

## O Diálogo Fabulador no Documentário de Eduardo Coutinho <sup>1</sup>

Roberto Abib FERREIRA JÚNIOR <sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

### Resumo

O cineasta Eduardo Coutinho foi considerado um dos expoentes do filme-dispositivo baseado no cinema de conversa, no qual a entrevista assume relevância para se trabalhar a memória, o tempo, o sentido e a experiência. Este trabalho se refere a uma análise, por meio dos filmes *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007), dos métodos de fazer documentário do cineasta. A pesquisa se apropria dos conceitos da filosofia do diálogo de Buber (2009), considerando as reflexões do cinema-verdade e do cinema do pensamento, no qual o ato da fala corresponde a um processo de fabulação, tornando o real e o imaginário indiscerníveis.

**Palavras-chave:** cinema; audiovisual; fabulação.

### 1. Introdução

O documentarista Eduardo Coutinho desenvolveu um método de realização fílmica baseado na conversa com pessoas comuns, que narram sobre suas vidas diante da câmera e dele. Tal modelo, segundo Arthur Labaki (2006) influenciou a transformação da entrevista num elemento essencial e característico do documentário brasileiro contemporâneo.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita apontam o filme documentário “Cabra Marcado para Morrer” (1984) como um indicador para novos caminhos no documentário brasileiro do período, sendo um divisor de águas entre o cinema moderno dos anos 60 e 70, e o documentário das décadas de 80 e 90. O cineasta se livra das amarras do questionário e de perguntas prontas, se apropriando da *filosofia do diálogo* enquanto estética narrativa do filme.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Especialista em Comunicação e Imagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2014); possui graduação em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo - pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2007), email: [comunicacaoabib@gmail.com](mailto:comunicacaoabib@gmail.com). O trabalho foi orientado pela profa. Dra. Liliane Ruth Heynemann, email: [lrheyemann@gmail.com](mailto:lrheyemann@gmail.com)

De acordo com Xavier (2010), os filmes do cineasta são o resultado de uma filosofia do encontro, a qual exige a abertura efetiva para o diálogo (que não basta roteirizar), o talento e a experiência que permitem compor a cena diante da câmera. Para o autor, a força do seu documentário é o aqui-agora da interação entre o cineasta, o personagem-pessoa e a câmera que capta a oralidade dessa relação.

O documentarista procura estar “vazio”, livre de opiniões sobre o entrevistado, para mergulhar em seus sentimentos e pensamentos. A conversa de Coutinho procura fazer um movimento de abertura para o outro e de atenção ao que está sendo dito, com a intenção de entrar na singularidade da história de uma vida. (LINS, 2004).

A oralidade dos personagens, seus gestos e afetos que se expressam diante da câmera e do cineasta configuram uma encenação. Ramos (2012) conceitua essa encenação no documentário como encenação-direta, diferente da encenação construída, encontrada nos filmes de ficção.

Segundo Ramos (2012), os documentários que emergem a partir dos anos 60 se constituem a partir da encenação-direta, na qual a pessoa torna-se personagem por saber interagir e sustentar o afeto diante da câmera. Esse personagem-direto relata sua história de vida com a incorporação de gestos e olhares, dando uma autenticidade da encenação e, paradoxalmente, ao relato da experiência vivida.

A maneira de filmar de Eduardo Coutinho explora a maneira de estar e dizer de pessoas comuns. A expressão de seus sentimentos, gestos e pensamentos é influenciada pela câmera, que os sugere a se transformar em personagens, a fazer imagem de si para dizer ao mundo. O cineasta, por sua vez, participa dessa construção, é o sujeito-câmera da relação. Ambos encenam um diálogo por meio da singularidade da história de vida, a fim de compreender o mundo histórico.

O documentário de Eduardo Coutinho trata-se da encenação de diálogo entre cineastas e pessoas-personagens que produzem um efeito de autenticidade. Esta é a diferença do documentário para o filme de ficção: “o falar de si apenas convence se a performance conseguir um efeito de autenticidade, não como ilusão de não encenação, mas como autenticidade produzida na encenação”. (XAVIER, 2013, p. 611).

## **2. Cinema-verdade e a revelação do processo fílmico**

Na década de 60, período em que os aparelhos de filmagem se tornaram leves e com ampla possibilidade de deslocamentos, os modos de filmar formaram o cinema-direto e o

cinema-verdade. Da-Rin (2004) apresenta a distinção entre o ‘cinema-direto’, de origem norte-americana, e o ‘cinema-verdade’ praticado na França. Segundo o autor, o ‘cinema-direto’ norte-americano aspirava a uma invisibilidade, na qual o cineasta se posicionava como um observador neutro.

Já no ‘cinema-verdade’, o diretor seria um participante assumido, desenvolvendo o papel de mediador. Da-Rin (2004) afirma que o filme “*Chronique d’ un Été*” (Crônica de um Verão) (1961)<sup>3</sup>, do cineasta e etnólogo Jean Rouch e do sociólogo Edgar Morin, é o protótipo do modo interativo de representação, fundador do ‘cinema-verdade’.

Para Morin (1962) o ato, no ‘cinema-verdade’, se dá pela palavra, o diálogo, as discussões em conversas. “O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção que atua para ir além das aparências e extrai delas a verdade escondida ou adormecida” (MORIN, 1962, p.29/30 *apud* DA-RIN, 2004, 115).

No entanto, esta verdade fílmica apresentada por Rouch e Morin em ‘Crônica de um Verão’ é uma verdade que transita entre o real e o imaginário, pois mostra a intervenção e a interação do diretor com os atores sociais. Além disso, ratifica que o filme não é um reflexo do real, desvelando verdades interiores. Para Da-Rin (2004), tanto os cineastas quanto os atores sociais “não só criam o filme como criam uma dimensão de si mesmos que não poderia existir sem o filme. Dimensão a um só tempo real e imaginário”. (DA-RIN, 2004, p.120).

No início dos documentários analisados, encontramos a identificação do diretor com o modelo de cinema-verdade, segundo os conceitos de Jean Rouch e Edgar Morin (1962). A partir da sua aparição nas cenas iniciais, Coutinho assume o papel de mediador, num processo de intervenção na realidade, ao invés de se contentar em ser o observador de um real já existente. Os filmes evidenciam o próprio método, o “modo de fazer” aquela realidade fílmica.

Nos primeiros minutos de “Edifício Master”, em *voz off*, surge a narração de Coutinho, revelando números do cenário do filme, numa descrição característica das reportagens de televisão e do modelo sociológico do documentário. Porém, por meio da narração, o cineasta revela o processo fílmico, com a voz na primeira pessoa do plural. O texto é narrado como se fosse a leitura de um diário:

---

<sup>3</sup> O filme se passa no verão parisiense de 1960, no qual os diretores interrogam transeuntes, estudantes, operários e alguns casais sobre as motivações de suas vidas, registrando dúvidas, emoções e opiniões sobre política e racismo.

No Edifício de Copacabana, a uma esquina da praia, duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados, uns quinhentos moradores, doze andares, vinte e três apartamentos por andar. Alugamos um apartamento no prédio por um mês, com três equipes filmamos a vida do prédio durante uma semana.

Diferentemente de “Edifício Master” que, já na primeira cena, por meio da câmera de vigilância do prédio, mostra a intervenção da equipe de filmagem no cotidiano daqueles moradores, em “Jogo de Cena” o processo de filmagem é revelado ao inverso, são os personagens que vão à procura de Coutinho para falar de suas vidas, são eles que se “enquadram” na câmera, fixada no tripé.

O processo de filmagem em “Jogo de Cena”, também apresentado no início do documentário, se deu a partir do seguinte anúncio, publicado em um jornal do Rio de Janeiro: “Convite: Se você mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. (Vagas limitadas)”.

Na segunda cena do filme, uma mulher sobe a escada, entra no palco e encontra Coutinho já sentado. A primeira entrevistada é uma atriz, encenando o texto de uma personagem real, focalizada mais adiante. Durante a conversa, ela fala sobre uma personagem, protagonista de uma montagem do grupo teatral “Nós do Morro”. Se referindo ao papel, ela tece o seguinte comentário: “Ela é forte, eu gosto da Joana porque ela é forte. Eu empresto minha força pra ela”.

Pode-se depreender nessa passagem uma possível intenção do diretor, ao propor um jogo entre textos vividos e textos encenados. Ele engendra uma ambiguidade do que seria verdadeiro ou falso, na capacidade da pessoa incorporar a fala do outro e trazê-la para a experiência de vida, tornando-a sua.

Além disso, ele revela mais um aspecto do cinema-verdade, no sentido de que o filme não é somente uma construção por meio da sua intervenção. É também a criação de uma faceta dos envolvidos nos documentários, que não poderia existir sem o filme, sendo ao mesmo tempo construção do real e do imaginário.

### **3. Fabulações e a subordinação do movimento ao pensamento**

Deleuze analisa o cinema pela perspectiva da filosofia em duas grandes obras: *A Imagem-movimento*<sup>4</sup> e *Imagem-tempo* (2005). Aquele discorre sobre o cinema clássico, e

---

<sup>4</sup> Segundo Deleuze (2005), a imagem-movimento é um conjunto sensório-motor composto da imagem percepção (recebe o movimento em uma face), imagem-afecção (ocupa o intervalo da imagem percepção), imagem-ação (executa o

no livro *Imagem-tempo*, o filósofo faz uma reflexão do momento inaugural do cinema moderno e de outras cinematografias.

O surgimento do cinema neorrealista (moderno) ocorre no período do pós-guerra. Segundo Deleuze, a partir daí o cinema registra a falência dos esquemas sensório-motores, característicos da *Imagem-movimento*.

No neorrealismo, a imagem cinematográfica é temporalizada, o tempo passa a se sobrepor ao movimento, visando romper com a imagem-ação do cinema norte-americano e “atingir um mistério do tempo, de unir a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma subjetividade automática, em oposição à concepção demasiado objetiva dos americanos” (DELEUZE, 2005, p.71-72).

Nesse cinema, conceituado pelo autor como formador da *imagem-tempo*, os personagens tornam-se videntes, e não mais reativos às situações criadas pela ação. Trata-se da sobreposição do tempo em relação ao movimento, originando uma *imagem-tempo* direta, constituída pelo ótico e pelo sonoro, tornando sensíveis (visíveis e sonoros) o tempo e o pensamento.

Deleuze (2005) acrescenta que a câmera é tomada por uma consciência que não se define mais pelos movimentos, que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de adentrar: “a câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas objetos, mas em todos os casos subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento” (DELEUZE, 2005, p.34).

Conforme Deleuze (2005), o cinema fundamentado pela *imagem-tempo* apresenta a indiscernibilidade do real e do irreal, ou do presente e do passado, do atual e do virtual. Essas imagens indiscerníveis dão forma a um elemento do tempo que é a *imagem-cristal*, na qual o tempo “se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado” (DELEUZE, 2005, p. 102). Na *imagem cristal*, o passado não se constitui depois do presente que foi, mas ao mesmo tempo.

---

movimento na outra face) e a *imagem-relação*, (que reconstitui o conjunto do movimento com todos os aspectos do intervalo).

Portanto, a maneira de narrar do cinema feito pelos “cristais do tempo” difere da narração da imagem-movimento, conceituada como narração orgânica<sup>5</sup>. Deleuze argumenta que as imagens-cristais correspondem a uma narração cristalina, na qual as situações sensório-motoras deram lugar a situações óticas e sonoras puras, em que os personagens, ao invés de reagir (ação) precisam enxergar (ver) o que há na situação.

Nesse contexto, as narrações que operam por descrições óticas e sonoras puras não pressupõem uma realidade, ou remetem a uma forma do ‘verdadeiro’. Para Deleuze, as narrações constituídas pela imagem-tempo põe a verdade em crise. São narrativas falsificantes, que além da indiscernibilidade do real e do imaginário, colocam no presente diferenças inexplicáveis, e no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso (DELEUZE, 2005).

### 3.1. Fabulação

A simultaneidade de presentes possíveis ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros, resultantes de uma narração do cinema baseada na imagem-tempo direta, segundo Deleuze, origina a potência do falso, substituindo e destronando o verdadeiro. “O falso não é um erro ou uma confusão, mas uma potência que torna o verdadeiro indecível” (DELEUZE, 2013, p.89).

Conforme o autor, a verdade está ao lado dos dominantes e dos colonizadores e o povo tem a função fabuladora de dar ao falso uma potência que se constitui uma memória e, portanto, inventa um povo. A verdade do cinema, e não o cinema da verdade, é a fabulação, na qual cineastas e personagens reais se tornam “outro”, sem, no entanto, serem fictícios.

A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro, quando “se intercede” personagens reais que substituem em blocos suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo (DELEUZE, 2005, p. 183).

Alguns momentos das entrevistas são incluídos no filme, sem edição, auxiliando a compreensão do método utilizado por Coutinho. Em “Edifício Master” e “Jogo de Cena” há momentos concernentes ao pensamento *deleuziano*, segundo o qual a verdade do cinema, e não o cinema da verdade, é a fabulação. Ela se concretiza quando os personagens e o

---

<sup>5</sup> A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores, segundo os quais os personagens reagem à situação ou agem de modo a desvendar a situação.

próprio diretor, no momento da filmagem, passam para uma dimensão em que há uma potência do falso, no qual este se torna a memória dos personagens e, portanto, a invenção de um povo. Os entrevistados de Coutinho fabulam e ele não tem nenhuma pretensão de que eles se comprometam com a verdade do que falam, mas que tenham uma potência fabuladora.

Maria do Céu, a terceira personagem de “Edifício Master”, narra situações do período em que o prédio era “um antro de perdição”, como anteriormente já havia dito uma das entrevistadas do documentário. Coutinho faz uma interferência que parece ser questionadora, mas poderia ser interpretada como estímulo a uma encenação fabuladora.

Quando o diretor interfere, dizendo que ela está contando as histórias de bagunças e perdições no edifício com alegria, Maria do Céu passa a enfatizar o relato com mais graça e espontaneidade, chegando a se levantar e dar mais risadas. A câmera acompanha todo esse movimento feito pela entrevistada.

Maria do Céu encenou e a interferência de Coutinho, nesse caso, serviu para que a entrevistada desse mais ênfase à história. A câmera esteve subordinada a ela, pois acompanhou os seus movimentos. Os planos se sucederam a partir do seu ato de fala. Depois que Maria do Céu termina a história, Coutinho diz: “maravilha”, como se aprovasse aquele momento.

A cena seguinte é em primeiro plano e sem muito movimento, quando a personagem muda de assunto. Agora, trata-se de uma questão mais séria, cuja narrativa é acompanhada por um plano mais estático. Esse movimento de câmera, subordinado ao estado mental do personagem, vai ao encontro das reflexões de Deleuze (2005), no que se refere ao cinema do pensamento.

O maior indício de que o diretor adere ao cinema comprometido com uma dimensão indiscernível entre o real e imaginário, ou com uma potência do falso que se faz fabulação, é o momento em que Coutinho questiona a entrevistada Alessandra, em relação a um depoimento dela para um de seus produtores<sup>6</sup>:

Coutinho: Você disse assim. Eu minto muito.

Alessandra: Eu sou muito mentirosa. E pra gente mentir eu acho que 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. Você sabe que tem mentira que eu acabo acreditando que é verdade?

Coutinho: O que você mentiu nessa conversa de hoje nossa?

---

<sup>6</sup> Na fase de pré-produção, a equipe entrevista os possíveis personagens do documentário. Na filmagem, Coutinho já tem algumas informações dos entrevistados.

Alessandra: Agora não menti nada não. Ontem eu menti pra eles. Tava com medo de fazer essa entrevista. Hoje não, é que não lembrava mesmo. Mas ontem eu menti, pra você ver como sou uma *mentirosa verdadeira*.

#### **4. A criação de um diálogo diante da câmera**

Uma relação dialógica consiste em perceber e aceitar o outro, em sua totalidade, unidade e unicidade. Esta é a base do diálogo proposto pelo filósofo Martin Buber (2009). Para o autor, o encontro entre duas pessoas acontece efetivamente quando um volta-se para o outro, tornando esse outro presente. Nessa relação, um se dirige ao outro verdadeiramente.

Segundo Buber (2009), há três tipos de comportamento adotados pelo homem diante do outro, a saber: observar, contemplar e tornar o conhecimento íntimo. Buber define o último como a possibilidade do diálogo entre os homens. “O conhecimento íntimo só se torna possível quando me coloco de uma forma elementar em relação com o outro, portanto quando ele se torna presença para mim” (BUBER, 2009, p.147). O tornar-se presença significa vivenciar o outro em sua totalidade, sem abstrações que o reduzam.

A partir dessas três atitudes possíveis do homem diante do outro, o filósofo conceitua os respectivos diálogos: o diálogo técnico, o monólogo disfarçado de diálogo e o diálogo autêntico, o qual nos interessa para pensar o método fílmico de Coutinho.

O diálogo autêntico acontece quando os dois sujeitos da interação tem em mente a presença do outro no seu modo de ser, e a eles se voltam com a intenção de estabelecer uma reciprocidade. “Só quando eu chego a ter uma relação essencial com o outro de forma que ele não é mais um fenômeno do meu Eu, mas é o meu TU, só então eu experiencio a realidade do falar-com-alguém na inviolável autenticidade da reciprocidade” (BUBER, 2009, p.92).

O conceito do diálogo autêntico proposto por Buber (2009) se dá pelo desdobramento da esfera do inter-humano (face a face do um-ao-outro); um acontecimento fonético carregado de sentido, que não se encontra nos parceiros separadamente, nem nos dois em conjunto, mas no jogo entre ambos.

A verdadeira problemática ressaltada pelo filósofo, no âmbito do inter-humano, é a dualidade do ser e do ‘parecer ser’. Na sua definição, a existência humana calcada no ser é determinada por aquilo que se é simplesmente. Em contrapartida, a vida balizada pelo ‘parecer ser’ é determinada por uma vida de imagens, constituída por aquilo que se quer ser.

A autenticidade do diálogo estabelecido com o outro deixa de existir quando se introduz alguma aparência na relação, bloqueando o mergulho do ser de um-ao-outro. A



aparência bloqueia a autenticidade do humano. “É a autenticidade do inter-humano que importa; onde ela não existe, o humano também não pode ser autêntico”. (BUBER, 2009, p.143).

Outro problema apresentado por Buber (2009), na possibilidade de existência do diálogo, é o olhar redutor e dedutivo. O olhar redutor procura reduzir a multiplicidade da pessoa em estruturas esquemáticas abrangíveis e recorrentes. Já na dedução, o olhar busca enquadrar em fórmulas o devir do outro, ou seja, como ele veio a ser o que é, tomando como parâmetro a representação da sua individualidade. Nesse caso, o conhecimento do outro parte do singular para o particular, inversamente ao olhar redutor.

Desta forma, o autor ressalta que o pressuposto básico do inter-humano e, por conseguinte, da autenticidade do diálogo, se estabelece quando a aparência não intervém na relação; quando cada um procura torna-se presente um ao outro, no seu ser pessoal, evitando a redução a classificações; e sem que nenhum dos parceiros queira se impor ao outro.

No documentário “Jogo de Cena”, o documentarista conversa com as atrizes, conhecidas pelo público, sobre o processo de encenação dos relatos das personagens reais, que também aparecem no filme. A primeira passagem é com Andréa Beltrão, que se emocionou, na cena sobre o filho já falecido:

Andrea: A serenidade eu tentei, lutei para ter. Mas é que não dá. Esse texto, todas as vezes que fui decorar eu... (demonstrando que chorava). Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Fiquei incomodada; teve uma hora que eu pensei: “gente, não vou conseguir falar”.

Coutinho: Aqui, agora?

Andrea: É. Teve uma hora que pensei: será que paro? Peço pra fazer de novo? É... vai ficar chato, vai ficar meloso isso. Eu teria que ensaiar muitas vezes pra conseguir falar isso francamente. Não que ela não diga francamente. Ela não fala friamente, mas estoicamente, olímpicamente dessa maneira. Eu teria que me preparar demais. Então, todas as vezes que fazia *mecanicamente* passava. Agora, quando eu tentava fazer bem serena, me aproximar da serenidade dela, aí eu não conseguia.

A última fala de Andréa Beltrão exemplifica a necessidade de aproximação do outro, a procura do conhecimento íntimo, por meio do diálogo autêntico, conceituado por Buber (2009). Mesmo que em “Jogo de Cena” a conversa seja com a atriz que encenou a personagem real, sendo Coutinho um mediador entre a personagem real e a atriz, se faz necessário o estabelecimento de um diálogo autêntico entre o entrevistado e o entrevistador do filme.

Entendemos que “Jogo de Cena” é um documentário-ensaio, no qual o diretor expressa as suas intenções, no próprio modo de fazer documentário. A palavra de Andréa Beltrão é uma forma de dizer também ao espectador que o diretor precisa se aproximar do outro, para que ele possa se expressar autenticamente diante da câmera. Não é um dizer mecânico, como aponta Andréa Beltrão, assim como o outro não é um objeto, registrado pelo diretor por meio de um diálogo técnico, ou de um monólogo disfarçado de diálogo.

#### 4.1. Marília Pêra e Fernanda Torres

Em seu depoimento, Marília Pêra também se aproxima da pessoa representada, se emocionando ao falar da similaridade entre passagens da vida de ambas, dela e da personagem. Tal aproximação é o estabelecimento do diálogo autêntico, pois se ouve o outro com atenção e aquilo que ele diz também revela algo daquele que escuta. Marília Pêra diz numa passagem do filme: “Teve momentos que falei da filha dela e veio a imagem da minha filha e eu dei uma marejada, como to dando agora. Porque vem a tua filha, a continuidade. A memória emotiva vem; a carinha da filhinha”.

Por sua vez, a atriz Fernanda Torres não conseguiu se apropriar do personagem real, se sentindo muitas vezes incomodada, com a sensação de estar mentindo, o que denota a diferença entre mentir e fabular. Mesmo que Andrea Beltrão e Marília Pêra falassem da experiência de outra pessoa, elas se apropriaram do relato, ou seja, elas viveram aquilo que disseram.

Fernanda Torres diferenciou a interpretação de um personagem imaginário, da narração da experiência de alguém já existente, algo por ela considerado muito mais difícil. Nessa questão, observa-se mais uma vez a metalinguagem do documentário feito por Eduardo Coutinho. O cineasta que fundamenta o seu filme com o outro, por meio da *filosofia do diálogo*, necessita do diálogo autêntico para que o outro seja interpretado autenticamente, e não recriado de maneira ficcional.

Fernanda: “Vamos no início de novo. Queria uma água. É tão engraçado, nossa. Parece que estou mentindo pra você”

Coutinho: Por que você acha?

Fernanda: Porque eu não tinha essa sensação sozinha, engraçado.

Coutinho: Você acha? Espera um pouquinho, isso. Você acha que está próxima demais da Aleta real ou está mentindo? Vem de que? Do que você acha que vem isso?

Fernanda: Não sei, é delicado, não sei.

Em outro momento, no final da encenação, Coutinho pergunta:

Coutinho: Você pensou em incluir alguma coisa no bruto ou não?

Fernanda: Eu não vi o material editado.

Coutinho: Ah é, você não viu o material editado?

Fernanda: Eu não quis ver o material editado, poderia até ter pedido, mas eu fiquei achando que... Aquilo que eu te falei. Ela tinha tanta memória quando ela falava de algo, tinha tanta história como toda pessoa, que eu achei que o material bruto era minha memória. A diferença é que com personagem fictício, se você atinge um nível medíocre assim, você pode até ficar ali nele, porque ele é da sua medida. Com o personagem real, a realidade esfrega um pouco na sua cara, onde você poderá estar e não chegou. Tem alguém acabado na sua frente. O outro é um processo. E outras vezes, fazendo ficção, o personagem que não existe, você atinge um grau de realidade que aquela pessoa existe.

## 5. O cineasta dialogador

Ao refletir sobre a entrevista nos meios de comunicação, Morin (1973) estabelece quatro tipos: a entrevista-reta, a entrevista anedótica, a entrevista-diálogo e as neoconfissões. Interessa-nos, neste trabalho, as duas últimas modalidades. A entrevista-diálogo é uma busca em comum entre as pessoas da interação. O entrevistador e o entrevistado colaboram no sentido de trazer à tona uma questão que pode dizer respeito à pessoa do entrevistado, ao entrevistador, ou a um problema. Trata-se de uma palavra humana.

Já as neoconfissões são entrevistas em que o investigador se apaga diante do entrevistado, mergulhando em seu interior, podendo ser uma relação mais profunda do que as relações superficiais da vida cotidiana. Morin cita o cinema-verdade como exemplo desse tipo de entrevista.

O outro (entrevistado), de Morin (1973), apresenta os problemas apontados por Buber, com o ‘ser’ e o ‘parecer ser’, quando o entrevistado geralmente é um atleta, político, escritor ou uma estrela do cinema, pois eles estão em constante representação no mundo, bloqueados por um sistema de defesa. Já o outro que desperta o verdadeiro ser é o “entrevistado considerado como ser humano a conhecer, e não na qualidade de representante de tal profissão, tal classe, tal idade. A outrem corresponde a entrevista profunda” (MORIN, 1973, p.130).

Com relação ao entrevistador, Morin (1973) chama a atenção para três tipos: o provocador, o polemista e o ouvinte. Além disso, nomeia o entrevistador completo como dialogador, o qual seria polivalente, apto a ser ao mesmo tempo provocador e ouvinte.

Ao analisar o comportamento do diretor com os personagens, por meio de suas interferências nos filmes analisados, observa-se que ele se posiciona como um dialogador,

segundo a conceituação de Morin (1973). Tal comportamento é construído a partir de perguntas afirmativas, muitas vezes corrigidas pelos entrevistados, evidenciando a compreensão de um ao outro na conversa, em comum acordo.

Em “Edifício Master”, Coutinho conversa com o personagem Henrique e faz deduções, que acabam sendo corrigidas pelo entrevistado:

Coutinho: O senhor trabalhou numa posição importante, numa companhia nos Estados Unidos. Imagino que o senhor juntou muito dinheiro para a aposentadoria. Por que o senhor vive num apartamento pequeno?

Henrique: Eu não juntei muito dinheiro, tudo que eu tinha eu dei para os meus filhos. Eu tenho uma aposentadoria que vem dos Estados Unidos, mas não é de grande importância. É o suficiente para viver aqui.

Coutinho também faz perguntas que aparentemente são entendidas de outra maneira pelo entrevistado, mas deixa transcorrer a resposta mesmo assim. O diretor não corrige nem procura se expressar melhor. Uma passagem que demonstra este aspecto é a entrevista com o personagem Luiz. No meio da conversa, ele repete uma pergunta que Coutinho havia feito, mas que não aparece no filme - isso também acontece em outros momentos no documentário:

Luiz: O que eu sonho mais?

Coutinho: É

Luiz responde que desde a morte de seu padrasto, do qual guarda a suspeita de que seja o seu pai verdadeiro, ele tem sonhado muito com ele. Ou seja, como não entrou a pergunta feita por Coutinho, não há como saber se era essa a sua intenção. Mas podemos supor que, ao questionar sobre o motivo principal de seus sonhos, o sentido seria a ideia de expectativa de vida, dos seus desejos.

Outro momento interessante para esta questão ocorre na entrevista da personagem Fabiana, já no final do documentário: “Coutinho: Quem é o teu avô? Fabiana: Ele é duas vezes meu pai. Ele que me criou”.

Poderia tratar-se de um questionamento sobre um possível reconhecimento do avô, talvez uma personalidade pública. No entanto, Fabiana responde no sentido da significação afetiva, resguardada na figura paterna do avô.

Em “Jogo de Cena”, o documentarista assume mais o papel de estimulador. O tempo de fala dos entrevistados é maior do que em “Edifício Master” e as interferências de Coutinho são menores. Nesse filme, o diretor, em conversa com a personagem real Aleta, interpretada por Fernanda Torres, revela que o objetivo das perguntas pode facilitar a

construção da narrativa. Tal assertiva é feita após a entrevistada se revelar insegura para contar a história com coerência.

Aleta: contar não é o problema, é seguir uma corrente.

Coutinho: E se eu te perguntar facilita?

Aleta: Não sei, porque ela (se referindo à produtora) me perguntou, eu fui me embolando. Eu sou assim, no final eu não contei nada. Eu fracionei um monte de história.

Aleta: Tu acha que teve continuidade?

Coutinho: Eu achei que tinha.

Mas ainda em “Jogo de Cena”, a entrevista com Maria de Fátima, “designer” de sobrancelhas, se assemelha às de “Edifício Master”, pois as interferências sugerem a busca de conhecimento sobre a personagem, ao invés de uma tentativa para ajudá-la a construir a narrativa.

Considerando as definições de entrevista-diálogo e de neoconfissões de Morin (1973), podemos dizer que a conversa do diretor com os personagens busca o entendimento entre as pessoas da interação. Em vários momentos, o entrevistador “se apaga” diante do entrevistado, para “mergulhar” no interior da pessoa a sua frente.

## 6. A ética sob o fazer-se imagem

Na nonagésima interferência de Coutinho em “Edifício Master”, o diretor questiona a personagem Alessandra, denotando o compromisso ético - enfatizado por Bill Nichols (2005) - no cinema documentário, o qual envolve o cineasta e os entrevistados, a fim de que o diretor não explore os entrevistados.

Alessandra é “garota de programa” e, em seu depoimento, discorre sobre a profissão. Por ter uma filha ainda criança, Coutinho parece se preocupar e lhe diz:

Coutinho: Eu queria saber como é que você teve coragem de dar um depoimento corajoso, entende? Porque você tomou a decisão de falar, que é um filme, pode passar no cinema depois. Explica isso?

Alessandra: Não é coragem, isso é normal. Eu acho normal. Isso pra mim é uma coisa normal. Eu falei com ela (se refere à produtora) Eu acho isso normal.

Por sua vez, em “Jogo de Cena”, algumas falas da personagem Sarita denotam uma preocupação com a sua imagem: “Isso vai ficar esquisito no filme”. No final do documentário, ela volta à cena e Coutinho explica que acrescentou essa entrevista,

atendendo ao pedido da própria Sarita, preocupada em tentar “suavizar” o depoimento anterior.

Coutinho: Quer dizer então que de todas que vieram agora, mais de 18 pessoas, sei lá, você é a única que pediu para voltar, porque você queria acrescentar alguma coisa ou cantar. Não sei exatamente. Me explique.

Sarita: É que eu queria cantar só. O motivo principal. É que eu achei que o negócio ficou barra pesada.

Coutinho: Em que sentido?

Sarita: Trágico. Mais pra trágico do que para cômico. E aí eu achei que iria ficar uma coisa muito triste. E eu não queria ficar muito triste, entende?

Coutinho: Sei.

Sarita: Então a música sempre quebra um pouco...

Sarita começa a cantar emocionada a música “Se Essa Rua Fosse Minha”, e seu canto é intercalado com o canto de Marília Pêra. Esse momento da volta de Sarita representa a ética do cineasta, ao levar em conta a preocupação do personagem com a sua imagem. No entanto, essa construção da imagem é fruto do diálogo estabelecido entre o diretor e os entrevistados. Diante de Coutinho, Sarita, ao cantar, chora novamente, não conseguindo deixar o depoimento mais alegre. Afinal, Coutinho a estimulou a cantar a canção de ninar que lembrava o seu pai e a sua filha, lembrança que a emocionou na entrevista anterior.

## 7. Considerações finais

Eduardo Coutinho, na conversa com os entrevistados, procura estabelecer um diálogo autêntico entre os participantes, em que um e outro tornam-se presentes no encontro, pois o resultado desta relação não é somente a expressão do “eu” do diretor, mas expressa igualmente o “tu”, dos entrevistados. Buber (2009) considera que um dos problemas da autenticidade do inter-humano está na constituição de uma relação de “um-ao-outro”, por meio de imagens, em que prevalece a ideia de “parecer ser” ao invés de “ser”.

No entanto, é possível considerar, a partir dos filmes analisados, que o conceito de diálogo autêntico de Martin Buber (2009), quando pensado no âmbito de um filme documentário, é constituído por um processo de “se fazer imagem” diante da câmera. Observamos nos documentários momentos nos quais os personagens procuram “parecer ser”, construindo uma história e uma imagem sobre si.

Conforme Deleuze (2005), entendemos a interação entre os participantes de um filme documentário em uma dimensão que não é a realidade, mas também não é ficção, tratando-se de uma dimensão fabuladora. Nessa dimensão, o participante do filme torna-se “outro”,

sem ser fictício, e o resultado de suas interações se dá por um discurso indireto livre, entre o diretor e o entrevistado-personagem.

Essa dimensão, em consonância com a reflexão de Buber (2009) sobre o diálogo autêntico não se encontra nos pares separadamente, mas no jogo entre eles, construindo um acontecimento fonético carregado de sentido, na presença de um ao outro. Portanto, a partir das obras analisados, considera-se o método de filmagem do cineasta como um estabelecimento de um *diálogo fabulador*.

## 8. Bibliografia

- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUBER, Martin. **Do diálogo ao dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido - tradição e transformação no documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo, vol.2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. **O mistério de Ariana**. Ed. Vega – Passagens . Lisboa, 1996.
- LABAKI, Arthur. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.
- LINS, C. **O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MORIN, Edgar e ROUCH, Jean. **Cronique d'un été**. Paris: Interspetacles, 1962.
- MORIN, Edgar. **A entrevista nas Ciências Sociais, no rádio e na televisão**. In: MOLES, Abraham A. et al. *Linguagem da Cultura de Massa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles**. IN: *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Rio de Janeiro: Socine, 2012.
- XAVIER, Ismail. **“Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”**. IN: MIGLIORIN, Cezar. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010
- XAVIER, Ismail. **O jogo de cena e as outras cenas**. IN: OHATA, Milton (org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.