

“Tudo o que faço é contra o jornalismo”? Uma análise dos elementos jornalísticos na obra de Eduardo Coutinho¹

Helena Villar da Costa ALVES²
Natalia Cristina Vieira da Silva³
Sara Ferrari RODRIGUES⁴
Rafael GROHMANN⁵
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

Resumo

Eduardo Coutinho afirma que pretende romper, em seus documentários, com a busca pela representação de uma realidade, na intenção de se distanciar ao máximo do trabalho do jornalista como esclarecedor da verdade. Neste artigo, discutiremos como a técnica de Coutinho se aproxima ou se afasta do jornalismo e se, ao assumir que o documentário é incapaz de dar conta do real enquanto valoriza narrativas de personagens, este gênero cinematográfico toma forma de uma ficção.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; documentário; jornalismo; ficção; narrativas.

1. Introdução

Em entrevista concedida em 2011 a Mariana Simões (2014), o documentarista Eduardo Coutinho, ao ser questionado sobre a semelhança entre jornalismo e filmes documentários, afirmou: “tudo o que faço é contra o jornalismo”. Eduardo Coutinho foi um jornalista e cineasta brasileiro; dirigiu vinte e um filmes, a maioria documentários, e apresentou um “tipo de cinema particular, uma exceção”, como ele próprio define (SIMÕES, 2014).

A distância entre o fazer jornalismo e as obras de Coutinho, segundo o cineasta, dá-se a partir do entendimento de que uma reportagem se pauta por uma suposta objetividade em mostrar o “real” (FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003). Para Coutinho, tal prática não lhe interessa. Assim como o diretor francês Jean-Louis Comolli, ele defende que

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Jornalismo, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 4º. semestre do Curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero, email: helenavillaralves@gmail.com

³ Estudante de Graduação 4º. semestre do Curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero, email: natyjudd@gmail.com

⁴ Estudante de Graduação 4º. semestre do Curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero, email: saraferrari.r@gmail.com

⁵ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero, email: rafael-ng@uol.com.br

os documentários compreendem a sua incapacidade em dar conta do real e são pautados justamente pelo questionamento da objetividade (COMOLLI, 2001). Além disso, Coutinho ainda afirma que seus documentários são baseados na conversação, na narrativa do entrevistado e no ato de documentar em si. E concorda que as histórias filmadas dependam da construção narrativa de cada personagem, e que este ato nunca estará isento de certa edição e manipulação feitas pelo próprio narrador. Ao assumir estes dois pontos, seus filmes se encaixariam, então, no gênero ficcional? Ainda, quão próximo ou distante a técnica de Coutinho está do trabalho de um jornalista?

A partir do documentário *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2013), em que o próprio cineasta comenta cenas de seus filmes, refletiremos sobre a capacidade deste gênero cinematográfico em representar e/ou informar uma realidade. Questionaremos se Coutinho, através de suas técnicas de entrevistas e recortes de cena, consegue excluir elementos ditos jornalísticos. Tendo em vista o legado do positivismo (MEDINA, 2008), a polivalência e a flexibilização da profissão (FIGARO; NONATO, 2015), buscaremos pensar o jornalismo e classificar a obra de um cineasta que se descontenta com classificações e generalizações.

2. Jornalismo: em busca de uma definição

O filósofo francês Augusto Comte, em seus princípios positivistas, alertava para a importância de se observar os fenômenos e estabelecer uma relação entre eles a fim de obter determinada eficácia científica. Para ele, o pesquisador tem a missão de trabalhar com o real, rejeitando não só as verdades absolutas, mas também ao acaso, atentando-se para os dados pertinentes ao método e aos eventos constatados. No livro *Ciência e jornalismo: Da herança positivista ao diálogo dos afetos*, Cremilda Medina (2008) demonstra como esse legado deixado por Comte se relaciona com a forma tradicional de se fazer jornalismo: “Que meditem os jornalistas e os cientistas se não é esse o princípio que rege a pesquisa empírica – coleta de informações de atualidade ou coleta de dados sobre fenômenos em estudo no laboratório científico.” (MEDINA, 2008, p.19).

Cremilda Medina (2008) mostra o impacto do positivismo no jornalismo em algumas de suas características primordiais, como a necessidade de evidências, objetividade, precisão, a tendência a ser isento de opinião e emoção; além de assumir o papel de utilidade pública, adquirindo uma função na reorganização das instituições, ideias e costumes da sociedade enquanto discurso da atualidade.

“Que seria das narrativas da contemporaneidade se encontrássemos na mídia apenas discursos abstratos, opiniões difusas, argumentos imprecisos? A reportagem jornalística recupera a experiência humana e traz a cena viva em contraponto à abstração das ideias ou à vã erudição. Ao se firmar no terreno do fenômeno imediato, ao reunir dados precisos, ao se aproximar no tempo e no espaço do real concreto, o jornalismo expressa uma forma de conhecimento da atualidade.” (MEDINA, 2008, p.26)

A autora também ressalta como as modernizações do final do século XIX transformaram a informação difundida pelos meios de comunicação, tornando-a muito mais rápida, e criando também um parâmetro que os jornalistas passariam a seguir em seu modo de produção. A partir de Medina (2008), podemos refletir que, se por um lado, a herança do positivismo resultou na racionalidade do campo, por outro, trouxe um enquadramento que, muitas vezes, não é capaz de dar conta de um todo. Além disso, a constante imparcialidade que os jornalistas tanto esforçam-se a ter nunca é verdadeiramente alcançada.

As redações começam a privilegiar rotinas e formas padronizadas de se fazer notícias que causam limitações aos próprios jornalistas; surgem mecanismos como os manuais de redação, as pirâmides invertidas e, conseqüentemente, uma produção hegemônica da prática jornalística. A redação aparenta estar na mais alta hierarquia do campo e apropria-se de uma estrutura elitista e racionalista em que a produtividade dos membros torna-se uma das principais preocupações. “A redação se tornou o local para ser um jornalista, para ser reconhecido como tal, e os estudiosos têm validado esse processo.” (DEUZE; WITSCHGE, 2015, p. 8).

As teorias estudadas na academia apresentam um modelo que nem sempre se encaixa na prática da produção de notícias. É preciso refletir a quem serve essa atual definição de jornalismo e quais são os seus limites e barreiras. Onde começa e onde termina o que é considerado como atividade jornalística? Ainda que os estudos no campo tenham ajudado os profissionais da área a desenvolverem métodos de pesquisa que funcionem, assim como a repensarem o próprio modo de fazer as matérias, a questão que fica é: quem é realmente jornalista? Esse estado beta permanente em que o jornalismo se encontra, de estar sempre se construindo e tornando a ser, é apontado por Mark Deuze e Tamara Witschge (2015). A sensação de não pertencimento dos jornalistas está ligada à questão das fronteiras fragilizadas e à carência de limites formais dentro da profissão, que torna sua definição sujeita a acordos constantes entre atuantes da área, seus observadores e críticos (DEUZE; WITSCHGE, 2015).

Desde a academia até as editoriais dos meios de comunicação, as práticas jornalísticas reproduziam dogmas de Comte, tanto na objetividade e no realismo da informação transmitida, quanto na busca por dados e precisão. Entretanto, nos séculos XX e XXI, essa tradição positivista deixa de ser capaz de abranger toda complexidade presente nos contextos vividos pela sociedade. Foi a partir daí que jornalistas e pesquisadores da área passaram a refletir sobre as raízes históricas, os acontecimentos, o protagonismo social em anônimos e a procurar diagnósticos com base em pesquisas e especialistas. Essas características resultaram na ressignificação da ciência positivista do jornalismo tradicional; agora era essencial combinar razão com emoção para atender todas as demandas sociais (MEDINA, 2008).

Ainda com a variedade de práticas jornalísticas contemporâneas, mudanças e flexibilizações no trabalho, o papel da redação continua sendo visto com grande destaque. Com isso, surgiu a necessidade de buscar formas de abordar o jornalismo atravessando suas práticas no cotidiano e a diversidade de compreensões a respeito da profissão. Essas práticas e essa construção discursiva tem ganhado notoriedade não só dentro, mas também fora do modelo industrial da redação. A constante busca por uma definição teórica condizente com a multiplicidade das práticas deram margem para o aparecimento de um processo no jornalismo de mover-se para além de si mesmo (DEUZE; WITSCHGE, 2015).

Observamos que o jornalismo não possui uma definição exata e cada vez mais o jornalista precisa se adaptar às novas tecnologias, aos novos meios e métodos. Este agora pode ser *freelancer*, empreendedor, autônomo de projetos (FIGARO; NONATO, 2015). Além do trabalho de jornalistas independentes, com configurações alternativas, que não seguem a regra tradicional, a profissão também explora a “escrita criativa”, se aproxima do trabalho do cientista social e inclui em seu discurso a sensibilidade literária (NEVEU, 2016). Tomando como base essas diferentes configurações, é possível questionar se as obras de Coutinho podem ser consideradas ou interpretadas como documentários com elementos jornalísticos.

3. Quem é Eduardo Coutinho?

Analisando a trajetória de vida de Eduardo Coutinho podemos compreender sua conexão com o jornalismo e com o cinema documental. Sua passagem na TV e seu envolvimento com o cinema foram gradualmente formando um jeito próprio de se entrevistar e de se fazer cinema.

Se o período em que trabalhou na TV Globo foi decisivo para Coutinho seguir como documentarista, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), um filme de ficção, semidocumental, que contará a história verídica do marido assassinado de Elizabeth Teixeira e, em seguida, a produção do documentário *Santo Forte* (1999), foram responsáveis por mudar a perspectiva de Coutinho e seu caminho no cinema. Logo depois de sua trajetória na TV Globo, decide que tudo o que faria seria contra o jornalismo (SIMÕES, 2014).

Como cineasta, Coutinho desenvolve técnicas e quebra paradigmas dentro do meio passando a ser reconhecido internacionalmente por seu repertório e contribuição. Apoiando-se no diálogo, na fala humana, no estilo econômico de se fazer filmes, Coutinho foi capaz de “revelar a dimensão política da vida pessoal; a habilidade para evidenciar, com um mínimo de intervenção, o caráter universal de histórias particulares; a sensibilidade para ver e antever, escutar e perscrutar o excepcional no aparentemente banal.” (FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 214).

Três documentários de Coutinho – *Edifício Master*, *O Fim e o Princípio* e *Babilônia 2000* – começam com a chegada da equipe de produção no local de filmagem. Tal prática não é coincidência e pretende demonstrar ao espectador desde os primeiros minutos que o filme se trata de uma intervenção. Alguém filmando outro alguém. “Estamos filmando um encontro sempre: o encontro entre o mundo do cineasta e da sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera.” (FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 216).

Essa demonstração também esclarece quem está por trás das câmeras e, logo, é possível concluir que o filme é feito por alguém “de fora”: um filme sobre peões feito por um não peão; um filme sobre moradores da favela por um não favelado, e assim por diante. Seus filmes só são possíveis a partir da importância dessa mediação entre a câmera e o entrevistado - ou “conversado”, como prefere definir. “A diferença aqui é um trunfo.” (FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p.220).

Nota-se a preocupação com o momento capturado em detrimento da estética nos filmes de Coutinho. O documentário *Edifício Master*, por exemplo, começa com a chegada da equipe no prédio, conversando e se organizando. Pessoas passam na frente da câmera (BABILÔNIA... 1999, 34:38 a 34:40), as imagens perdem foco, os áudios contêm barulhos de fundo e assim por diante. Tal prática parece configurar parte essencial do que Coutinho quer expressar com seus filmes.

A necessidade de revelar ao espectador que o documentário se trata de uma intervenção por alguém “de fora”, mesmo que isso demande a perda de uma certa estética, são resultados de uma busca do Coutinho em encontrar personagens interessantes, com “beleza na fala”. Para Coutinho, a curiosidade e a empatia são ponto de partida de seus documentários: “ser ouvido é ser legitimado em sua mediocridade. Agora, quem é que está preocupado em legitimar o outro?” (EDUARDO... 2013, minuto 1:04:10).

4. Documentário: ficção ou espelho do real?

O documentário é um filme que apresenta cenas tomadas da realidade, com propósitos informativos (NASCENTES, 1886 - 1972). Porém, o próprio ato de filmar pressupõe a modificação da realidade; a escolha das cenas, edição e trilha sonora, tudo é interferido pelo repertório individual do cineasta, mesmo que este se coloque de forma subjetiva. O documentário, então, sempre possui certa ficção devido ao seu próprio processo de construção (PERES, 2005). Silvio Da-Rin afirma:

“Não existe método ou técnica que possa garantir o acesso privilegiado ao real. Uma vez que não se pode conhecer a realidade sem estar mediado por algum sistema significante, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser constituída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um constructo, uma ficção como outra qualquer.” (DA-RIN, 2004, p. 221)

A discussão que se cria acerca do gênero documentário é justamente sobre seu caráter informativo, pois quando assim caracterizado, espera-se receber a informação de forma objetiva e a entrega de determinado fato por inteiro. O impacto do positivismo no jornalismo acaba por interferir nas tentativas de releitura ou representação da realidade, condicionando-as à objetividade, precisão, necessidade de evidências e ao papel de utilidade pública (MEDINA, 2008). Jean-Louis Comolli critica este hábito de se considerar real e fidedigno o que é transmitido por uma narrativa construída e prevista: “Somente nossa cegueira e nossa surdez, provocadas e/ou escolhidas, podem explicar que nós tomemos as informações agenciadas por um jornal ou por um programa (televisual ou não) como a afirmação transparente do que aconteceu” (COMOLLI, 2001) e desconstrói, justamente, a “objetividade” que a mídia, na verdade, não é capaz de oferecer.

O documentário aproxima-se do jornalismo ao construir, a partir dos fatos e das relações, as narrativas filmadas. Ao mesmo tempo em que se afasta do jornalismo, enquanto

não manipula estas narrativas, e sim, com elas rescreve os acontecimentos e também o mundo; mas sob o ponto de vista de um sujeito, trazendo uma narrativa precária, fragmentária, declarada e que faz dessa confissão seu próprio princípio (COMOLLI, 2001).

A narrativa é um dos elementos mais importantes, e se partirmos do pressuposto de que “narrar é contar uma história”, ambos, jornalismo e documentário, cumprem essa proposta. O jornalismo tem o papel de produzir notícias que, conseqüentemente, são a elaboração da narrativa acerca de um fato, também narrado pelos envolvidos em suas diferentes perspectivas. Motta, Borges e Lima (2004, p.35) argumentam sobre a expectativa do próprio público de que o jornalismo reproduza “a realidade como ela é”, porém, “por depender dos atos dos personagens, a notícia sempre será um recorte do fato abordado. Assim o narrador desempenha uma função seminal: ‘reinventar a realidade e articular esta existência às personagens’ (SOUZA, 2006, p.4).

Os personagens apresentados nessas histórias preveem sua narrativa de acordo com a representação que querem ter de si mesmos. A narrativa de si pressupõe uma criação da realidade, um resgate da memória, ou seja, uma edição de si. Há uma idealização do passado a partir do sentimento de nostalgia, como analisa Maurice Halbwachs (HALBWACHS, 2006). Para ele, ao contarmos uma história, não revivemos o passado, pois há no presente uma percepção nova sobre o que aconteceu; há a tendência a adequar a lembrança para o presente. Ou seja, mesmo que em alguns tipos de documentários não haja roteiro, como é o caso de Coutinho, a pessoa que fala escolhe o personagem que ela mesma quer encenar e cria o seu próprio roteiro para concretizar e legitimar o significado do que deseja expor (EDUARDO... 2013, 1:03:51 a 1:04:10).

Podemos exemplificar isso a partir de alguns personagens dos documentários de Coutinho, como quando Cida, de *Babilônia 2000*, conta a história sobre a morte do irmão emocionada e, ao terminar seu depoimento, enxuga as lágrimas, muda a feição do rosto e diz: “Só que eu não queria fechar assim. Tá bom?”. O próprio Coutinho, anos depois, no documentário *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2013) comenta: “É como se ela fosse uma atriz de teatro contando uma história”. Vale citar ainda que essa compulsão por contar histórias provém da necessidade humana de organizar a experiência e torná-la pública (RICOEUR, 1994 apud MOTTA, 2008). No contato com o outro, Cida procura constituir a a melhor narrativa possível e, após terminar seu relato, anseia uma edição para exibir o melhor de si mesma. Em *Edifício Master*, a linha tênue entre ficção e realidade, arte e realidade, aparece em outro personagem:

“- Sou muito mentirosa! E eu conto mentira, e acho que para a gente mentir, a gente tem que acreditar! A gente tem que acreditar na mentira para a mentira ficar bem feita. E eu sou assim, eu sou muito mentirosa. Muito mesmo! E eu até choro para acreditar na minha mentira. É, às vezes tem dias em que, você sabe, tem mentira que eu acabo acreditando que é verdade?!

- E o que você mentiu nessa conversa de hoje?

- Ah, agora eu não menti nada, não.” (EDIFÍCIO... 2002, 16:32 a 17:10)

Ainda é importante pontuar a relevância da forma, o ato de narrar, frente ao conteúdo da fala nos documentários de Coutinho. Segundo o cineasta,

“É o ato verbal que é extraordinário. Um ato verbal que foi provocado, catalisado, pelo momento da filmagem, sem que houvesse uma deliberação consciente nem minha nem dela. Filmar, para mim, é provocar, é catalisar, esse momento. [...] Um cara pode ter uma história banal, mas ser um grande narrador e, por isso, se tornar um grande personagem.” (FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003)

Podemos dizer que o documentário se aperfeiçoa da técnica do jornalista ao superar as características de uma reportagem. Enquanto o jornalismo determina uma pauta, procura alguém que irá citar ou confirmar o que se espera e ainda tenta fazer isso o mais rápido possível para que aquele acontecimento não se desatualize, o documentário pode ser produzido durante anos, permitindo a elaboração de novas narrativas, indo à fundo com outras informações e percepções e até criando um vínculo mais estreito com os personagens (SOUZA, 2006).

5. Elementos jornalísticos e documentais

Em 2011, em uma entrevista publicada pela Pública, Eduardo Coutinho nega elementos jornalísticos em seus documentários e ainda afirma que tudo o que ele faz é contra o jornalismo. Ao deixar de seguir uma pauta, ele cumpre com esse distanciamento; pode-se também citar o formato de conversa que suas entrevistas adquirem, mesmo sem a cautela da pesquisa prévia ou da preparação de um roteiro de perguntas.

De acordo com ele, a única regra que impõe a si mesmo é a da prisão espacial; um lugar específico para a produção do filme. Em vez de buscar personagens apoiando-se em uma pesquisa prévia sobre determinado tema, Coutinho procura personagens baseado em uma locação, que muitas vezes também é uma surpresa, como veremos adiante. “Eu preciso ter uma prisão espacial e naquela prisão eu sou inteiramente livre. Essa pobreza espacial é

essencial pra eu não procurar ideologicamente aquele cara interessante” (SIMÕES, 2014). Decidida a locação do filme, Coutinho parte para a pesquisa de personagens de sua “prisão”.

Apesar de Coutinho permitir que as histórias surjam livremente e que os seus personagens conduzam seu próprio roteiro, o que o diferencia de um jornalista tradicional, o cineasta não deixa de criar um roteiro mínimo, já que escolhe o lugar por onde o documentário percorrerá, mesmo que seja “pobre” e rudimentar. No começo do documentário *O Fim e o Princípio* (2006), Coutinho narra:

“Viemos à Paraíba tentar fazer em quatro semanas um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue à procura por outros sítios e povoados; talvez a gente não ache nenhum e aí o filme se torne essa procura de locação, de um tema e, sobretudo, de personagens.” (O FIM... 2006, min 1:05)

A partir da ciência positivista herdada pelo jornalismo, tendo em vista a necessidade de eficácia nas reportagens e até mesmo os curtos prazos de entrega da matéria, o trabalho do jornalista tradicional tende a se tornar menos imprevisível, tirando espaço para a fluidez espontânea presente nos documentários de Coutinho. Nas matérias, o entrevistador quase nunca conta com imprevistos; sempre conversa com o entrevistado antes de gravar e durante a gravação pede para a pessoa repetir algo que já fora dito, como critica Coutinho (FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003).

Além disso, o cineasta, ao deixar claro que seus filmes tratam de uma intervenção por alguém “de fora” revelando ao espectador o processo de construção do filme – passagens da equipe chegando na locação, a narração do próprio Coutinho sobre a proposta do filme, como demonstrado anteriormente – admite que sua obra parte da perspectiva de um sujeito, negando a possibilidade de revelar uma verdade absoluta sobre o que é filmado.

Tanto nos documentários de Coutinho quanto no jornalismo é possível notar a importância das pessoas como fonte essencial para o desenrolar do conteúdo. Há aí certa semelhança entre o campo jornalístico e a técnica adotada pelo cineasta na construção de seus filmes, como evidenciamos no tópico quatro. Para Jean-Louis Comolli, “nada do mundo nos é acessível sem que os relatos nos transmitam uma versão local, datada, histórica, ideológica” (COMOLLI, 2001, p.103). Coutinho, no entanto, rejeita a entrevista como um método interessante para produzir seus filmes e, inclusive, prefere trocar “entrevistado” por “conversado” (FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003), revelando

outra vez sua vontade de desvincular-se desse jornalismo que “dissimula as narrativas” (COMOLLI, 2001, p.103).

Eduardo Coutinho tenta ao máximo não encaixar as histórias de seus personagens em classificações simplórias a fim de chegar a uma conclusão teórica sobre a vida naquele espaço gravado, mesmo que seus documentários possam ser interpretados como uma ideia ou identidade do lugar e das pessoas que ali vivem. Apesar de Coutinho nunca ter a intenção de que seus documentários sejam políticos, os recortes que ele traz demonstram uma complexidade presente em determinado grupo que muito se relaciona com discussões sociais e políticas. “Não estou interessado em informações, mapas, em filme militante, em filme político. Deus me livre.” (SIMÕES, 2014).

Cabe pensar aqui até que ponto o discurso do autor sobre a sua própria obra dá conta de como ela é consumida e contemplada. Frequentemente, o espectador procura uma interpretação que faça sentido e seja capaz de associar-se a vivências pessoais. Assim, ele dá margem para que, através dessa valorização da singularidade de cada personagem de Coutinho, ideias de caráter universal revelem-se no momento em que a obra é interpretada.

No documentário *Edifício Master* (2002), o cineasta consegue traçar um amplo perfil a respeito dos moradores. No entanto, sobre a escolha do prédio e dos personagens, Coutinho diz que:

“O documentário foi feito lá, antes de mais nada, porque o síndico nos autorizou a filmar. Não me interessa por Copacabana, não me interessa pela classe média, não me interessa por nada que seja prototípico, como ‘esse personagem é maravilhoso porque revela o típico comportamento da classe média’. Para mim, quando você reduz uma pessoa ao “típico”, você objetiva uma pessoa.” (FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p.222).

Ainda que não se conheçam, os personagens são atados ou pelo convívio dentro do mesmo espaço geográfico, ou por conta de um trabalho ou até mesmo vivências em comum. Essa comunhão “circunscreve um campo de experiências humanas sem que as singularidades de cada ser humano sejam apagadas por teses generalizantes sobre as condições compartilhadas (FROCHTENGARTEN, 2009).

Podemos afirmar, então, que Coutinho amplia a complexidade do indivíduo frente a câmera para além de uma prévia intencionalidade, sem pretensão de confirmar ou buscar aspas que façam alusão a uma questão preestabelecida e, também, para além de uma tentativa de representar um coletivo social. Dessa forma, seus documentários vão de

encontro com o jornalismo sob o ponto de vista do positivismo (MEDINA, 2008), que busca certa objetividade e representação de um “todo” que Coutinho nega.

Os megaconceitos da ciência social contemporânea propostos por Geertz⁶ têm levado os pesquisadores a um medo de contar histórias apoiadas em descrições e palavras (NEVEU, 2016). A partir dessa reflexão, no entanto, o autor aponta como as reportagens de imersão oriundas do *New Journalism* geram empatia ao explorar a vida social e contar histórias de pessoas reais, criando “uma representação de afetos e sensibilidades” (NEVEU, 2016, p.32). Coutinho também consegue provocar certa empatia no espectador ao expor a narrativa em todos os seus detalhes. O fazer de suas obras ainda se assemelha por sua imersão total durante certo período de tempo. Da mesma forma que o jornalismo literário captura “o modo como os agentes sociais dão sentido às suas experiências” (NEVEU, 2016, p.35), é possível dizer que Coutinho faz o mesmo ao filmar as narrativas de seus personagens.

A valorização da narrativa – como imperfeita, subjetiva, ideológica e recriada a partir do resgate da memória, como demonstrado a partir do teórico Halbwachs – também contribui para a amplitude da complexidade dos personagens dos documentários de Coutinho. Ele não deixa de fora falas como “sou muito mentirosa!” (EDIFÍCIO... 2002, 16:32 a 17:10), falas que dificilmente ganhariam aspas em uma reportagem.

Tanto o cinema quanto o jornalismo pertencem à ordem das narrativas (COMOLLI, 2001). No entanto, a diferença que se nota entre as obras de Coutinho e a produção jornalística é que enquanto os profissionais da área tentam colocá-las como a verdade absoluta, o cineasta, pelo contrário, admite a subjetividade de seus trabalhos. Ele tem a consciência de que os personagens estão sempre no comando de suas histórias e que assim que as narram, possuem um quesito ficcional, natural do processo de memorizar e narrar do indivíduo, como discutido anteriormente. Coutinho não só compreende que toda narrativa é “mentirosa” (SIMÕES, 2014), como aceita tal circunstância da fala humana como essencial para a produção dos documentários.

Embora a narrativa configure como aspecto essencial na obra de Coutinho, ele garante que estar disponível para ouvir o outro não significa estar deslumbrado; “não trato meus personagens nem como heróis, nem como vítimas” (SIMÕES, 2014). Ao não seguir um roteiro nem determinar expectativas, o cineasta também tenta se livrar de

⁶ Geertz, Clifford (1993), pág. 23. Na pág. 23 o autor diz: os megaconceitos com os quais se aflige a ciência social contemporânea - legitimidade, modernização, integração, conflito, carisma, estrutura - podem adquirir toda a espécie de atualidade sensível que possibilita pensar não apenas realista e concretamente sobre eles, mas, o que é importante, criativa e imaginativamente com eles.

prejulgamentos sobre seus personagens. “A razão do outro me interessa. Tentar estar no lugar do outro é a chave da questão. É impossível, mas tem que tentar, e nesse confronto de tentar entender o outro sai um diálogo que é improvisado, que é inventado, porque você inventa também quando fala” (SIMÕES, 2014). O cineasta ainda enfatiza o sentido erótico que existe no momento da conversa com seus personagens; a relação entre a fala, o corpo e o outro. E diz que por não esperar nada, tal relação erótica abre possibilidade para tudo ser descoberto (COUTINHO... 2013).

Ele preza pela imprevisibilidade da história e do momento em que se relaciona com seu conversado; não está em busca de nada específico – o que chama de “estar vazio” – permitindo que o outro o conduza para onde ele quiser e o preencha com o que quiser, e essa surpresa é erótica. Coutinho neste momento é um espectador da ficção que está sendo contada e também expectador, que anseia pela própria narrativa, e ainda diz obter uma sensação de orgasmo quando a história aparece, quando o clímax surge e o desfecho é extraordinário, como se assistisse a um filme, ao mesmo tempo em que participa dele (COUTINHO... 2013).

6. Considerações finais

Coutinho, ao declarar que é contra aspectos do jornalismo, na verdade, parece refutar um jornalismo estritamente positivista que pretende assumir a responsabilidade de revelar uma verdade absoluta sobre acontecimentos da sociedade de forma objetiva. É justamente essa carência de fronteiras e limites formais dentro da profissão que acarreta em uma busca constante por uma definição que contemple toda a sua flexibilização e polivalência. Além de dar abertura para que as obras do cineasta possam se cruzar com algumas técnicas jornalísticas e vice-versa.

Portanto, para concluirmos sobre o que foi discutido, podemos adotar justamente a técnica de não classificação de Eduardo Coutinho. Mais importante do que relacionar seu estilo como diretor cinematográfico com definições do jornalismo e gênero documentário, é entender a proposta do cineasta, que valoriza a complexidade e a singularidade humana e nos propõe a reflexão de todos sermos personagens em nossas histórias.

“As narrativas não são espelhos de nada. Elas próprias produzem a realidade, a organizam tendo em vista a ação. O trabalho da narrativa é ordenar a experiência, tentar ordenar o mundo em confronto com ele, experimentando-o, sondando-o

continuamente. Em consequência, passa para segundo plano saber se nossas narrativas são verdadeiras ou ilusórias, fáticas ou fictícias.” (MOTTA, 2009, p.7)

Seus documentários são obras que trazem discussões em torno da narrativa como elemento naturalmente ficcional e, em contrapartida, da realidade contada a partir de singularidades de cada pessoa. Por mais que seus filmes remetam a características do jornalismo, por este ser baseado no contato com o outro, observamos meios e propostas muito diferentes nas obras de Eduardo Coutinho. Como Deuze e Witschge (2015) analisam, a flexibilização e o estado beta permanente do jornalista abrem espaço para novas interpretações, de modo que o método de Coutinho pode ser caracterizado como um novo borrar de fronteiras entre documentário e jornalismo.

REFERÊNCIAS

BABILÔNIA 2000. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2001. (80 min.), son., color.

CABRA Marcado Para Morrer. Direção de Eduardo Coutinho. S.i.: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, 1984. (120 min.), son., color.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o Risco do Real. In: Publicação do Fórumdoc.bh.2001, 5º Festival do Filme DOCUMENTÁRIO e Etnográfico Fórum de antropologia, cinema e vídeo, Belo Horizonte, 9 a 18 de novembro, 2001, p. 99 a 108.

COUÑAGO, Maria Isabel Lemos Miguez. **O ESTUDO DA ENCENAÇÃO EM EDUARDO COUTINHO: A ANÁLISE DE BOCA DE LIXO, SANTO FORTE E JOGO DE CENA.** 2012. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

DEUZE, Mark; WITSCHGE, Tamara. ALÉM DO JORNALISMO. **Leituras do Jornalismo**, São Paulo, v. 2, n. 4, p.1-31, dez. 2015.

EDIFÍCIO Master. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. (110 min.), son., color.

EDUARDO Coutinho, 7 de outubro. Direção de Carlos Nader. São Paulo: Já Filmes, 2013. (73 min.), son., color.

FIGARO, Roseli; NONATO, Cláudia. Novos ‘arranjos econômicos’ alternativos para a produção jornalística. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 13., 2015, Campo Grande. Anais... . Campo Grande: Sbpjor, 2015. v. 1, p. 1 - 14.

FIGUERÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvanna. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. Galáxia, São Paulo, v. 1, n. 6, p.213-229, out. 2003.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 125-138, mar. 2009. ISSN 1678-5177. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/41992>>. Acesso em: 20 june 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65642009000100008>.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

MEDINA, Cremilda. **Ciência e Jornalismo**: Da herança positivista ao diálogo dos afetos. São Paulo: Summus, 2008.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Narrativas: representação, instituição ou experimentação da realidade? In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 7., 2009, São Paulo. Anais... . São Paulo: Sbpjor, 2009. v. 1, p. 1 - 13.

NASCENTES, Antenor. Dicionário de Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1886-1972. 665 p.

NEVEU, Érik. “Novos” Jornalismo Investigativos e Ciências Sociais: pensando empréstimos, diferenças e hibridizações. **Parágrafo**, São Paulo, v. 4, n. 1, p.29-39, jan. 2016. Semestral.

DA-RIN, Silvio. Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

O FIM e o princípio. Direção de Eduardo Coutinho. Paraíba: Videofilmes, 2006. (110 min.), son., color.

OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 704 p.

PERES, Silvia Seles. O formato e a linguagem dos documentários produzidos sobre a cidade de São Paulo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. **Anais...** . Santos: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007. v. 1, p. 1-10. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0626-1.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

SANTO Forte. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cecip, 1999. (82 min.), son., color.

SIMÕES, Mariana. “Tudo o que eu faço é contra o jornalismo”, 2014. Disponível: <<http://apublica.org/2014/02/tudo-eu-faco-e-contra-jornalismo/>>. Acesso em: 20 de junho de 2016

SOUZA, Gustavo. Aproximações e divergências entre documentário e jornalismo. Unirevista, [s.l.], v. 1, n. 3, p.1-8, jul. 2006