

Dossier

A silhueta de uma borboleta contra a tela vazia: Vestígios da modernidade na experiência de narrar

The silhouette of a butterfly against the empty canvas: Traces of modernity in the experience of narrating

Leonardo Moura Mateus
lmouramateus@gmail.com
Universidade de Lisboa
Lisboa, Portugal
ORCID iD [0009-0004-5661-8122](https://orcid.org/0009-0004-5661-8122)

DOI <https://doi.org/10.34623/9WN1-0523>

Recebido 2024-04-30

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Mouramateus, L. (2024). A silhueta de uma borboleta contra a tela vazia: Vestígios da modernidade na experiência de narrar. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/278>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumo

A partir de um relato pessoal do autor, uma experiência de infância recontada ao longo de muitos anos, são traçadas ligações entre as visões de Ricardo Piglia, Walter Benjamin, Silviano Santiago e Eduardo Coutinho sobre a natureza da narrativa; a crise da arte de narrar na modernidade; e sua sobrevivência. Considerando que para Benjamin essa crise surge da incapacidade de intercambiar a experiência vivida, as contribuições das ideias de cada um dos autores nos ajuda a identificar a persistência do gesto narrativo, seja no conto literário moderno, seja no documentário contemporâneo. O intuito do artigo, que finaliza com um relato da experiência cinematográfica do autor, é pôr mais luz sobre as relações entre arte e vida inauguradas pelo pensamento moderno, relações que ainda respiram sob o tecido convalescente do gesto de narrar.

Palavras-chave

Narrativa · Modernidade · Experiência · Conto · Cinema Contemporâneo

Abstract

Drawing from a personal story, a childhood experience recounted over many years, the author draws links between the views of Ricardo Piglia, Walter Benjamin, Silviano Santiago and Eduardo Coutinho on the nature of narrative; the crisis of narration in modernity; and its survival. Considering that for Benjamin this crisis arises from the incapacity to exchange lived experience, the contributions of each

author's ideas help us identify the persistence of the narrative gesture, in modern short stories and contemporary documentaries. The aim of the article, which ends with a story of the author's experience in filmmaking, is to shed more light on the relationship between art and life inaugurated by modern thought, relationships that still breathe under the convalescent fabric of the narrative gesture.

Keywords

Narrative · Modernity · Experience · Short story · Contemporary cinema

“A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado;

de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.”

Ricardo Piglia – Novas Teses sobre o conto

1. “O caminho das aves migratórias”

Uma vez, quando ainda frequentava a escola, tive de fazer um trabalho em grupo sobre o tema aves migratórias. Meu grupo era formado pelos meus amigos mais próximos na sala, outros quatro meninos de 12 anos, o que poderia soar vantajoso para todos nós, não fosse pelo fato de que todas as vezes em que nos encontramos para discutir a divisão de tarefas, o assunto aves migratórias não se revelava tão urgente quanto a reviravolta num desenho animado, ou os boatos de um novo casal na 6ª série C. De modo que somente três dias antes da entrega do nosso trabalho decidimos nos encontrar trazendo tudo aquilo que tínhamos: uma folha de isopor; tesoura e cola; um rolo de nylon; algumas revistas; e um recorte de um livro de biologia do ensino médio que descrevia as rotas de uma dezena de aves que migravam.

Tudo o que sabíamos sobre aves migratórias estava naquele recorte arrancado de um livro antigo de meu irmão mais velho. Eu e meus companheiros de classe morávamos longe da biblioteca pública municipal e nenhum de nós tínhamos acesso a internet, por isso nossa pesquisa se resumia àqueles poucos parágrafos. Esse texto teria de ser dividido entre nós os cinco, já que parte da avaliação seria uma apresentação de 15 minutos para o professor e o resto da classe. Sabíamos, portanto, que só conseguiríamos cobrir a

duração exigida se nos repetíssemos uns aos outros, ou se falássemos o texto muito lentamente.

Nessa altura do processo, cientes da incipiência da nossa pesquisa, deslocamos nossas intenções para uma escultura que acompanharia o trabalho. Nossa ideia era apresentar à turma um móbile feito de fotografias de pássaros. Substituiríamos nossa falta de conteúdo com um gesto mais ou menos criativo, que mesmo sendo pouco original chamaria atenção para o nosso esforço. Mas a três dias da apresentação, quando nos encontramos na garagem, mesmo a ideia do móbile já parecia fracassada: jamais conseguiríamos encontrar boas imagens de pássaros em revistas velhas. Encontraríamos talvez águias, animais que eram comuns em publicidade de relógios e cigarros nos anos 90, mas mesmo elas, as águias, não são muito conhecidas por migrar. Não havia maneira de reverter a nota baixa que surgia no horizonte, e silenciosos sentamo-nos no chão da garagem de minha casa disfarçando o desespero.

Foi quando folheei aleatoriamente uma revista em meu colo. Sob meus olhos abriu-se uma página dupla com fotografias de um bando de pássaros a voar. Me entusiasmei com o achado, meus amigos também, mas fomos da surpresa à estupefação quando passei mais um par de folhas em busca do título da matéria. Lá estava: “O caminho das aves migratórias”. Acabava de me deparar com uma reportagem atual de dezenas de páginas descrevendo em minúcia o périplo dos pássaros que migram, contendo as verdades, as mentiras, e as dúvidas que a ciência ainda tinha sobre o fenômeno. Uma reportagem fartamente ilustrada, com fotografias de cor saturada de aves em pleno voo. Foi um milagre.

Não lembro se nossa apresentação três dias depois esteve à altura daquele acontecimento. Preferi ficar com a história, que ao longo dos anos narrei uma boa quantidade de vezes para amigos e conhecidos. Ainda que pareça mais do que provável que numa revista “Super Interessante” com curiosidades sobre ciência e tecnologia eu encontre uma reportagem sobre aves migratórias, aquele momento, em que eu abri uma revista aleatoriamente e dei de cara com a matéria, ficou fixado em minha memória como um instante de pura coincidência.

Desde as primeiras vezes que partilhei o relato dessa coincidência, suprimia da narração o nome das revistas. Se eu contasse essa história detalhando que

a publicação que folhee era especializada em curiosidades científicas eu tiraria um pouco do impacto da mesma. Assim, e aos poucos, aperfeiçoei meu relato. A cada vez que contava a história, testava o melhor caminho para agarrar quem me escuta. Até que finalmente cheguei numa espécie de estrutura: primeiramente demonstrando a aparente banalidade do cenário inicial (uma tarefa de classe); depois alargando ao máximo o destino incontornável do fracasso do meu grupo; para que no momento final eu deixasse cair a cortina e a coincidência surgisse em seu brilho máximo.

O gesto de narrar é central nas minhas memórias de infância. Mesmo hoje, meu prazer de ouvir e ler histórias está, de algum modo, no centro das minhas expectativas enquanto artista. Desenvolvo, a partir do rastro de uma impressão ou de uma memória, universos e existências alternativas. Penetro, através da fabulação, da descrição, do artifício, uma verdade só presente no negativo das imagens imaginadas. No cinema, na literatura, ou numa simples conversa, a narrativa é a ferramenta que uso para compreender aquilo que habitualmente é chamado de realidade e para o qual não tenho total acesso.

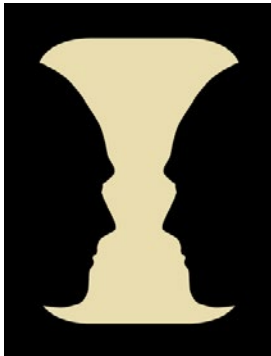


Figura 1. Uma versão do vaso de Rubin

Penso a narrativa como um Vaso de Rubin, o exemplo mais famoso de imagem ambígua, difundida pelo psicólogo dinamarquês Edgar Rubin. No Vaso de Rubin ou vemos a silhueta de um vaso ou vemos a silhueta de duas faces humanas. O cérebro tem dificuldades de interpretar as figuras ao mesmo tempo e, no entanto, estando em primeiro plano ou estando ao fundo, vaso e rostos compõem um todo. A figura ilustra para mim a ambiguidade do gesto de narrar: quem narra / quem ouve; o que se narra / o que se ouve; a palavra dita / a imagem imaginada;

os detalhes contados / os detalhes ausentes... Um narrador trabalha justamente no delinear fino da silhueta de um vaso, para que quem ouça perceba em algum momento, que enquanto um vaso surgia, duas faces começavam a se encarar sigilosamente. Ao fim da narrativa já não é possível saber o que é figura e o que é fundo.

2. "Um conto sempre conta duas histórias"

No ensaio "Teses sobre o conto", o escritor argentino Ricardo Piglia destaca uma pequena passagem do caderno de notas de Anton Tchekhov. Uma ideia para um conto: "Um homem em Montercarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se". Piglia aponta para aquilo que é a chave da forma do conto, condensada no núcleo desse relato:

Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto (Piglia, 2000, p. 89).

Ao fim do parágrafo, Piglia remata: "um conto sempre conta duas histórias" (Piglia, 2000, p. 89).

Meu relato das aves migratórias, apesar de ser muito mais trivial do que o mistério evocado pela anotação de Tchekhov (nunca convertida em um conto publicado), também faz uma cisão entre duas histórias paralelas: uma história visível (o trabalho com os amigos) e outro invisível (as circunstâncias por mim desconhecidas que de maneira discreta atuaram para que a revista chegasse às minhas mãos no momento em que eu, uma criança ansiosa, mais precisava dela). No fim da história, quando abro a revista na reportagem sobre aves migratórias, me transformo tanto no agente quanto na principal testemunha de um acontecimento banal arrancado à sua trivialidade. Tendo vivido uma história extraordinária, resta a mim a possibilidade de narrá-la. Mas para tirar melhor proveito disso, ou seja, para que eu seja um melhor narrador, é preciso que eu crie em quem lê, ou ouve meu relato, um impacto gêmeo àquele que eu senti ao abrir a revista em meu colo. Deixando assim a revelação para o final. A revelação da coincidência confunde-se com o ápice da narrativa – como o movimento final de um passe de mágica.

Narrar tem mesmo algo de ilusionismo: manipulo um evento com a mão direita enquanto escondo outro com a mão esquerda. No conto, segundo Piglia, “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (Piglia, 2000, p. 90). Mesmo as consequências de tal coincidência em meu relato (a posterior apresentação do trabalho para a o professor e o resto da classe) já não tem tanta importância como o momento específico em que a cortina cai. Ta-dah! Esse “efeito de surpresa” é para Piglia uma marca do conto clássico. Ele cita como exemplos os trabalhos do estadunidense Edgar Allan Poe e do uruguaio Horacio Quiroga. Por sua vez, segundo Piglia, os escritores modernos como o já citado Tchekhov, ou a neozelandesa Katherine Mansfield, abandonam o final surpreendente e a estrutura fechada e trabalham a tensão entre a história em primeiro plano e a história secreta, sem nunca resolvê-la. “O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (Piglia, 2000, p. 92). Piglia nota que essa ideia tem alguma afinidade com a famosa “Teoria do Icerberg” de Ernest Hemingway, presente no livro *Death in Afternoon*:

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water (Hemingway, n.d.).

Piglia aponta que o conto de Hemingway intitulado “O grande rio de dois corações” poderia ser a descrição trivial de uma pescaria, mas na verdade ele esconde de maneira hermética uma história secreta: os efeitos da guerra no personagem Nick Adams. Hemingway “usa com tal maestria a arte da elipse que logra fazer com que se note a ausência do outro relato” (Piglia, 2000, p. 93).

Em Hemingway, Kafka ou Borges, representantes do conto moderno, veremos uma transformação completa dessa cisão clássica entre o visível e o invisível: o principal nunca é contado, e toda a história é “construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (Piglia, 2000, p. 92). Assim, a minha historinha de aves migratórias, se fosse recontada

através de uma pena mais moderna, poderia ser contada de diferentes maneiras: a partir do relato em primeira pessoa de um dos meus colegas de classe (que teria dificuldades de concentrar-se porque seus pais estariam em meio a um processo doloroso de divórcio); ou através do cruzamento da trajetória de um pássaro, um fotógrafo de natureza, uma jornalista freelancer, um jornalista, e um estudante do 6º ano (cujas vidas entrelaçadas estão repletas de coincidências só percebidas pelo narrador); ou mesmo através de um artigo, tal como este mesmo que você lê, que esconderia um conto dentro de si.

Imagino assim a diferença entre o conto clássico e o conto moderno se fossem convertidos em Vasos de Rubin: no conto clássico a ênfase estaria no efeito gerado pelo instante em que se revela que a simples silhueta de um vaso escondia a face silenciosa de duas figuras (Ta-dah!). Já no conto moderno a ênfase estaria na simultaneidade da existência das imagens. O desenhar paulatino do conto moderno produz alguma tensão: os rostos talvez perdem simetria, o contraste entre o vaso e as faces não é tão evidente, e mesmo os rostos talvez não se encontrem frente a frente. É que no conto moderno vaso e faces não constroem uma imagem única, não podem ser emoldurados com absoluta clareza. A ênfase estaria na baixa distinção entre figura e fundo.

Piglia em seus ensaios mais de uma vez faz referência às mudanças ocorridas na literatura e nas formas de narrar que caracterizam a modernidade, e que influenciarão o trabalho de escritores ao longo do século XX. Na continuidade de suas “Teses sobre o conto” (intitulada “Novas teses sobre o conto”), Piglia escreve que seu conterrâneo Jorge Luis Borges, contista, não considerava o romance uma narrativa porque o romance é um gênero excessivamente alheio à oralidade, tendo perdido assim os rastros de um interlocutor presente. Mesmo soando como um arcaísmo, a presença de um interlocutor garantiu a existência do conto até os dias de hoje. A função desse interlocutor assegura “que a história pareça a princípio levemente incompreensível, como se feita de subentendidos e de gestos invisíveis e obscuros” (Piglia, 2000, p. 103). Seria como duas faces que se aproximam e que, discretamente, como que por acaso, formam em seus contornos a figura de um vaso, mesmo que de maneira transitória.

3. “A arte da percepção errada e da distorção”

A ideia de que algo separa a narrativa do romance já está em Walter Benjamin, para quem o surgimento do romance foi o primeiro indício da evolução que culminaria na morte da narrativa na modernidade:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. (Benjamin, 1994, p. 201).

O romance, diferente da narrativa, se estruturaria ao redor da afirmação da perplexidade da experiência individual da vida para o leitor, num jogo de um para um: o escritor solitário e o leitor solitário. Já na narrativa, da qual o conto é representante, se manteria viva a experiência do desdobramento das histórias, incorporando o narrado à experiência própria de quem lê.

O declínio da arte de narrar e a defesa da troca de experiências individuais e coletivas é a premissa do ensaio “O Narrador” de Walter Benjamin, em que o filósofo alemão tece considerações sobre a obra do escritor russo Nikolai Leskov, menos pela sua obra inicial (em que Benjamin vê uma expressão dogmática e doutrinária) e mais pela sua fase posterior, composta por narrativas curtas. Leskov, para Benjamin, é magistral, mas a distância que se estabeleceu entre o escritor e os contemporâneos de Benjamin aumentou. O motivo disso é a crise da experiência (ou *ehfahrung*, que pode significar o processo ou resultado de partir em viagem para explorar ou ficar a conhecer algo) na modernidade, que privou as pessoas de intercambiar o vivido. A cena mais famosa dessa decadência é o encontro de Benjamin com soldados que retornaram da I Guerra Mundial. Ao mesmo tempo que os livros sobre o evento se multiplicavam, os soldados que lá batalharam voltaram mudos, “mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1994, p. 198), incapazes de narrar o que presenciaram, o que sentiram. Esse colapso da arte de narrar é, portanto, o colapso da figura do narrador,

que para Benjamin, se dividia em pelo menos dois grupos, um grupo feito de pessoas que vem de longe (e da qual os soldados deveriam fazer parte), e o outro grupo composto por pessoas que ficaram. Benjamin concretiza respectivamente esses dois personagens arcaicos nas figuras do marinheiro comerciante e do camponês sedentário. Para Benjamin a narrativa tem uma dimensão prática, que pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, ou num provérbio. Em suma, o narrador é alguém que dá conselhos. Nada mais diferente que no romance, que é centrado em personagens isolados, incapazes de falar de maneira exemplar de suas preocupações, e que não recebem conselhos nem sabem dá-los.

Leskov, para Benjamin, está entre os escritores que recorrem à experiência que passa de pessoa a pessoa para escrever sua obra. O florescimento do romance no solo de uma burguesia ascendente é simultâneo à decadência da forma épica, simultâneo também à ascensão de uma nova forma de comunicação: a informação. Informação que necessita de ser plausível, algo incompatível com o espírito da narrativa.

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral [...]. O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (Benjamin, 1994, p. 203).

Informar seria como mostrar o Vaso de Rubin dando ênfase pura e simplesmente às condições psicológicas que geram tal efeito.

A capacidade do narrador de trafegar entre experiências é desenhada por Benjamin através de uma bela imagem: “Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada” (Benjamin, 1994, p. 215). Para Benjamin, os soldados da I Guerra Mundial voltaram sem a capacidade de narrar o que viveram porque a experiência estratégica das trincheiras foi desmoralizante. Porque essa geração de homens, “se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin, 1994, p. 198).

A chuva, as atrocidades, a espera pelo instante mortal, nada foi capaz de ser convertido em experiência, menos ainda de ser intercambiado. Se a literatura moderna opta por um caminho em que se valoriza mais a obscuridade do que a clareza, citando Piglia a respeito de Borges, é porque em Borges (mas eu diria que também em Rubem Fonseca, Lucia Berlin e Luis Bernardo Honwana)...

a arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos (Benjamin, 1994, p. 106).

A forma do conto moderno, um conto despido da “sucessão clara dos fatos”, nasce do desejo de intercambiar experiência num mundo onde a experiência já não tem o mesmo valor. Um dos desafios para escritores modernos, como Clarice Lispector ou Victoria Ocampo, ao escreverem seus contos, foi tentar com eles recobrem a capacidade de narrar o indizível, o trauma, a morte. Para Benjamin, a mudança de relação com a morte ocorrida na modernidade tem relação direta com a perda da comunicabilidade da experiência e a extinção da arte de narrar. “Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte” (Benjamin, 1994, p. 207). Para Benjamin, é no momento da morte que o saber de alguém, e sua existência vivida, assume sua forma transmissível. Essas são afinal as substâncias que compõem as histórias.

4. “Uma ponte, feita de palavras”

“Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos”, diz Benjamin. “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”, escreve Tchekhov. O conto moderno foi um dos esconderijos onde a narrativa se refugiou.

Décadas mais tarde, mais precisamente em 1986, o escritor Silviano Santiago publica um ensaio intitulado “O narrador pós-moderno”, uma espécie de crítica ao “O narrador” de Benjamin. Leskov não será

mais o objeto de análise, em seu lugar entra o contista brasileiro Edilberto Coutinho. Santiago parte de uma pergunta simples: “Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê?” (Santiago, 2002, p. 44).

No centro da questão de Santiago há a noção de autenticidade. “Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado?” (Santiago, 2002, p. 44). Para Santiago é autêntica a narrativa tanto do jogador de futebol, quanto daquele que assiste a partida. Tanto da vítima de um incêndio, quanto do personagem que só está ali a observá-lo. A primeira hipótese de trabalho de Santiago é que na pós-modernidade o narrador narraria a ação enquanto espetáculo a que assiste, e não como atuante.

Para Benjamin a utilidade da narrativa (dar conselhos) é fruto da sabedoria de um narrador que os teceu a partir da substância viva de sua experiência. A informação não conseguiria transmitir sabedoria alguma, porque essa não foi tecida na substância viva da existência da pessoa que informa. A partir disso Santiago elabora sua segunda hipótese, a de que o narrador na pós-modernidade não transmitiria uma “sabedoria” a partir da observação de uma vivência exterior, alheia a ele.

Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem (Santiago, 2002, pp. 46-47).

Santiago faz um movimento contrário ao de Benjamin, e associa a *experiência* de um ficcionista ao uso do “real” e do “autêntico” como artifícios, construções. Com isso Santiago tenta não deslegitimar o pensamento de Benjamin – ambos partem até de estratégias parecidas, já que tanto Benjamin (com Leskov) quanto Santiago (com Edilberto Coutinho) usam o conto ficcional e o narrador para refletir sobre a ideia de experiência em seus tempos respectivos. Santiago nota que, para Benjamin, a perda do caráter utilitário e a subtração do bom conselho e da sabedoria, referidas pelo filósofo alemão, só são referidas para salientar a “beleza da narrativa clássica” (Santiago, 2002, p. 47). Se Benjamin tenta extrair

plenitude da beleza que se esvai com a modernidade, Santiago está mais interessado em tentar compreender “a razão por que as asas do anjo da história não se fecham quando tomadas pela tempestade que é o progresso” (Santiago, 2002, p. 48). Santiago elabora hipóteses para tentar dar conta das transformações e fenômenos contemporâneos, e propor uma discussão e tipologia de um narrador pós-moderno.

Santiago apoia-se na leitura de alguns contos de Edilberto para comprovar suas duas hipóteses de trabalho. Num desses contos, intitulado “Azeitona e vinho”, um velho que narra o texto, toma vinho enquanto olha um jovem toureiro cercado de amigos e admiradores. O velho se embriaga enquanto fabula sobre a vida do jovem. O conto se desenvolve inteiramente sobre o olhar de um dos personagens lançado sobre o outro. A questão levantada por Santiago é “por que o narrador não narra *sua* experiência de vida” (Santiago, 2002, p. 51). Para Santiago, uma das características desse narrador pós-moderno é que ele “se subtrai da ação narrada e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (Santiago, 2002, p. 51). Essa subtração faz o narrador identificar-se com um segundo observador: o leitor. Naquilo que é uma *pobreza de experiência* (grifo de Santiago), leitor e narrador se transformam em “espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc.” (Santiago, 2002, p. 51).

Essa imagem encontra ecos nas *Novas Teses sobre o conto* de Piglia:

Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais. Os relatos nos defrontam com a incompreensão e com o caráter inexorável do fim, mas também com a felicidade e com a luz pura da forma. (Piglia, 2000, p. 107).

O velho do conto de Edilberto olha e narra o jovem a partir de uma vivência melancólica, mas essa paixão mínima, essa reflexão sobre uma vida possível, dá mais a ver o próprio narrador do que o rapaz na mesa ao lado. Tudo o que não é dito, filtrado pelo olhar carregado de sensualidade, compõe a narrativa. Imagens do passado, que não se definem como reais ou como pura imaginação, se acumulam conforme

mais vinho é trazido à mesa. Uma sutil assimetria se espalha entre os dois rostos: juventude e velhice; quem observa e quem é observado; quem fala e quem não consegue falar (o toureiro do conto é um jovem gago apelidado de *El Mudo*).

Para Santiago, a narrativa pode expressar uma “sabedoria”, mas essa não vem do narrador. Toda a experiência está no jovem toureiro que é observado, mas que não tem voz no conto. A questão da sabedoria se inverte: a vivência do velho é de pouca valia. “Primeira constatação: a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra – por isso tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador” (Santiago, 2002, p. 53). Santiago, algumas linhas mais tarde, conclui: “Desaparece a necessidade da narrativa. Existe, pesado, o silêncio” (Santiago, 2002, p. 54). Se as narrativas pós-modernas são quebradas é em virtude da incomunicabilidade da experiência intergeracional. Não há conselhos possíveis entre velhos e jovens. Ainda assim existe um elo possível que sustenta o conto: o olhar. “Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa” (Santiago, 2002, p. 52).

5. “Foi isso que ela disse”

Essa ponte feita de palavras, que sustenta a experiência do olhar e que torna a narrativa possível, poderia ser um mote para os filmes tardios do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho. Na última fase de sua obra, já nos anos 2000, Coutinho, sempre curioso com as histórias e as visões de mundo das pessoas com quem ele conversava, reduziu ao máximo os elementos na frente da câmera, até sobrar pouco mais do que as palavras, expressões e silêncios de seus personagens. João Moreira Salles, produtor e amigo de Coutinho, descreve assim o momento final de sua obra:

Se acompanhamos a obra de Coutinho percebemos que o que ele faz é um exercício progressivo de eliminar os elementos que constituem o arsenal tradicional do cineasta. Ele elimina trilha sonora, roteiro, locação, movimento de câmera. No fim, a câmera está fixa num tripé. [...] Do meu ponto de vista, é isso que Coutinho descobriu: qual é o mínimo para que um filme possa seguir sendo chamado de filme. (Moreira Salles, Ramia & Ruiz, 2017, p. 23).

Jogo de Cena (2007) é radical em sua abordagem. Logo no primeiro minuto do filme, vemos em detalhe um recorte de jornal onde se lê: “CONVITE: Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos”, seguido de data, horário e dois telefones para contato. A seguir vemos diversas mulheres, sentando-se numa cadeira sobre um palco de teatro, em frente ao diretor. O filme é todo baseado nos relatos variados, muitos deles comoventes, que elas dão.

Em todos os filmes de Coutinho vamos encontrar os mesmos temas: a morte, Deus, o amor, as canções, além do tema fundamental da relação entre pais e filhos, uma questão de sua vida também. Por isso funcionava, porque era vital para os que falavam e para quem ouvia, alguém que queria saber e encontrar sentido nas coisas. (Moreira Salles et al., 2017, p. 22).

Coutinho tem uma capacidade extraordinária de capturar histórias, e um interesse particular nas pessoas que sabem narrá-las. Mas há algo que afasta ainda mais “Jogo de Cena” do gênero de documentário *cabeças-falantes*, e esse afastamento desponta já na segunda entrevista: a mulher que conta o relato do nascimento de seu filho, um filho que morre ainda bebê, é substituída num corte seco por uma famosa atriz na TV brasileira, Andrea Beltrão, que dá continuidade ao relato da primeira. Andréa imita os trejeitos e pausas da primeira mulher. A montagem faz nossa atenção pular de uma para a outra, mas a história é a mesma, e segue. No final da história, Andrea Beltrão passa a conversar com Coutinho sobre as dificuldades que ela, enquanto atriz, teve de se aproximar de um relato tão vivo e que não pertencia de todo a ela. Sua técnica naquele instante está em crise.

Essa cena fundamenta o “jogo” que Coutinho propõe durante toda a duração do filme. Já não sabemos se as mulheres que contam histórias viveram de fato o que contam, ou se são atrizes. As únicas que sabemos que podem estar “atuando” são as 3 mais famosas (Fernanda Torres, Marília Pêra, além da já citada Andrea Beltrão), mas mesmo elas contam, por vezes, relatos que podem ou não ser biográficos. O momento mais impactante da proposta de Coutinho está no fim de uma longa fala de uma das mulheres,

que, ao final de sua história (uma crônica bem-humorada sobre o nascimento de sua filha), vira-se para a câmera e diz: “Foi isso que ela disse”.

Uma das características do cinema de Coutinho é o seu desinteresse pelo embate entre o que é factual e o que é mentiroso. Nas suas conversas tudo aquilo que seus personagens contam, sejam elas atrizes ou não, ele trata como verdade. Uma verdade narrativa, surgida do momento do encontro.

No [Edifício] Master, uma mulher me disse: “Vivi com um alemão por dez anos”. Eu não vou checar se foram dez ou cinco anos ou se ele era argentino. Eu perguntei se ela foi feliz e ela disse que foi. É o que me importa. Naquele presente é verdadeiro. O passado não me interessa, eu não vou pesquisar. Só não me interessa a mentira do mitômano, que é um belo assunto de filme, mas que factualmente não tem sentido. Fora isso a memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo. O que não quer dizer que não seja verdadeira. Você me conta sua infância de um jeito como você a conhece hoje. Se eu for te procurar daqui a um ano você vai me dizer de outro jeito. (Coutinho in Frochtengarten, 2009, p. 128).

Coutinho conta assim duas histórias no interior de cada relato: a fábula propriamente dita, lotada de imagens, emoções, detalhes vivos sobre a vivência de tantas mulheres; e uma história secreta, que é a história da encenação, da falsidade, do jogo espontâneo, teatral, que surge no momento específico em que alguém dá voz a algo que lhe aconteceu. A memória, nas mãos da experiência, é um artifício, e é através das narrativas dos outros que Coutinho faz a sua narrativa. O “real” e o “autêntico” convertem-se em construções de linguagem. Essa “arte da duplicação”, para parafrasear Piglia, é algo que Johanna Berg, montadora de *Jogo de Cena*, aponta no processo de construção desses filmes finais:

É interessante que muitas vezes a pessoa contava uma história que poderia ser contada de uma maneira mais coerente, mais lógica, mais organizada, mas optávamos por manter o caos na maneira em que a pessoa contava a história. Não tentávamos limpar, fazer com que estivesse redonda, bem contada. Coutinho deixava a história fluir da maneira que a pessoa a apresentou, como se a própria forma de contar fosse uma espécie de narrativa paralela à história. (Berg, 2017, p. 41).

Se fosse possível descrever a história invisível que emerge do jogo de *Jogo de Cena* poderíamos pensar no filme como uma pesquisa sobre o dispositivo dramático; como um ensaio sobre a fragilidade do gesto artístico frente a monumentalidade da experiência vivida; como um filme político que nos conduz a pensar criticamente os relatos, ao nos aproximarmos e distanciarmos da experiência de quem os conta... Mas, de todas as possibilidades, a que prefiro é que, na história invisível de *Jogo de Cena*, Coutinho tenta partilhar o seu próprio encantamento. Partilhar o prazer com que o ser humano conta aquilo que viveu. Fazer atrizes interpretarem esses textos é um gesto cinematográfico que reforça o lado mais humano desse encantamento pela narrativa. A existência das histórias nos corpos de quem as repete e a sobrevivência dessas histórias nos corpos de quem as imagina.

Ele não acreditava em imagens ilustrativas. Seu cinema se apoiava no falar, no contar, um pouco como a ideia de literatura, onde não temos a imagem e somos obrigados a criar uma imagem mental, a construí-la. Ele acreditava nas imagens construídas pela palavra, com o discurso falado. Achava que a imagem criada pela palavra era mais forte que a imagem mostrada. (Berg, 2017, pp. 28-29).

No *Jogo de Cena* de Coutinho, o narrador falante de Benjamin se encontra com o narrador *stalker* de Santiago: a antiga arte de narrar é vista sob o olhar pós-moderno do cinema. Coutinho é um narrador que compõe narrativas com aquilo que os outros narram:

Então meus filmes são pela vida, porque a vida será sempre imperfeita, porque a vida será sempre incompleta. A perfeição é a morte. Acabou. Eu não sou otimista, mas meus filmes são a favor da vida porque aceitam a imperfeição do ser humano e da sociedade. Não quero saber do paraíso. Quero saber o que as pessoas fazem frente à dureza da vida e dos tempos. Às vezes podem cantar um bolero, pode ser isso. (Coutinho in Ramia, 2013, p. 321).

A sobrevivência da narrativa é uma manifestação da nossa própria sobrevivência.

6. “A palavra incorporada”

Em minha trajetória como diretor de cinema, uma constante presente de filme a filme é o meu interesse pela “arte de narrar”. O guião cinematográfico, no entanto, nunca me pareceu o vínculo específico entre a literatura e o cinema. Considero o guião um mapa necessário; uma lista de possibilidades; uma peça de comunicação entre mim e o resto da equipe. Sempre tive a suspeita de que em meus filmes esse vínculo entre literatura e cinema estivesse presente nos personagens e nos diálogos que tais personagens têm entre si, sobretudo nos instantes em que esses personagens narram histórias. Os filmes que dirigi têm muitos momentos assim, em que os personagens contam pequenos causos, coisas que lhes aconteceram ou que aconteceram a outros personagens. Tenho mais interesse na experiência do que na trama, mais no relato e menos na ação.

No momento em que um personagem narra vemos seu rosto, sua voz, as palavras que escolhe. É o que, segundo Jordana Berg, Coutinho chamava de “a palavra incorporada” (Berg, 2017, p. 29). O momento em que palavra e corpo estão presentes ao mesmo tempo. Todos esses são elementos que servem sobretudo para que o espectador crie, a partir do relato de alguém, uma segunda imagem dentro de sua cabeça, uma imagem só sua, incapaz de ser compartilhada completamente com o espectador da poltrona ao lado. Assim como Coutinho, sempre achei essa segunda imagem mais importante do que a imagem projetada, e que criá-la, criar a possibilidade de que o espectador imagine, ao invés dele simplesmente receber o que se mostra, era meu principal interesse como diretor. Gerar e transmitir experiência.

Meu interesse pela experiência talvez esteja manifestado mesmo antes dos personagens falarem. Quando eu escolho fazer filmes com aquilo que me interessa olhar ou ouvir; quando eu me debato com os problemas e soluções da linguagem cinematográfica; quando continuamente tomo decisões no set de filmagens sobre o que enquadrar e o que microfonar, faço das minhas tomadas de decisão o meu modo de transmitir e propor experiências – primeiro para a equipe, depois para os espectadores. E, mais importante do que definir de maneira clara que experiências são essas, tento permitir que os espectadores as vejam, as imaginem, e as definam. Que essas experiências

se mantenham ambíguas. Que essa ambiguidade sirva como a ponte que me conecta a quem assiste.

Algo que aproxima as visões de Piglia, Benjamin, Santiago e Coutinho, para além de enxergarem a importância de se contar e de se ouvir histórias, é o interesse deles na ambiguidade da matéria narrativa: o relato visível e o invisível (Piglia); o sentido secreto e a sucessão clara de fatos (Benjamin); o observar e o viver (Santiago). Essa é a ambiguidade natural do encontro, central no trabalho de Coutinho. É o que acontece quando alguém começa a narrar e outro alguém lhe dá ouvidos. Nesse momento o passado se refaz em pleno ar, batendo suas asas vindas de longe, à medida que as imagens são desenroladas no presente.

Somente depois de muitos anos repetindo a história das aves migratórias, é que fui me apercebendo desta característica: a narrativa é uma arte da presença. Sempre que conto minha história mato a saudades dos meus amigos de infância, de quem hoje sou distante, encapsulados que ficamos numa garagem de um domingo à tarde. No momento em que uma história é contada, em que se escreve um conto, em que se assiste um filme, o gesto de narrar devolve corpo ao passado. A narrativa projeta em quem ouve, lê ou assiste a semente distorcida de sua própria sobrevivência.

Como arte da presença, as narrativas são formas de perpetuar a vida contida no instante pretérito da experiência. Se para Benjamin a incapacidade de criar e transmitir experiências é uma das mais nefastas consequências de uma Grande Guerra, é porque tanto quanto aliviar o sofrimento ou nos dar conselhos, a sobrevivência da narrativa ao longo de milênios foi um sinal da nossa própria humanidade. Aquilo que nos liga às pessoas de outros tempos e espaços. Uma conversa entre vivos e mortos.

Referências

- [1] Benjamin, W. (1994) O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 197-221). Brasiliense.
- [2] Berg, J. (2017) Editando a Coutinho. In *Eduardo Coutinho: Palavra e memória* (pp. 28-41). Los cuaderno de cine 23: Memórias. Núm. 012. E-book.
- [3] Coutinho, E. (2007) *Jogo de Cena* [Filme]. Video-filmes.
- [4] Frochtengarten, F. (2009). A entrevista como método: Uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, 20(1), 125-138.
- [5] Hemingway, E. (n.d.). Death in the Afternoon. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Hemingway#cite_ref-162
- [6] Moreira Salles, J. Ramia, M. Ruiz, P. (2017). Eduardo Coutinho: A arte de filmar a palavra. In *Eduardo Coutinho: Palavra e Memória* (pp. 14-27). Los cuadernos de cine 23: Memórias. Núm. 012.
- [7] Piglia, R. (2004). Teses sobre o conto. In *Formas Breves* (pp. 88-95). Companhia das Letras. E-book.
- [8] Piglia, R. (2004). Novas teses sobre o conto. Em *Formas Breves* (pp. 96-221). Companhia das Letras. E-book.
- [9] Ramia, M. (2013). Não quero saber como o mundo é, mas como está – entrevista com Eduardo Coutinho. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 307-322). Cosac & Naify.
- [10] Santiago, S. (2002). O narrador pós-moderno. In *Nas malhas da letra: Ensaios* (pp. 44-60). Rocco.

Bio

Leonardo Moura Mateus é cineasta, doutorando em Artes Performativas e da Imagem em Movimento na Universidade de Lisboa, e Mestre em Arte Multimídia pela mesma instituição. Graduiu-se em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará, em permanente contato com as artes performativas e a dramaturgia em dança. Escreveu e dirigiu filmes exibidos em numerosos festivais, tais quais Locarno, Viennale, IDFA, Cinéma du Réel e Bafici. Retrospectivas de sua filmografia foram apresentadas em Portugal, França, Colômbia e, mais recentemente, no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam. *Antônio Um Dois Três* (2017), uma co-produção luso-brasileira e seu primeiro longa-metragem, estreou no Festival de Roterdão. *A vida são dois dias*, seu segundo longa-metragem, recebeu menção honrosa do júri da competição internacional do FIDMarseille. *Greice*, seu terceiro longa, estreou em 2024, também no Festival de Roterdão, ganhando posteriormente o prêmio de melhor realização no Indielisboa.

Leonardo Moura Mateus is a filmmaker, PhD candidate in Performing Arts and the Moving Image at the University of Lisbon, and Master in Multimedia Art from the same institution. He graduated in Cinema and Audiovisual from the Federal University of Ceará and has been in constant contact with the performing arts and dance dramaturgy. He has written and directed films screened at numerous festivals, including Locarno, Viennale, IDFA, Cinéma du Réel and Bafici. Retrospectives of his filmography have been presented in Portugal, France, Colombia and, most recently, at the Rotterdam International Film Festival. *Antônio Um Dois Três* (2017), a Portuguese-Brazilian

co-production and his first feature film, premiered at the Rotterdam Film Festival. *A vida são dois dias*, his second feature, received an honorable mention from the jury of the FIDMarseille international competition. *Greice*, his third feature, premiered in 2024, also at the Rotterdam Film Festival, and later won the best director award at Indielisboa.