelas novas tecnologias digitais, o horizonte de expectativas que envolve a mídia de maneira geral tem fome documental, e a hibridização do “real”, com a ficção propriamente dita, virou uma espécie de obsessão nas mais diferentes linguagens, ou até mesmo um modismo artístico contemporâneo.

Na televisão, os **reality shows** vendem para os “cretinos”, segundo o filósofo franco-argelino Jacques Rancière (2012, p. 36), estratégias cabotinas e mercantilistas como “lições de vida” e “luta pela sobrevivência”, maquiadas com o lado mais

¹ Universidade de São Paulo (USP) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA). Mestrando. Projeto em andamento. É jornalista, diretor de cinema e dramaturgo.

deplorável da condição humana: mesquinhas, picuinhas, ludicidade infantilizada e uma ganância arrivista mascarada com “boas intenções” e alentada pelo estímulo à compulsão consumista difundida pelos programas. Os **reality shows** têm lá o seu interesse como surgimento de uma “nova linguagem” na mídia televisiva, mas acabam empobrecendo demais a problematização da representação do “real” no mundo audiovisual com seu manto de simulacros espúrios que nada revelam de profundo da natureza humana.

No que diz respeito ao cinema, Hollywood continua investindo em cinebiografias, cujos créditos tentam a todo custo reforçar no público uma “leitura documentarizante” (ODIN, 2012, p. 10-30), ou seja, levando o espectador a construir “um eu-origem real” para a história do filme, como acontece com filmes documentários. Na abertura de diversos blockbusters, cartelas explicativas afirmam que se trata de uma ficção baseada em fatos verídicos e, por vezes, nos créditos finais, apresentam até mesmo imagens documentais das pessoas reais retratadas no filme.

Quanto às produções do chamado “cinema independente” de diversos países, uma tendência forte são obras híbridas que engendram ficções com a mesma sofreguidão documentária, como se a ficção propriamente dita estivesse em crise profunda e precisasse de muletas documentais para garantir a veracidade das imagens e dos sons que estão sendo criados. Uma das palavras de ordem do meio cinematográfico mais “experimental” é hibridizar a ficção e o documentário, embaralhar ainda mais essas fronteiras já tão ontologicamente difusas; utilizar personagens reais em histórias inventadas e construídas a partir da própria história de vida daquelas pessoas, o que revela, assim, uma espécie de **revival** do neorealismo italiano como uma das vertentes mais fortes do cinema contemporâneo.

No mercado editorial, as biografias e autobiografias estão periodicamente liderando as listas dos livros mais vendidos.

No universo do teatro, surgiu na última década uma nova modalidade de “espetáculo”: o documentário cênico, que mistura a carpintaria teatral com procedimentos de linguagem do filme documentário. *Conversas com Meu Pai*, concebido, dirigido e interpretado por Janaina Leite, com dramaturgia de Alexandre Dal Farra (que também assina como codiretor), estreou em abril de 2014 na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, e é um dos documentários cênicos mais instigantes do teatro brasileiro contemporâneo, ao lado de espetáculos marcantes e inovadores como *Luis*

Antonio Gabriela, direção de Nelson Baskerville com a Cia Mungunzá, *Dizer e Não Pedir Segredo*, do grupo Teatro Kunyn, *Ficções*, da Cia Hiato, e ainda *Festa de Separação*, também com Janaina Leite, em que, ao lado do ex-marido e professor de filosofia Fepa, tentou fazer da dor da separação um ato de criação artística.

Conversas com Meu Pai tem o tema da incomunicabilidade como um dos pontos de partida: o pai de Janaina Leite perdeu as cordas vocais e começou a se comunicar através de bilhetes, e a atriz e encenadora passou a enfrentar problemas de audição. Todo esse **páthos** documental serviu de mote para a atmosfera confessional e processual de *Conversas com Meu Pai*, encenação que descortina e reafirma a arte como possibilidade de cura para a nossa loucura.

O grande trunfo do documentário cênico protagonizado por Janaina Leite é abrir caminho para a fábula, para a ficção propriamente dita, mas não aquela “ficção” de representação ou problematização do “real” que marca a linguagem do filme documentário. Na parte final de uma narrativa que se desenrola de trás para frente, na qual a desconstrução do processo é reiterada de maneira confessional e até mesmo didática para os espectadores (aliás, há um excesso de didatismo na cena e na arte contemporânea, de maneira geral, que por vezes explica em demasia o próprio dispositivo), *Conversas com Meu Pai* finalmente deságua no mito, na fábula, na potência abissal da ficção propriamente dita como uma forma muito mais profunda de se enveredar pelos labirintos da nossa psique e do nosso inconsciente. Também é uma forma profunda de se enveredar pelos labirintos da genética, do cosmos, dos mistérios da vida e da morte, da transcendência ou da imanência de todas as coisas, ou seja lá como prefiram chamar. Ao desembocar na tragédia de Édipo e na passagem bíblica de Ló, *Conversas com Meu Pai* amplia, redimensiona e universaliza as inquietações de vida de Janaina Leite, esgarçando o documentário cênico para a miríade de possibilidades do mito e da fábula. Em muitos momentos, os procedimentos de linguagem do documentário não são capazes de dar conta dos mistérios que rondam a condição humana. A ficção, por sua vez, pode descortinar uma profusão de camadas muito mais profundas do “real”.

Embora o objetivo deste texto não seja discutir o que é o “real”, trata-se de uma questão incontornável e, por isso, vamos a ela. O que é o “real”, essa emanção oracular hoje tão cultuada, espetacularizada, falsificada e mercantilizada pela sociedade do espetáculo contemporânea?

Em um mundo cada vez mais virtualizado por artefatos tecnológicos manipulados por essa animalidade de símbolos que nos caracteriza como seres humanos, tudo é linguagem. E logicamente o “real” também é linguagem, ou melhor, é composto de estratégias de linguagem através das quais podemos provocar irrupções das suas duas características mais marcantes e potentes do “real”: o risco e o inesperado. Mas cada um faz a própria construção linguística para tentar flagrar a imponderabilidade do “real”.

O cineasta francês Robert Bresson, por exemplo, jamais fez um filme documentário, mas buscava incessantemente o “real” na ficção propriamente dita. Para o autor de títulos seminais como *Um Condenado à Morte Escapou*, *Pickpocket* e *A Grande Testemunha*, entre outras obras-primas que criaram novas sintaxes para a linguagem do cinema, o “real” era principalmente o automatismo dos corpos de seus “modelos” (ele parou de trabalhar com atores e atrizes) no set de filmagem e também a fosforescência dos olhares que ele tanto buscava com textura anímica e cadência do inesperado. Para Bresson, o “real” era a epifania da alma na materialidade dos nossos corpos.

Já para o ensaísta e também cineasta Jean-Louis Comolli, autor da coletânea de artigos *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, lançada no Brasil em 2008 pela editora da UFMG, o “real” são brechas, fissuras, fraturas, pausas e silêncios que o filme documentário consegue provocar na mise-en-scène publicitária da sociedade do espetáculo contemporânea. Comolli escreveu o seguinte no texto *Sob o Risco do Real*:

As sociedades deslizam vagarosamente da época das representações – teatro das instituições, comédias ou tragédias dos poderes, espetáculos das relações de força – para aquela das programações: da cena ao roteiro. O cidadão é menos solicitado a ser um espectador – ativo: recurso mobilizado pela representação e, simultaneamente, ator por delegação – do que permanecer no seu lugar de consumidor, impotente até mesmo para compreender o programa do qual participa. (...) Diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo “realista” da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. (COMOLLI, 2008, p. 169)

Para o ensaísta, é preciso buscar a potência política do “real” através do filme documentário:

No momento em que os grandes grupos internacionais se assenhoram, por todos os lados, do controle da produção, da distribuição, da difusão audiovisual, em que triunfam os modelos, os programas, os automatismos, os sistemas de vigilância e de previsão, em que o marketing, a publicidade, a propaganda impõem um novo magma – a informação-cultura-mercadoria –, parece-me digno de nota que o cinema documentário resista e se desenvolva. Vejo nessa conjunção um fato político. À programação e à precaução generalizadas, opõe-se o risco inerente ao empreendimento do documentário.

Os atos, os projetos, as obras, as construções não se deixam reduzir mais ao cálculo de máquinas humanas do que aos desejos dos homens mecanizados. A sociedade do espetáculo triunfa, mas uma parcela obscura do espetáculo mina o espetáculo generalizado. Chamemos essa parte de “a parte da arte”. Cabe à ela, hoje mais do que nunca, representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde, escrupulosamente: que estamos no período posterior à destruição dos conjuntos fechados, que a cena é aberta, fendida, rompida, e é a esse preço que ela ainda pode pretender historicamente tudo o que neste mundo não é virtual. (Idem, p. 178)

Para o filósofo Jacques Rancière, “o real é sempre objeto de uma ficção”:

A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no “mundo real”. Não há mundo real que seja exterior da arte. Há pregas e dobras no tecido sensível comum nas quais se jungem e desjuntam a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de “senso comum”, formas de um senso comum polêmico”. (RANCIÈRE, 2012, p. 74-75)

Há um parentesco próximo da defesa da criação de “dissensos” em dispositivos artísticos analisados por Rancière em *O Espectador Emancipado* com a apologia da deflagração de “fissuras” na sociedade do espetáculo contemporânea proposta por Comolli em *Ver e Poder*. Em seu livro *Les Théâtre du Réel – Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, a filósofa francesa Marivonne Saison também define o “real” como uma “alteridade radical”, tal qual Jean-Louis Comolli, e defende a criação no teatro de um estado de liminaridade, que também poderia ser chamado de **limiaridade**. Este seria um estado difuso de dúvida permanente no qual “real” e “ficcional” se misturam com a potência presencial das artes cênicas. Essa atmosfera também está presente no documentário cênico *Conversas com Meu Pai*:

(...) O teatro do qual nós falamos se quer instaurador de uma experiência estética efêmera e imanente, da qual o texto, soldado a seu conteúdo e à experiência que é feita dela, somente existe em uma “interpretação” que lhe restitui seu estado de linguagem e atualiza as condições de um

afrontamento com o inominável. O ponto que reúne as práticas teatrais das quais nós falamos e que diz respeito a todo participante como espectador é aquele do acesso mesmo à representação, da representabilidade. Mundos existem, que não têm acesso à representação; fazer aparecer esse limiar e sua representação, quando o desejo de uma representabilidade balbuciante nasce, é uma aposta mais importante do que lutar para a reprodução de representações ambiciosas das quais a própria credibilidade não é mais assegurada. A proposta mais forte das experiências anteriores não está então talvez na sua temática, contudo tão 'vidente', nem na especificidade de suas tentativas radicais, mas na realização deste novo objetivo: levar a ver o fato mesmo da representação e o que ele implica. Talvez possamos dizer em outros termos que a política coloca suas apostas no fato e nos lugares da re-apresentação, e que isso é mesmo a essência do que se chama "teatro". (SAISON, 2000, p. 59-60)

A construção de estados de liminaridade, forte característica dos documentários cênicos, por vezes descamba para maneirismos que, em alguns casos, estão mais para uma inócua armadilha teatral que, além de nada documentar, nada aprofundar, ganham contornos de "pegadinhas cênicas" que enveredam por uma falsa e constrangedora atmosfera "lúdica", pontuada por insistentes jogos de verdades e mentiras. Verdadeiro ou falso? Documentário ou ficção? Uma espécie de modismo afetado que é filho bastardo dessa sofreguidão contemporânea pelo "real", engendrado de forma rasa e não deflagrado pelo **páthos** e pela verdade documental de uma vivência profunda. Em alguns casos extremos chegam a encenar ficções inofensivas e até mesmo risíveis com aparência de falsos documentários.

Qual o sentido de se criar falsos documentários no teatro, no cinema e na televisão? Uma das tendências da moda da arte contemporânea? Hibridizar as já tão difusas fronteiras que embaralham o documentário com a ficção propriamente dita? Provar ao público pela enésima vez que as nossas lembranças e a nossa memória são uma teia de ficcionalizações através das quais tentamos desesperadamente reter vivências profundas para que não se percam no turbilhão da vida? Nada disso é mais novidade para ninguém. E a linguagem do filme documentário está aí justamente para nos oferecer uma infinidade de outros caminhos menos previsíveis.

O que é um documentário? O que caracteriza essa linguagem tão complexa e ao mesmo tempo tão pantanosa em que todos os procedimentos estéticos têm desdobramentos éticos imediatos? As pessoas existem independentemente dos filmes e dos documentários cênicos. O filme documentário é uma espécie de "arquitetura do inesperado", definição criada pelo crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, segundo a qual a imponderabilidade do acaso é levada em conta como elemento de composição permanente. Há ainda a questão da alteridade, mesmo em projetos artísticos em que

os realizadores são tema do próprio filme ou do documentário cênico. Quando nos colocamos em cena, seja em um filme ou em uma peça de teatro, imediatamente criamos uma “alteridade” de nós mesmos, um personagem além, mas, ao mesmo tempo, a partir de nós mesmos, que acaba adquirindo vida própria como em uma assumida obra de ficção.

Ao contrário do que afirmam teóricos como o norte-americano Bill Nichols, autor de livros como *Representing Reality* e *Introdução ao Documentário*, o último lançado no Brasil pela editora Papyrus, o filme documentário não é um mero “gênero” cinematográfico, como o *western*, o *film noir* ou a comédia romântica. O documentário é um complexo linguístico que problematiza a representação do “real” na linguagem do cinema e está presente em todos os momentos marcantes da trajetória da chamada sétima arte: na escola soviética, no neorealismo italiano, na *nouvelle vague*, no cinema novo, no Dogma 95 e é uma das vedetes do cinema contemporâneo, sempre tão ávido para hibridizar os limites difusos que misturam o filme documentário com a ficção propriamente dita.

Em *Ver e Poder* Comolli resgata um conceito criado pela pesquisadora Claudine de France, “*auto-mise-en-scène*,” que pode nos ajudar a entender melhor os meandros da linguagem de documentários cênicos como *Conversas com Meu Pai*:

Noção essencial em cinematografia documentária, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado. (COMOLLI, 2008, p. 330).

Comolli aprofunda a reflexão:

Como abordar essa estranha noção de *auto-mise-en-scène*? Perguntemos como o cineasta poderia não enfrentar *a questão do outro*. Não apenas como questão do outro a filmar. Mas como questão do outro que está, no momento em que eu o filmo, (me) reenviando também o seu olhar. Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que eu filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção de olhar, ele chega com seu inconsciente em direção à máquina cinematográfica, ela própria carregada de impensado, ele chega com seu corpo diante dos corpos daqueles que filmam. (Idem, p. 84)

Para o ensaísta francês, colocar alguém em quadro no cinema é também se colocar em cena. Ele aprofunda ainda mais o conceito de *auto-mise-en-scène*:

Aquele (aquela) que eu filmo vem também ao encontro do filme com seu *habitus*, esse tecido estreito, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes; e que fazem com que, segundo os campos onde a pessoa filmada intervenha (família, escola, trabalho, etc.), ela se veja engajada e tomada nas *mise-en-scènes* (Bourdieu diria *jogos*) requisitadas por esses campos – e mesmo compreendidas, incorporadas por cada um dos sujeitos agentes desses campos.

Todos aqueles que eu filmo já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes* que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme. As “realidades” não são apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam – a ‘realidade social’, a “realidade patronal” etc. Essas narrativas são também *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são frequentemente definidos. O cineasta filma representações. Já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações. (Idem, p. 84-85)

Ao levar o conceito de auto-*mise-en-scène* para o teatro, também vislumbro diversas camadas nos corpos de todos aqueles que se lançam ao desafio de mergulhar de cabeça em um documentário cênico e que estão sempre à mercê de sentimentos contraditórios na recepção do público: por um lado, alguns vão ressaltar a coragem autoral de se desnudar em cena sem a proteção de um personagem ficcional previamente construído; por outro, acusações de narcisismo e cabotinismo. As reações costumam ser contraditórias, assim como nos documentários fílmicos “performáticos”, segundo a definição do teórico Bill Nichols, em que o realizador é tema do próprio projeto.

No que diz respeito às camadas de tramas gestuais e vocais na auto-*mise-en-scène* de quem se entrega aos riscos de um documentário cênico, a primeira delas é matizada de pulsões inconscientes que irrompem em falas e gestos por vezes impen-sados provenientes do automatismo de nossos corpos. Em dramaturgias documentárias, sempre mais abertas ao inesperado, a possibilidades performativas e até mesmo a improvisações para quem se coloca em cena, essa camada pulsional tende a ser potencializada pelos riscos do autodesnudamento no palco.

A segunda camada é o trançado do tecido social que, de diferentes maneiras, está capilarizado no nosso corpo: meio social, formação escolar, experiências profissionais etc.

A terceira é provocada pelas reações da plateia ou, como diria Comolli, pela devolução do olhar de cada espectador que lança diferentes estímulos para quem está no palco e que acabam sendo incorporados em cena.

Uma quarta é uma camada mais ficcional, que não chega a sedimentar de maneira profunda no cinema, cujo processo é mais circunstancial, episódico, circuns-

crito aos períodos de filmagem; enquanto no teatro, após as sucessivas repetições da temporada, quem está em cena acaba inevitavelmente criando uma “alteridade” de si mesmo, um personagem com contornos nitidamente “ficcionais” que vai se delineando, se adensando e se aprofundando a cada nova apresentação do documentário cênico. Após meses, talvez anos em longas temporadas, a força do hábito teatral e a potência presencial das artes cênicas acabam criando uma surpreendente atmosfera autoficcional que já enveredou por um estranho tipo de ficção que é o que estou chamando de alteridade de si mesmo: um personagem a partir das vivências de quem está em cena, alter-ego de uma construção autoficcional que já não está mais tão desnudada no palco com a mesma visceralidade documental. O **páthos** e a verdade documental do início da temporada já não são mais os mesmos, até mesmo em função de um instinto de sobrevivência, mesclado à força do hábito de quem está tentando universalizar na arte teatral as próprias dores e alegrias, sem redes de proteção assumidamente ficcionais no começo do processo. A força da vivência continua ali, em cena, mas uma necessária camada ficcional não tarda a envolver o **performer** ao longo da rotina de repetições dessa árdua e fascinante linguagem presencial que é o teatro.

O diálogo do filme documentário com o teatro no universo do cinema gerou obras importantes como *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, ensaio reflexivo justamente sobre a auto-mise-en-scène das pessoas diante da câmera. O grande documentarista tentou dar um passo além em *Moscou*, mas o resultado do projeto não foi bem-sucedido. O ponto de partida era interessante: encenar dentro do filme, sob a direção de Enrique Diaz, *As Três Irmãs*, de Tchekhov, misturando deliberadamente as vivências dos atores e das atrizes do grupo Galpão com as inquietações dos personagens do dramaturgo russo. Sem o **páthos** documental de uma estreia teatral, *Moscou* acabou se tornando um tedioso jogral que não desemboca em lugar algum. Talvez o único mérito do filme tenha sido a coragem autoral de Coutinho em experimentar novos caminhos linguísticos após o êxito de *Jogo de Cena*.

Durante o processo de montagem de *Moscou*, cheguei a conversar com o documentarista e ele se confessou “perdido” no meio da imensidão de material bruto captado durante as filmagens. Coutinho disse ainda que foi aconselhado pelo produtor do filme, o também documentarista João Moreira Salles, a fazer desaparecer na edição a presença do encenador Enrique Diaz. Talvez a sugestão tenha prejudicado o resultado final de *Moscou*, pois, na primeira parte do filme, um dos momentos mais belos

e interessantes é justamente uma espécie de **workshop** que o encenador faz com o elenco, trabalhando com a memória afetiva de todos.

Ao assistirmos à sequência, ficamos relativamente confusos, mas também fascinados, principalmente intrigados, porque não sabemos o que é “real” e o que é “ficcional” em tudo que está acontecendo em quadro. Não sabemos se estamos vendo a irrupção de vivências profundas da memória afetiva dos integrantes da companhia, se são as inquietações existenciais dos personagens de Tchékhov, se são as duas coisas mescladas, ou mesmo as vivências do elenco decantadas na memória e deflagradas pela dramaturgia do grande escritor russo.

Talvez se a sequência tivesse sido ampliada na montagem, transformando-se em um primeiro esboço de estrutura narrativa para o documentário, ou se outros **workshops** e improvisações conduzidos por Enrique Diaz tivessem entrado no filme, o resultado teria sido outro, bem mais poético e profundo no que diz respeito à hibridização dos impulsos pessoais do elenco com os estímulos ficcionais da obra de Tchékhov sob a direção delicada do encenador. O trabalho de Enrique Diaz gerou momentos raros de auto-mise-en-scène, como sempre acontece nas improvisações dos processos cênicos, e isso talvez teria feito de *Moscou* um filme mais denso e menos previsível sobre o **jogo de cena** interno de atores e atrizes, emprestando as próprias vivências para os personagens que encarnam.

Em outro texto seminal para quem realiza documentários, *Como Filmar o Inimigo?*, Jean-Louis Comolli relata e analisa sua experiência como cineasta dirigindo dois filmes para a televisão sobre a candidatura do ultranacionalista Jean-Marie Le Pen, da Frente Nacional, para a presidência da França em 1988 e 1992/1993. No processo de montagem do primeiro documentário, Comolli construiu a imagem do candidato com tintas maniqueístas, ao ponto de demonizá-lo com efeitos especiais. No entanto, no segundo filme, já mais maduro como realizador, apostou na potência do conceito de auto-mise-en-scène aplicado a Le Pen. O candidato descia uma escadaria e, ao chocar-se com um dos seguranças, não tardou a despejar sobre o subordinado toda a truculência xenófoba da própria ideologia fascista, revelando-se assim para as câmeras através de sua auto-mise-en-scène. Desta vez Comolli não precisou criar nenhum tipo de estilização infantil e maniqueísta na ilha de edição. Ele escreveu o seguinte no texto *Como Filmar o Inimigo?*:

Diante do homem político, não posso dissociar o corpo filmado da ideia ou do poder que ele encarna. Eu rejeito aquilo que me repulsa, mas devo atar

e não romper. Dependência do documentarista – mas ao mesmo tempo potência da relação, mais matricial do que na ficção. Não se filma sem amor, sem desejo, sem inconsciente, sem corpo; mas também não se filma sem consciência, sem moral, sem cálculo, sem gostos e desgostos. Questão de corpo. (Idem, p. 129)

O conceito de auto-mise-en-scène é bastante útil em tempos tão marcados por exercícios de autoficção no cinema, no teatro, na televisão e na arte contemporânea, de maneira geral. Trata-se da possibilidade de desnudamento das camadas híbridas, documentais e ficcionais, que matizam a nossa psique, nossas lembranças, infância, adolescência, as mais diversas vivências. Somos feitos da mesma matéria dos sonhos. Há séculos Shakespeare sussurra em nossos ouvidos essa característica essencial da natureza humana. Somos encarnações de idealizações que nos foram sinalizadas ou impostas por nossos pais ou por pessoas que exerceram influência sobre as nossas escolhas de vida. Somos uma animalidade de símbolos, um complexo linguístico de carne e osso, e essa dualidade, ficção e documentário, pulsa de maneira intensa e híbrida nos nossos sentimentos, emoções e nas nossas sensações mais profundas. Para finalizar, gostaria de resgatar uma frase que o dramaturgo Luís Alberto de Abreu costuma dizer em entrevistas à imprensa: “A ficção é uma camada mais profunda da realidade”

Referências

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. In: **Significação**, N° 37, jan-jun. 2012, p. 10 - 30. Disponível em: <http://www.usp.br/significacao/>

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SAISON, Marivonne. **Les Théâtre du Réel – Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain**. Paris: L'Harmatan, 2000.