

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

LUCAS FIGUEIREDO TORIGOE

**História oral e cinema documentário: comparando *Edifício
Master* (Eduardo Coutinho, 2002) e *Augusto & Lea* (José
Carlos Sebe Bom Meihy, 2006)**

Versão Corrigida

São Paulo

2021

LUCAS FIGUEIREDO TORIGOE

**História oral e cinema documentário: comparando *Edifício Master*
(Eduardo Coutinho, 2002) e *Augusto & Lea* (José Carlos Sebe Bom
Meihy, 2006)**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social da
Universidade de São Paulo como requisito
para obtenção do título de mestre.

Versão Corrigida

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cardoso

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T683h Torigoe, Lucas Figueiredo
História oral e cinema documentário: comparando Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002) e Augusto & Lea (José Carlos Sebe Bom Meihy, 2006) / Lucas Figueiredo Torigoe; orientador Maurício Cardoso - São Paulo, 2021.
191 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. História oral. 2. Documentário. 3. Entrevistas. 4. Performance. 5. Narrativa. I. Cardoso, Maurício, orient. II. Título.

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Lucas Figueiredo Torigoe

Data da defesa: 28/05/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maurício Cardoso

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __22__ / __07__ / __2021__



(Assinatura do (a) orientador (a))

*Para Luci, minha mãe, que nos
trouxe pra São Paulo e nos disse
que ia ser legal*

AGRADECIMENTOS

A dissertação a seguir teve como base um ciclo de sete anos de minha vida, entre 2014 e 2021. Nessa caminhada, tive a feliz oportunidade de aliar a esse texto minha trajetória profissional, docente e pessoal. Parafraseando o disco de um português, também digo que esta é uma “*dissertação com gente dentro*” — e com muita gente mesmo, como vocês vão ver. É um pessoal sem o qual eu jamais poderia sonhar ter produzido este mestrado.

Em primeiro lugar, agradeço ao professor Maurício Cardoso, pela orientação segura e pela confiança em mim depositada ao longo de todo o percurso do mestrado.

Minha gratidão é imensa aos professores José Antonio Vasconcelos, Marta Gouveia de Oliveira Rovai e Ana Maria Mauad, pela leitura atenciosa e generosa da minha dissertação e por suas presenças nas bancas de qualificação e defesa.

Agradeço a bolsa concedida à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, órgão que se mostra cada vez mais essencial na defesa da pesquisa acadêmica e no avanço da educação no Brasil.

Sinceros agradecimentos à Marina Munhoz que editou essa dissertação com muito carinho, atenção e profissionalismo, me fazendo ver coisas nela (boas, ruins... novas de qualquer forma) que não teria podido enxergar sozinho.

Obrigado a todos do nosso grupo Marxismo e Cultura, pelos debates acalorados e igualmente instigantes, baseados no afeto e na busca pelo conhecimento, são eles os guerreiros: Pedro José de Carvalho Neto, Carolinne Mendes, Aline Carrijo, Bruno Baronetti, Michelly Cordão, Julia Novaes, Nathalia Mondo, Karine Arruda Sousa, Vera Milhome Vasques, Gisela Domschke e Letícia Zanon. Em especial, meu muito obrigado ao Cícero Santos Naja, que me guiou pelo caminho da polifonia de Bakhtin e à Letícia Viana (“Amelie”) pela parceria desde o início entre nós, que partilhamos orientador, data de qualificação, depósito e, principalmente, angústias e alegrias.

Sou grato às pesquisadoras do Núcleo de Estudos em História Oral da USP (NEHO-USP), professora Marcela Boni Evangelista e Liah Belmonte, pela acolhida nos debates e conversas sobre nosso ofício.

Agradeço também a alguns que provavelmente não lerão este texto, mas que foram essenciais na minha postura em relação à vida. Muito obrigado a Júlio Groppa Aquino, por me desorientar totalmente em suas aulas; a Jean-Claude Bernardet, pela dureza e pela honestidade que me fizeram repensar toda a minha forma de entrevistar; a Carlos Alberto de Moura Ribeiro Zeron, que me introduziu à academia e mostrou como ela deve ser comprometida, séria e, claro, elegante; a Ruy Fausto, figura que nos deixou no ano passado mas que decerto semeou um caminho para as próximas gerações.

Minha gratidão também é imensa a toda a equipe do Museu da Pessoa, com a qual eu tudo aprendi e tudo exerci nos começos na história oral. Como esquecer a turma da garagem? Muito obrigado a Vinicius Faria Martins (“Vinicci”), Diogo Cavalcanti, Lucia Esteves, Luiza Paiva e ao Gabriel (“Mano Gabs”). A meus colegas e amigos Marcos Terra, Tatiana Rommel, Genivaldo Cavalcanti, Márcia Trezza, Márcia Ruiz, Rafael Pessotto (“Mano Magreza”), Jefferson Santos, Maurício Rodrigues, Danilo Eiji, Alisson da Paz, Ane Alves, Renata Zimbar, Fernanda Palo Prado, Andréia Costa, Allan Russo Fava (“Ala”), Dalci Alves e Renato Herzog. Agradeço de igual maneira a Karen Worcman e a Sonia London, por terem depositado em mim a confiança de que eu poderia tocar com responsabilidade os projetos do Museu.

Não poderia me esquecer dos meus queridos, que faziam todo dia ali ser uma festa na garagem, no Ari’s, na Esfihinha, no Largo da Batata... onde quer que fosse. Um abraço forte para Joyce Pais - que me acompanha no amor pela Marina Lima e me convidou a fazer parte do seu Cinemascope - e à sua companheira Lais Machado Sales.

Ao meu papai Felipe Rocha (“Whisky”), parceiro de toda hora e a quem até hoje eu preciso devolver um livro (esse dia vai chegar!): um beijo na testa e um abraço de urso!

E, por fim, agradeço a Lucas Lara (“Risada”), grande amigo que mudou minha vida quando me chamou para contribuir com o Museu e depois permitiu que eu me

adentrasse na arte da entrevista.

Agradeço também a Otávio Nazareth e a Marcus Aurelius Pimenta, com quem tive a honra de trabalhar e muito aprender nos meandros da editoração. Na toada do Museu, obrigado também a Marcelo Larrea, pela parceria na montagem de diversas exposições ao longo desses anos.

Meus irmãos por escolha, esses também são indispensáveis. Arthur Hussne Bernardo (“Tuca”), muito obrigado por compartilhar um pouco da sua vida brilhante comigo — você é inspiração no afeto e na intelectualidade, a quem devo conversas das mais instigantes que eu poderia ter e que, na pandemia, tem me proporcionado verdadeiras filosofadas peripatéticas nos labirintos da Bela Vista (e outras só patéticas mesmo, por conta do nosso peculiar senso de humor).

Nara Santos Buzzo (“Nara”), minha irmã e confidente, a pessoa mais legal e descolada do ano de 2010 na História: que alegria eu tenho de poder desfrutar da sua amizade e da sua casa: um dos lugares onde mais me sinto confortável na vida.

Thiago Arnoult Netto (“Tchê”), meu parceiro, não podia me esquecer de agradecer seu carinho e lembrar sua figura de sensibilidade ímpar e que me inseriu no mundo absurdo de Astor Piazzolla.

Marina Thaler Machado, te mando um abraço forte e cheio de saudades, na certeza de que sempre e em qualquer lugar que nos encontrarmos será feito um lar de muita alegria e festa. Com você e Umberto Neto ainda há de ser fundado o melhor karaokê da cidade!

A Jullyana de Souza, minha hermanita, agradeço todos os dias o amor e o carinho, além da inspiração que ganho, acompanhando ao acompanhar sua vida de dedicação à luta por justiça social e à memória dos trabalhadores sem-terra.

Agradeço a Eduardo de Souza Cunha, parceiro de pensamento e sentimento, com quem divido paixões futebolísticas, ideias, histórias, receitas e até demissões!

Aos meus amigos de 2010 e — até antes — da USP, todos já no retorno de Saturno, Pedro Mazzaro, Oliver van Sluys Menck, Rafael de Almeida Lopes (“Rafão”), Márcia Freitas, Juliana Nunes, Luiz Octavio Gracini Ancona (“Albertinho”), Giovanna Leal, Mariana Tessitore, Adele Motta, meus guerreiros e sobreviventes, meu muito obrigado. Digo que, em breve, quando acabar esta quarentena, nos vemos no bar da vida!

Agradeço imensamente à “tchurma” dos “*Amigos FFLCH*”, agradeço imensamente a: Gabriela Ferreira Bustamante, Plínio Francisco, Elena Judensnaider Knijnik (que editou meus primeiros rascunhos de projeto), Luisa Tieppo, Júlio Belintane (“Juco”), Nathalia dos Santos, Pedro Henrique, Renata Broder, Raphael Marques, Anita Pompéia Soares e Daniel Bittencourt. É um prazer tê-los na minha vida, e fica aqui o desejo de que todo fim de ano não falte nosso ritual de praia e frisbee.

Obrigado a Tainá Scartezini (e à nossa gatinha Mia), que me guiou nas leituras sobre etnografia, sociologia e antropologia visual, além de ter compartilhado comigo um lar lá no saudoso BNH do Alto de Pinheiros.

Agradeço a Lea Blezer Araújo e a Mariana Rodrigues Rosell, que me ajudaram a dar o “start” nas ideias desse mestrado, pessoas sem as quais eu nunca teria tido coragem de rumar do tango para a história oral.

A Stephanie Maria Strobel Cardoso, muito obrigado por todos os ensinamentos ao longo desses anos, tempo no qual você sempre me lembrou que uma cabeça pensante está ligada a um corpo que pulsa — e que pode e deve estar aberto à arte e à imaginação.

Muito obrigado a todo o pessoal que conheci no Poliedro, companheiras e companheiros sem igual, trabalhadores da educação: Ana Carolina Piacentini, Leonardo Sukorski, Fausto Coutinho Lourenço, Maria José Iachinski, Paulo Ricardo Castro, Fabiano (“Fabão”), Cibele de Luccas, Thiago Curi Malaguetta, Andressa Tioffi, Yuri Castro, Tadeu Rocha, Letícia Amoroso Gregio, Pedro Cech, Johann Yamamoto, Marcela Matheus, Daniel Gomes de Carvalho, Marcelo Adolfi e Silvio Corgnier. Em especial, agradeço a Jorge Clinton de Assis (“Jorginho”), meu filho adotivo, e a Megan

Júlia Sutton-Kirkby, minha irmãzinha nipônica. Muito obrigado também a Thaif Augusto Ferreira, o olindense que tanto confiou em mim e me apoiou na subida aos tablados de sala de aula.

Obrigadíssimo a Natália Natarelli, que me ensinou demais da conta em nossas aulas de redação, durante nossa trajetória de amizade astrológica no Núcleo de Consciência Negra na USP.

Sou grato a Marcus Baccega, meu amigo alemão que sempre me acolheu onde quer que estivesse, lembrando-me da importância da fé na amizade e nos ensinamentos revolucionários cristãos, mesmo que hoje eu seja ateu.

Minha gratidão é profunda às minhas professoras de História da Escola Estadual Martim Francisco, Maria José e Vânia Cordeiro, que, com seriedade e amor, buscaram sempre nos trazer vivo o passado, através da dignidade da docência e do conhecimento histórico. Isso tudo numa época em que poucos acreditavam na gente - falo de mim e dos meus irmãos do Itaim Bibi, os amados Gabriel Verbena e Renata Crivelli Portella.

Agradeço a Júlia Sales Paez Fernandez, pela lição de amizade e amor, na confiança de que posso e devo dar atenção aos meus erros.

À minha tia Silvania Gomes Ferreira, agradeço de paixão pela criação e pelo amor que você tem pela minha mãe, por mim e pelos meus irmãos. Essa dissertação fica em memória ao tio José Carlos Barbosa, que para mim sempre foi um pai.

Agradeço à minha tia Lucia Helena Figueiredo da Silva Bezerra e ao meu tio Francisco Bezerra, exemplos de amor, tranquilidade e intelectualidade.

Muito obrigado à minha tia Lucivânia Figueiredo da Silva, que desde cedo me incentivou a estudar e a buscar caminhos melhores.

Aos meus irmãos Tiago Figueiredo Torigoe e Felipe Figueiredo Torigoe, obrigado pela união que nos fez passar por poucas e boas, mas sempre com um sorriso no rosto.

Muito obrigado à minha mãe, Luci Elizabete Figueiredo da Silva, que todos os dias me ensina que é “*preciso ter manha, é preciso ter graça, é preciso ter sonho sempre*”, a quem devo tudo, inclusive a raça e a força para querer ser feliz. A essa minha família: amo vocês.

Peço desculpas de antemão se esqueci de alguém e agradeço novamente a todos acima. São pessoas que me fazem enxergar algum sentido em debater ética, respeito, encontro e, sobretudo, diálogo.

Sem vocês não tinha como.

RESUMO

História oral e cinema documentário: comparando as polifonias de *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) e *Augusto & Lea* (José Carlos Sebe Bom Meihy, 2006)

Esta dissertação visa analisar a função do dispositivo da entrevista nas obras *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) e *Augusto & Lea* (José Carlos Sebe Bom Meihy, 2006) dentro de suas estruturas narrativas. Busca-se, a partir disso, estabelecer comparações metodológicas e formais entre as duas obras com o objetivo de encontrar operações análogas, baseadas na linguagem cinematográfica e historiográfica. O intuito é contribuir para a possibilidade de um posterior processo de transposição técnica entre cinema e história. Demonstramos que, em ambas as obras, a intenção de criar conhecimento de forma partilhada, conforme uma postura ética específica, os fez recorrer a parâmetros de produção e formalização narrativa confluentes, que apontam para reflexões e práticas pertinentes e até incontornáveis dentro do debate contemporâneo acerca do uso da imagem e da voz de interlocutores no documentário e na história oral.

Palavras-chave: História oral; Documentário; Entrevistas; Performance; Narrativa.

ABSTRACT

Oral History and documentary: comparing the polyphonies of *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) and *Augusto & Lea* (José Carlos Sebe Bom Meihy, 2006).

This thesis intends to analyze the role of interviewing process in the works *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) and *Augusto & Lea: um caso de (des)amor em tempos modernos* (José Carlos Sebe Bom Meihy, 2006), inside their narrative structures. We seek to establish methodological and formal comparisons between those two works searching analogous operations, based on the cinematographic and historiographic languages, in order to contribute to the possibility of a posterior process of technical transposition among cinema and history. We demonstrated that, in both works, the intention to create a type of common ground knowledge, according to a specific ethical stance, made those authors appeal to confluent narrative production and formalization parameters, which point to relevant and even unavoidable reflections and practices inside the contemporary debate over the use of the image and the voice of interlocutors in the documentary and oral history.

Keywords: Oral history; Documentary film; Interviewing; Performance; Narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: O enquadramento regular de <i>Master</i> , exemplificado aqui com Alessandra.	53
Figuras 2 a 5: Quadros retirados da movimentação da câmera, em um único plano-sequência que acompanha Henrique cantando “My way”.	54
Figuras 6 a 7: Os enquadramentos organizados pelo narrador servem tanto para registrar Marcelo como para usar seu entorno para fazer um comentário acerca do personagem, instigando o contato do espectador com a figura ao fundo: Natalina.	59
Figuras 8 a 12: Os diversos espaços perspectivados pelos olhares emulados pela filmagem extraentrevista — partindo do ambiente mais aberto ao mais fechado.	70
Figura 13: O narrador mais uma vez quebra sua regra geral, na intenção de fazer um comentário imagético acerca da situação inusitada durante a entrevista de Coutinho com Daniela.	73
Figuras 14 e 15: O fim da inserção de Daniela e o comentário imagético logo posterior a ela: ver e não ser vista..	74
Figuras 16 e 17: Suze e seu apartamento. Em seguida, a bifurcação que se conecta à sua narrativa.	75
Figuras 18 a 22: Os diversos “conjugados” desfilados em sequência em <i>Edifício Master</i> .	76
Figura 23: O primeiro plano do filme, ressaltando sua autorreflexividade.	79
Figuras 24 a 27: A estrutura narrativa do “cair da noite”, que marca o final “para baixo” de <i>Master</i> e a condução do espectador aos outros prédios e às vidas que ali habitam.	85
Figuras 28 a 31: Os planos que configuram o início de <i>Edifício Master</i> . É uma curta parte do filme, marcada pela autorreflexividade, e a única na qual se utiliza uma voz <i>over</i> explicativa..	152
Figuras 32 a 35: As figuras acima ilustram o movimento de <i>travelling</i> com câmera na mão feito para dentro da sala de administração do Master, onde se encontrava o síndico Sérgio. A figura no canto inferior direito já é do enquadramento de Sérgio quando entrevistado por Coutinho.	153
Figuras 36 a 40: A decupagem dos planos que compõem a inserção de Esther revela a ação do narrador para delinear a (auto)imagem da personagem..	155
Figuras 41 a 43: Vários olhares e perspectivas formalizados pelo narrador ao longo de <i>Edifício Master</i> .	157
Figuras 44 a 55: O quadro do início de cada um dos dez cortes operados pelo narrador para organizar a performance de Luiz em <i>Edifício Master</i> .	162
Figuras 56 a 61: O quadro do início de cada um dos seis cortes operados pelo narrador para organizar a performance de Fabiana em <i>Edifício Master</i> .	165

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
A ESCOLHA DAS FONTES	30
POSSIBILIDADES POLIFÔNICAS ATRAVÉS DA ENTREVISTA	36
A FORMA NO DOCUMENTÁRIO E NA HISTÓRIA ORAL: O PROBLEMA DAS VOZES	42
MÉTODOS E FERRAMENTAS DE PESQUISA	48
1 EDIFÍCIO MASTER	52
1.1 A PRIMAZIA DA ENTREVISTA: NARRAÇÃO, PERSONAGEM E PERFORMANCE	52
1.1.1 Queda e superação: o equilíbrio do melodrama diário	61
1.1.2 A força da fabulação em Alessandra	66
1.2 PLANOS EXTRAENTREVISTA: A MOLDURA ESPAÇO-TEMPORAL E A CRIAÇÃO DE PERSPECTIVAS PELO NARRADOR — TEMPO PRESENTE E O JOGO EXTERIOR <i>VERSUS</i> INTERIOR	68
1.2.1 O princípio formal do mosaico	72
1.3 ISOLAMENTO E SOLIDARIEDADE: A TÊNUE ESTRUTURAÇÃO DO MOSAICO	78
1.4 UMA COMUNIDADE DE EXPERIÊNCIA FORMALIZADA	87
2 AUGUSTO & LEA: UM CASO DE (DES)AMOR EM TEMPOS MODERNOS	90
2.1 A PRIMAZIA DA TRANSCRIÇÃO: COLABORAÇÃO E PERSPECTIVAÇÃO	90
2.2 “UM CASO DE (DES)AMOR”: MOMENTOS DE CRISE E VERDADE	94
2.3 “EM TEMPOS MODERNOS”: A CONVIVÊNCIA ENTRE O ONTEM E O AMANHÃ	99
2.4 O CAMINHO COMO A ESTRUTURA DE <i>AUGUSTO & LEA</i>	111
2.5 UM PROCESSO COMPARTILHADO	126
3 UMA APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA E FORMAL ENTRE EDIFÍCIO MASTER E AUGUSTO & LEA	130
3.1 PARÂMETROS	130
3.2 FORMAS DE ANTEVER A OBRA: COMPARANDO PROJETOS, RECORTES E MÉTODOS DE PRODUÇÃO	131
3.2.1 Maneiras de recortar	132
3.2.2 Construindo encontros	138
3.3 A ESCRITA HISTORIOGRÁFICA E A ESCRITA CINEMATOGRÁFICA	142
3.4 FORMA COMO O NARRADOR SE COLOCA NA OBRA: A ORGANIZAÇÃO DAS POLIFONIAS EM <i>EDIFÍCIO MASTER</i> E <i>AUGUSTO & LEA</i>	148
3.5 COMPARANDO ESCRITAS DA HISTÓRIA	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182

Você não pode mostrar tudo. Se o fizer já não é mais arte: ela baseia-se na sugestão. A grande dificuldade está justamente em não mostrar as coisas. Devemos deixar que o espectador imagine gradualmente, que ele queira imaginar. A vida é misteriosa e isso tem de estar na tela.

Robert Bresson

INTRODUÇÃO

O objetivo da presente dissertação é analisar e comparar as estratégias de tratamento e organização formal de entrevistas executadas no documentário *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, e no livro *Augusto & Lea: um caso de (des)amor em tempos modernos* (2006), de José Carlos Sebe Bom Meihy. Pretendemos, a partir de uma análise imanente das obras, delinear suas regras de composição para, por fim, eleger e comparar operações análogas de produção e de narrativização.

Partimos da interpretação de que a busca por novas formas de elaboração da memória individual e social, através de narrativas contadas por interlocutores na situação da entrevista, configurou obras polifônicas. Defendemos que, para alcançar essa polifonia, Coutinho e Meihy teriam delineado metodologias de trabalho similares e comparáveis. Ao privilegiar a narrativa de seus entrevistados sem um forte empenho direto, os autores dividiram a produção de significados com seus interlocutores. Julgamos importante encontrar operações análogas de produção e narrativização em obras do documentário e da história oral que compartilham do método e do dispositivo da entrevista, além do objetivo de alcançar uma narrativa polifônica.

Nossa intenção ao analisar as duas fontes de forma comparada tem, como em toda dissertação, uma razão circunstancial de ser ancorada no presente. A conexão entre cinema documentário e história oral vem sendo colocada como necessária para o enriquecimento de ambas as áreas e como um desafio interdisciplinar a ser transposto para a divulgação de trabalhos acadêmicos dispostos a exercer horizontalidade em sua produção. Juliana Muylaert Mager aponta que o vídeo daria conta de uma debilidade da metodologia do campo da história oral (a saber, o registro do corpo do entrevistado — a força do “ao vivo”: gestos, expressões e silêncios que constituem a performance do relato¹). Para a autora, o documentário oferece um diálogo com questões teóricas e metodológicas da história oral, visto que seria oportuno aproximar os recursos utilizados no cinema — como roteiro, montagem, plano e quadro — aos objetivos do trabalho historiográfico. Isso porque, ainda conforme Mager, a disposição das imagens é tão importante quanto o conteúdo veiculado, sendo, portanto, necessário pensar maneiras de

¹ MAGER, Juliana Muylaert. **História, memória e testemunho**: o método de Eduardo Coutinho em *Jogo de cena*. Dissertação (Mestrado em História) — UFF, Niterói, 2014, p. 100.

evitar a espetacularização ou a banalização das imagens do outro².

Para o historiador Dan Sipe, a história oral é capaz de mudar a relação da universidade com a sociedade, basta que a filmagem a ajude a expressar outras características da entrevista não captadas pelo gravador de áudio. Assim, o autor insiste na questão de que se deve pensar o “conteúdo da forma” historiográfica³. A possibilidade de se usar a filmagem na história oral não diz respeito a simplesmente transportar uma pesquisa para a tela, mas ao debate com novas formas de organização de discursos, evidênciação histórica e argumentação, dadas as operações específicas do audiovisual.

Como Kamensky e Meihy colocam, inspirando-se no elo já existente entre audiovisual e antropologia, trata-se não só de encarar o audiovisual como fonte histórica, mas como meio em que o historiador intervém ativamente na produção do conhecimento⁴. Em consonância, Sipe sinaliza que a importância desse debate interdisciplinar está em ater-se ao cuidado ético-político necessário para lidar com a imagem do outro na entrevista e, na proposição de criar conhecimento histórico em outros suportes, não banalizá-la⁵.

É claro que é possível perseguir objetivos diversos com a entrevista, limitando-se aos procedimentos da comunicação em massa ou aos mais padronizados conforme a pesquisa científica, dentro e fora das ciências humanas. Mas, é evidente também que, caso se opte por traduzir essa experiência para o audiovisual, serão enfrentadas questões similares àquelas sobre as quais se debruçaram autores como Sipe, incluindo a área da antropologia visual, ativa desde o início do século XX.

No Brasil, a proposta de Ana Maria Mauad, à frente do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI-UFF), para uma escrita videográfica (ou texto videográfico) é extremamente avançada, tendo também nos mostrado que há caminhos materiais para se pensar audiovisual e história oral juntos⁶.

² MAGER, Juliana Muylaert. **Entre o olhar e a escuta**: documentário e vídeo-história. Natal: XXVII Simpósio Nacional de História, ANPUH, 2013, pp. 7-10.

³ SIPE, Dan. The future of oral history and moving images. *In*: PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (orgs.). **The oral history reader**. Londres; Nova York: Routledge, 1998, p. 379.

⁴ KAMENSKY, Andréa Paula dos Santos Oliveira; MEIHY, José Carlos Sebe Bom Meihy (orgs.). **Olhares & escutas**: história oral e audiovisual das experiências de quem educa na periferia de São Paulo. São Paulo: Pontocom, 2016, p. 25.

⁵ SIPE, op. cit., 1998, p. 387.

⁶ MAUAD, Ana Maria. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico Milton Guran em três tempos (LABHOI, 2010). **História Oral**, v. 13, n. 1, p. 141-51,

Poucos anos atrás, chamou a atenção da sociedade o documentário *Menino 23: Infâncias perdidas no Brasil* (Belisário França, 2016), baseado na pesquisa de doutorado de Sidney Aguiar Filho, pesquisador que revelou a história de cinquenta meninos negros que foram escravizados nos anos 1930 por simpatizantes do nazismo e do integralismo no interior de São Paulo. O documentário acompanha a trajetória do último sobrevivente dessa tragédia, Aloisio Silva — também entrevistado para a tese de Aguiar Filho. O caso e o documentário tiveram divulgação mundial, o que levou a obra a ser indicada pelo Brasil ao Oscar de Melhor Documentário de Longa-Metragem no ano de 2017.

Pela aproximação entre história oral e audiovisual destaca-se também o Museu da Pessoa, instituição localizada em São Paulo que conta com um acervo de milhares de histórias de vida filmadas. Para além da produção de entrevistas, a instituição se dedica a viabilizar o registro de histórias escritas autonomamente pela sociedade, divulgando esse conteúdo em seu portal e, mais recentemente, em diversos formatos pelas redes sociais e canais de streaming. A aliança do digital com o audiovisual e a história oral tem sido o mote do Museu da Pessoa nos últimos anos, contribuindo, através dos formatos contemporâneos de comunicação, para a exposição pública de novos personagens.

Nesse sentido, a proposta da História Pública e da História do Tempo PResente como meio de organizar e viabilizar a produção do conhecimento histórico na sociedade também se figura no horizonte dessa discussão⁷. Além de um novo campo para se pensar a inserção do historiador no debate público, ela aparece como instigadora da atitude dos leigos e dos profissionais em relação às novas demandas de divulgação colaborativa, baseada na memória social, nas novas mídias e na produção compartilhada. Esses e outros exemplos de interação entre pesquisa, história oral e audiovisual demonstram a potencialidade desse diálogo para a arena comum e, logo, a necessidade de se pensar os parâmetros e as ferramentas que serão utilizados para isso. É o alerta colocado por Evangelista, Rovái e Ribeiro quando apontam a imprescindibilidade da obrigação ética no trabalho com entrevistas, seja em vídeo ou

jan-jun. 2010.

⁷ SANTHIAGO, Ricardo. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, jan.-mar. 2018, pp. 286-309.

em áudio⁸.

Quando se alertou neste trabalho para a “banalização” da imagem, aludimos à miríade de relatos biográficos audiovisuais em circulação hoje na mídia digital. Se a inserção alheia — da imagem no documentário e da voz na história oral — era algo inovador e potencialmente crítico nos anos 1960, nos dias atuais se trata, conforme assegura Paula Sibilia, muitas vezes de procedimento-padrão para uma possível exploração indevida de imagem, que negligencia questões éticas na (auto)exposição pública nos meios de comunicação⁹. Pierre Bourdieu comenta os efeitos danosos dessa prática:

Nós todos já ouvimos falar dessas narrativas de conflitos de sucessão ou de vizinhança, de dificuldades escolares ou de rivalidades de escritório que apreendemos através das categorias de percepção que, reduzindo o pessoal ao impessoal, o drama singular ao noticiário de variedades, permitem uma espécie de economia de pensamento, de interesse, de afeto, em resumo, de compreensão. [...] Temos dificuldades em afastar essa indiferença da atenção favorecida pela ilusão do já visto e do já ouvido para entrar na singularidade da história de uma vida e tentar compreender ao mesmo tempo na sua unicidade e generalidade os dramas de uma existência.¹⁰

O diálogo entre história oral e audiovisual, no entanto, ainda carece de maiores aprofundamentos, viáveis numa análise comparada entre a materialidade de obras específicas, de autores que se destacam no panorama de suas áreas de atuação. Nesse sentido, em especial, os filmes de Coutinho são identificados como próximos dos procedimentos da história oral e, logo, passíveis de comparações sob diversos parâmetros.

Uma genealogia de encontros entre documentário e história oral também é proposta por Priscila Patrícia dos Santos, que assinala um “retorno” da memória como tema da historiografia moderna — o que, de certa forma, influi no cinema documentário de Eduardo Coutinho. A necessidade social de lembrar e esquecer determinados

⁸ EVANGELISTA, Marcela Boni; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira; RIBEIRO, Suzana Lopes Salgado, Audiovisual e história oral: utilização de novas tecnologias em busca de uma história pública. **Oralidades — Revista de História Oral**, São Paulo, NEHO, ano 5, n. 10, p. 103, jul-dez. 2011.

⁹ SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 349.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre (org.). **A miséria do mundo**. 17. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p. 701.

processos — algo que se tornou tema acadêmico numa era em que a própria veracidade dos estudos históricos é colocada em xeque —, aliada à crescente perda da habilidade de se narrar histórias, fez crescer a materialização da memória, seja em espaços físicos, seja em relatos gravados. Subjacente a essas duas questões está a aceção de que toda memória é social e, portanto, importante para a representação do passado¹¹.

Ao comentar as similaridades entre a prática de Coutinho e a metodologia da história oral, Laécio Rodrigues assinala a abordagem individual do diretor para o acesso a processos mais amplos da história. Ele afirma ainda que ambas se concentram na “história dos vencidos”, cujas narrativas raramente ganham a forma de relatos escritos. Além disso, Rodrigues aponta que Coutinho e os profissionais da história oral não se interessam pelo registro da memória como fiadora da verdade ou de contraprovas a acontecimentos históricos, mas pelo modo como o interlocutor narra suas histórias. Finalmente, ambos demonstram um cuidado ético específico com a abordagem da produção e com o tratamento das entrevistas, de forma a respeitar a integridade do relato colhido¹².

O sucesso do cinema direto e do cinema-verdade se deu, segundo aponta Mager, no mesmo período em que se estabeleceu a história oral como prática — ou seja, nos anos 1960. A autora afirma que, para Coutinho e para história oral em geral, há uma associação entre a técnica e a reflexão ético-política sobre a relação entre sujeito e história, voz e experiência¹³. Mais importante ainda, pois, é que, para ambos, os testemunhos colhidos não são vistos como o registro do passado em si, mas como memórias instigadas no presente da relação com o entrevistador, o que dificultaria uma conexão direta entre relato e acontecimentos vividos¹⁴. Para Mager, entretanto, a diferença entre cinema e história se mantém, visto que o filme comporta uma liberdade artística e criativa que o trabalho do historiador não permite. Ademais, os objetivos também diferem: a historiografia se pauta pelos procedimentos científicos, e o cinema de Coutinho não¹⁵. Essa também é a postura de Verônica Ferreira Dias, que, não

¹¹ SANTOS, Priscila Patrícia dos. **Memória filmada**: estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica. Dissertação (Mestrado em História) — UFPE, Recife, 2008, pp. 121-4.

¹² RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. **A primazia da palavra e o refúgio da memória**: o cinema de Eduardo Coutinho. Tese (Doutorado em Multimeios) — Unicamp, Campinas, 2012, pp. 139-50.

¹³ MAGER, op. cit., 2014, pp. 96-8.

¹⁴ Ibid., p. 99.

¹⁵ Ibid., p. 101.

obstante, chama a atenção ao colocar em contato as obras de Coutinho com as da história oral nos seguintes aspectos: “Transparência de propósitos; a utilização de pré-entrevistas; a metalinguagem como forma e o depoimento com status de autossuficiência”¹⁶.

Apesar de traçarem importantes bases para a identificação de um campo de práticas e ideias compartilhadas, os trabalhos recém-listados não analisam concretamente as similaridades e equivalências sugeridas — o que poderia ser feito comparando filmes baseados em entrevistas com livros de história oral. Nossa investigação se propõe justamente a comparar *Augusto & Lea* e *Edifício Master*, visto que haveria uma comunhão de interesses e práticas, além de resultados aproximáveis. Para concretizar nossa interpretação, no entanto, pretendemos dar um passo além e identificar, pela análise comparada, as correlações e similaridades entre o que chamaremos de “operações análogas” — em especial as que concernem ao tratamento concedido às entrevistas que deram origem e estrutura ao livro de Meihy e ao filme de Coutinho. Concluímos que nosso trabalho não pode se restringir a apontar semelhanças e diferenças entre objetivos, ou então a uma genealogia histórica de problemas e metodologias — tópicos já amplamente investigados e que restam, em grande parte, explícitos, dada a escolha de nossos autores em trabalhar com o dispositivo da entrevista. Trata-se aqui de analisar, eleger e comparar operações análogas de produção e pós-produção que contribuíram para a criação de duas obras assentadas na entrevista e no objetivo de uma formalização polifônica. Buscaremos, assim, pensar possibilidades do uso de uma nova linguagem para basear ou auxiliar a narrativa histórica.

A ESCOLHA DAS FONTES

A longevidade e o fôlego do dispositivo da entrevista o colocam como um dos traços marcantes do funcionamento da mídia e das ciências humanas contemporâneas. Por isso, muitos especialistas procuraram, a partir da metade do século XX, definir regras e procedimentos, transformando o recurso em uma técnica de invulgar complexidade. Em consequência disso, seria artificial traçar uma linha rígida entre as

¹⁶ DIAS, Verônica Ferreira. Cabra marcado para morrer: Cinema contando História por meio de histórias (e memórias). *DOC On-line — Revista Digital de Cinema Documentário*, Lisboa, n. 1, pp. 68-9, dez. 2006.

práticas de diversos campos que se utilizam da entrevista, tais como a antropologia visual, o cinema documentário, a publicidade, o *new journalism* e a história oral, entre outros.

Porém, é certo dizer que em todas essas áreas do conhecimento debate-se o valor pretensamente intrínseco da entrevista, mobilizando problemas quanto à performatividade do interlocutor e da situação social do relato, à narrativização da memória, à inserção da entrevista num certo conjunto de análises e às escolhas da condução do próprio ato de entrevistar.

Deparando-se, por um lado, com a complexidade, a hibridização e a marcante presença de obras baseadas em entrevistas, e, por outro, com a tendência a um uso comercial e acrítico da imagem/voz do outro na mídia e nas ciências humanas, revelam-se duas questões fundamentais. Em primeiro lugar, como não banalizar ou espetacularizar a representação do outro? Em segundo, como lidar com a produção artística e intelectual através da entrevista, tendo em vista as questões teóricas subjacentes a essa prática? Além disso, acrescentemos: há pontes formais e metodológicas entre as áreas que partilham da entrevista como procedimento?

Pesquisar sobre esse debate, que surge devido à possibilidade e ao interesse do uso das entrevistas na mídia e nas ciências humanas, requereu a abordagem de obras específicas. Assim, investigamos aqui seus usos concretos no mundo atual, crivado de imagens, sons e textos. É necessário considerar que uma obra dialoga com a realidade social, e, dessa forma, nossas fontes podem se tornar importantes objetos de estudo acerca de problemáticas contemporâneas — no caso, os diferentes usos da entrevista nos principais campos que a ativam¹⁷.

Circunscrevendo o debate contemporâneo a respeito do uso potencialmente compartilhado e interdisciplinar da entrevista, duas áreas se destacam: a história oral e o cinema documentário. Desde o advento das tecnologias móveis de gravação de imagem e som desenvolvidas após a Segunda Guerra Mundial, ambas as áreas puderam explorar de forma sistemática esses recursos conforme seus objetivos específicos. Além disso, como afirma Juliana Muylaert Mager, entre os anos 1950 e 1960, tanto a história oral quanto o cinema documentário começam a partilhar não só da entrevista como prática,

¹⁷ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 17; NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas — Revista de Pós-Graduação em Sociologia**, Campinas, ano 19, v. 37-8, pp. 25-56, jan.-dez. 2011.

mas da crítica à sua metodologia¹⁸.

Considerado o mais importante documentarista brasileiro, Eduardo Coutinho tem uma trajetória que às vezes se confunde com a da história do cinema documentário nacional. Iniciou sua carreira dentro do Cinema Novo nos anos 1960, perpassou as agruras do regime de exceção, a crise da indústria cinematográfica das décadas de 1980 e 1990 e o renascimento do documentário a partir dos anos 2000. Já José Carlos Sebe Bom Meihy se dedica, desde o fim dos anos 1980, à consolidação da pesquisa em história oral no Brasil. Fundador da Associação Brasileira de História Oral (ABHO) e do Núcleo de Estudos em História Oral da Universidade de São Paulo (NEHO-USP), é responsável por um sem-número de livros, orientações acadêmicas, guias e manuais em história oral, estabelecendo-se como referência importante na área.

Edifício Master é um filme de 111 minutos dirigido por Eduardo Coutinho e lançado em 2002. Suas imagens foram gravadas ao longo de uma semana dentro do prédio homônimo de Copacabana, após quase um mês de pesquisa empreendida por três equipes. O conteúdo central de sua matéria é o registro de entrevistas feitas pelo diretor com moradores e funcionários do prédio. Em menor duração, temos planos de corredores, apartamentos vazios, janelas e dos arredores da construção¹⁹. Esses interstícios das gravações revelam a equipe e sua interação com os moradores, além de planos que registram espaços do condomínio. Todo o material “extraentrevista” compõe cerca de oito minutos do total. Excetuando-se a narração do diretor no início, o som e a imagem estão sempre sincronizados na tela, e utilizam-se cortes secos, evitando, assim, recorrer a diversas técnicas cinematográficas ilustrativas.

As entrevistas, individuais ou em duplas, foram realizadas por Coutinho, totalizando 34 personagens em cem minutos de sequências. Nelas, a câmera está fixa no tripé, filmando a pessoa em variações entre primeiríssimo plano e primeiro plano,

¹⁸ MAGER, op. cit., 2014, pp. 94 e 98.

¹⁹ Quanto às balizas técnicas relativas a cinema, considera-se aqui plano como enquadramento, ou seja, para efeitos de análise, trata-se da amplitude/recorte de uma imagem virtualmente estática tirada de uma filmagem. Já cena é, aqui, sinônimo de sequência: planos unidos por uma mesma filmagem, sem cortes feitos por edição. O corte seco é a transição brusca entre um plano e outro na montagem. Para efeitos de redação, cena e sequência também equivalem aqui a inserção. A montagem cinematográfica é o processo de pós-produção em que “se recorta, cola e edita a massa total de sequências filmadas, a fim de dá-la uma forma final” (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003, pp. 195-6, pp. 230-1 e pp. 270-1). Voz *over* é a narração colocada de forma deliberada pela montagem por sobre o som captado diretamente pela câmera, em tal ou qual sequência (não se confunda com voz *off*, ou seja, o som proveniente do fora de quadro). Ver PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. 3. ed. Campinas: Papirus, 2012, p. 106.

raramente recorrendo ao plano médio²⁰. Em alguns casos, a câmera está no ombro e filma o personagem em pé. Nas ocasiões das filmagens, há sempre duas câmeras: uma destinada a filmar o personagem e outra que acompanha a equipe e auxilia a primeira na hora da entrevista. A duração das entrevistas no filme oscila entre um e oito minutos, e em nenhum momento os entrevistados reaparecem nessa mesma situação.

A estrutura do filme é composta de uma pequena introdução de sete minutos com três entrevistas que oferecem um panorama da história recente do prédio. Depois, seguem-se as entrevistas apresentadas conforme a ordem em que foram filmadas, salvo algumas exceções²¹. A disposição das entrevistas, como veremos no capítulo 2, raramente sugere a presença de uma ordem temática ou uma sequência narrativa específica. Entre uma fala e outra, há cenas feitas nos espaços vazios do prédio ou que mostram a equipe entrando nos apartamentos — porém as entrevistas nunca são atravessadas ou ilustradas por outras imagens ou sons que não foram captados diretamente. *Edifício Master* termina com diversas filmagens do exterior da construção, focadas nas janelas dos prédios vizinhos.

Vários procedimentos formalizados na obra evidenciam que, num esforço autorreflexivo, o filme busca demonstrar o caráter de artifício tanto da filmagem em si quanto da narratividade expressa dos entrevistados. Em primeiro lugar, como nota Leandro Saraiva, a voz *over* — ferramenta extensamente utilizada em documentários para definir significados e dirigir a interpretação da obra — só aparece no preâmbulo, a fim de esclarecer as “regras do jogo”, ou o que Coutinho denomina “dispositivo/prisão”²². Além disso, o filme se baseia em longas entrevistas, apresentadas sem interferências de sons e imagens externos, explicitando a equipe de filmagem. Assim, a ausência de temas, a sincronia entre som e imagem e a longa duração das entrevistas, para citar Saraiva mais uma vez, dirigem o olhar para a dimensão performativa dos entrevistados²³.

²⁰ Consideramos os enquadramentos de *Edifício Master* conforme o faz Cláudio Bezerra em **Documentário e performance**: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho (Tese [Doutorado em Multimeios] — Unicamp, Campinas, 2009, p. 133), por este ter exercido uma profunda análise do filme, e que pode nos guiar pelas ambiguidades e discordâncias entre diversos padrões de nomeações técnicas. Assim, temos o plano médio (PM) como o que delinea a imagem do personagem ao redor de sua cintura, o primeiro plano (PP), ao redor do peito/pescoço, e o primeiríssimo plano (PPP), contornando o rosto.

²¹ Informação obtida através do documentário *Apartamento 608* (Beth Formaggini, 2009).

²² MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho: Notas sobre método e variações. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 389.

²³ SARAIVA, op. cit., 2013, p. 560.

Edifício Master aponta, portanto, para a concepção do documentário enquanto artefato decorrente de uma interação, num presente único, entre pessoas que se expressam com originalidade, o que torna difícil tipificá-las. Dessa maneira, a tensão essencial do filme consiste na metodologia de produção, na postura de Coutinho durante as entrevistas e nas escolhas da montagem — elementos pensados no sentido de preservar a integridade da narrativa performada pelos entrevistados, para que estes se coloquem enquanto sujeitos de sua própria história.

Por conseguinte, apesar de *Edifício Master* constituir algum discurso propriamente dito acerca dos entrevistados (através das imagens extraentrevista), como discutiremos, ele evita fazer generalizações e conceitualizações sobre a situação e o caráter do prédio. Através da análise de suas características, seria possível afirmar que *Edifício Master* não procura representar classes sociais, o prédio, Copacabana ou o Brasil — mas tão somente o efêmero encontro entre pessoas num dado tempo e espaço.

Já *Augusto & Lea: um caso de (des)amor em tempos modernos* (2006), de José Carlos Sebe Bom Meihy, apresenta-nos a história de uma família atingida pelo HIV no fim dos anos 1990: Augusto Fonseca, o pai, é infectado com o vírus e o transmite para sua esposa, Lea²⁴. Quando ele consegue contar para a família, já é tarde demais, e Lea não se beneficia de um tratamento eficaz. O livro é estruturado por uma pequena apresentação e a *transcrição* de oito histórias, na seguinte ordem: Lea, Augusto, Marcos (filho), Rafael (filho), Leta (esposa de Rafael), Dona Marieta (governanta da família), Greta (enfermeira de Lea) e Martha (melhor amiga de Lea)²⁵. No começo de cada transcrição, há um pequeno texto que resume o tom da narrativa e comenta seus pontos centrais. Ao final do livro, há, ainda, dois capítulos, “História do projeto” e “Construção do texto”, além de uma conclusão.

Através dessa disposição, o autor nos apresenta sua posição em meio aos acontecimentos que conduziram a escrita do livro. Os textos escritos por Meihy antes, durante e depois das transcrições ocupam 54 páginas, ao passo que 98 são reservadas para as entrevistas²⁶. Esse arranjo sugere que, ao valorizar as narrativas dos envolvidos,

²⁴ Pela sensível matéria da questão, todos os nomes do livro são fictícios.

²⁵ Segundo Sebe, a *transcrição* é parte da relação entre oralista e colaborador, em que os dois discutem e trabalham juntos na formulação do texto final da entrevista, como explicitado em José Carlos Sebe Bom Meihy, *História oral: 10 itens para uma arqueologia conceitual (Oralidades — Revista de História Oral*, São Paulo, NEHO, ano 1, n. 1, p. 18, jan.-jun. 2007).

²⁶ Nesta dissertação, trabalhamos com a primeira edição, de 2006, impressa pela editora Contexto, *Augusto & Lea: um caso de (des)amor em tempos modernos*. São Paulo: Contexto, 2006. Até o ano de

Meihy também considerou a importância dada à explicitação do contexto das entrevistas, das idas e vindas da concepção do projeto e das dificuldades enfrentadas.

O livro, além de trazer a história do drama de uma família da elite paulistana, ocupa-se largamente da reflexão acerca do próprio *métier* do historiador/oralista. Como Meihy afirma, o trabalho não está inserido numa única disciplina, tangenciando o campo das ciências humanas. Voltado para o grande público, distancia-se ainda de uma tese acadêmica, embora haja uma apresentação dos pressupostos de sua história oral apontados também em seu *Manual de história oral*²⁷.

Centrado na narrativa transcrita de oito entrevistados, *Augusto & Lea* preserva seu valor como uma história densa e de leitura sedutora, com apelo ao público em geral. Como estabelece Alice Beatriz Gordo Lang, a história oral praticada na obra não fecha o sentido nem do texto transcrito nem do relato da execução do projeto, levando-nos a diversas possíveis leituras e indagações, como a questão de gênero face ao HIV, a vitimização do núcleo afetivo e familiar pelo vírus, a sociabilidade dos núcleos parentais paulistanos, os impactos das emigrações para São Paulo, o mercado imobiliário brasileiro etc²⁸.

O autor (re)constrói parte do tecido social através dessas oito histórias, mas não avança na análise de uma possível representatividade das narrativas em contextos mais amplos. Meihy atesta que estamos diante de um documento retirado da intimidade de um núcleo familiar microscópico, mas importante para a sociedade brasileira²⁹. No livro, o autor se atenta para uma “nova forma de contar uma história”, derivada de versões produzidas pela memória³⁰. Assim, nos mostra outra saída para a história oral, fugindo da explicação acadêmica da historiografia.

A estruturação de *Augusto & Lea* se insere no debate levantado por seu autor no âmbito da história oral brasileira e mundial. À guisa de incentivar a história oral como

2021, a obra não foi reeditada.

²⁷ MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

²⁸ LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo. Doença e dor nas tramas do cotidiano. **História Oral**, São Paulo, ABHO, v. 9, n. 1, p. 164, jan.-jun. 2006.

²⁹ “Teticamente, imaginei que uma comunidade de destino pudesse ser definida pela presença de uma doença que de alguma maneira distingua esse grupo dos outros [...]. A colônia era tecida pelas relações de um núcleo parental e seus agregados e permitidos. Redes constituíam-se pelas formas de participação na história central da família, segundo os papéis desempenhados: parentes diretos, indiretos, empregados, paramédicos”. MEIHY, José Carlos Sebe Bom, op. cit., 2006, p. 137.

³⁰ GALLIAN, Dante Marcello Claramonte. *Augusto & Lea*: um caso de duplo desconcerto na crise da modernidade. **Oralidade — Revista de História Oral**, São Paulo, NEHO, ano 1, n. 1, p. 146, jan.-jun. 2007.

disciplina e centrar seus livros na narrativa criada na situação da entrevista, Meihy construiu conceitos como “oralista”, “transcrição”, “história oral de vida” e “colaborador”³¹. A tensão essencial localizada em *Augusto & Lea* reside na produção de conhecimento histórico para a esfera pública, porém numa abordagem que, conforme afirma seu autor, se afasta dos procedimentos da história oral tal como foi hegemonicamente construída no Brasil e no mundo — de forma conceitual e de cunho sociológico. Dessa maneira, *Augusto & Lea* mantém uma autorreflexividade constante, que visa dissolver a soberania do autor enquanto artífice principal da obra, estruturando-a numa dimensão sobretudo narrativa, aberta de sentidos e polifônica³².

Como procuramos demonstrar brevemente até aqui, nossas duas fontes revelam procedimentos invulgares no trato com a memória individual e coletiva, e lidam de forma complexa com as diversas formas de oralidade e a construção de narrativas forjadas pelo encontro entre o indivíduo que narra e o pesquisador/cineasta que ouve. A escolha dessas duas fontes se deu pela maneira como compreendem a prática da entrevista, formalizando-a de maneira crítica e polifônica. Objetivamos, assim, investigar como Meihy e Coutinho estabeleceram nessas obras o resultado de longos anos de trabalho em seus respectivos campos de atuação, definindo parâmetros e pressupostos que têm influenciado novos pesquisadores e realizadores audiovisuais. Em seguida, buscaremos comparar o método e os aspectos formais dessas duas obras, no intuito de esboçar estratégias futuras de tradução de operações análogas entre diferentes suportes.

Como veremos nos capítulos 1 e 2, para Coutinho e Meihy existe uma espécie de pacto ético a ser pensado e vivido entre as duas partes, entrevistador e entrevistado, no intuito de construir uma obra em conjunto com o outro, e não a respeito dele. As diversas e/ou aproximadas formas de se atingir esse objetivo serão, então, nossos objetos de principal interesse para uma análise comparada.

POSSIBILIDADES POLIFÔNICAS ATRAVÉS DA ENTREVISTA

³¹ Em sua formulação, entra em debate especialmente com Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, em “Apresentação” (in: _____. [orgs.]. **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. xvi-xxv).

³² Essa afirmação se justifica conforme o potencial que reside no ofício da história oral, e aqui é encontrado: ater-se à dimensão micro-histórica narrativa, para descrever o recorte analisado; introduzir as transcrições na íntegra no corpo do texto; narrar o percurso da pesquisa — do projeto até a fase de análise das entrevistas realizadas.

A polifonia, para Mikhail Bakhtin, é a característica de toda obra que se estrutura numa horizontalidade entre a figura do narrador e seus personagens. Para Bakhtin, tal forma de narrar redundava numa obra em que os personagens se apresentam como consciências equipolentes, “não objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante”³³. Na concepção de Bakhtin, toda consciência é formada por palavras e, num nível mais complexo, signos e ideologia. Isso quer dizer que a consciência só se forma quando projetada num contexto de comunicação, de diálogo³⁴ — daí sua famosa colocação acerca de que a consciência e as obras humanas só podem ser formadas no que chama de dialogia. Nesse sentido, todo texto ou filme são obras dialógicas, uma vez que a alteridade é o princípio constitutivo da linguagem. Assim, Bakhtin emprega a palavra “polifonia” para caracterizar certos tipos de texto, como os romances de Dostoiévski que o inspiraram a criá-la³⁵. Ou seja, dialogia e polifonia não são a mesma coisa. No que tange à nossa dissertação, quando se afirma que buscamos provar que nossas fontes são polifônicas, não o fizemos ao meramente atestar a multiplicidade de vozes e pontos de vista inseridos nelas. Para além disso, encontramos nelas operações de produção e narrativização que concederam, na maioria de sua estrutura, horizontalidade possível para a expressão dos personagens a um nível de autonomia em relação ao narrador ou à instância narrativa do momento.

O conceito de polifonia, surgido de uma análise de romance, nos ajudou a caracterizar as obras que são nosso objeto de estudo, ainda que estas fossem assentadas numa base diversa de práticas. Como estruturante de *Edifício Master* e *Augusto & Lea*, o dispositivo da entrevista nos legou a potencialidade de uma polifonia diversa do romance, pautada na interação social com pessoas reais.

É reconhecido que a entrevista, nos moldes e nas funções atuais, surge nas páginas de periódicos da primeira metade do século XIX como forma de resguardar e autenticar suas matérias num compromisso jornalístico com a informação, a educação e a verdade públicas³⁶. Antes disso, a transcrição de depoimentos só era impressa para

³³ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 5.

³⁴ BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010, pp. 34-5.

³⁵ BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 34.

³⁶ ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro:

coibir interrogatórios judiciais ou debates parlamentares, atendendo aos interesses do espaço comum. O corte, segundo Sampaio, teria acontecido na Nova York de 1836, quando o jornalista James Bennett transportou os métodos interrogatórios para um campo informal³⁷.

Não demorou muito para que essa prática se disseminasse no jornalismo, que de início deu a ela um caráter mais voltado para a esfera política, extraindo relatos fragmentados e biografias de políticos e outras pessoas ilustres. De modo quase simultâneo, as canetas e os cadernos dos repórteres se dirigiram para o mundo dos especialistas, em busca de um desempenho específico:

esse perguntar sobre a vida não é aleatório: a entrevista opera uma seleção hierárquica de seus entrevistados, desdobrando, em seus incontáveis registros, todas as posições de autoridade da sociedade (entendidas essas em sentido amplo, da função político-institucional às trajetórias, vocacionais ou profissionais, o star system, as figuras heroicas ou arquetípicas etc.), de modo que não só produz a visibilidade dessas posições como uma operação semiótica necessária à ordem social, mas também seu reforço, na medida em que as confirma como tais, outorgando-lhes um selo de legitimidade. E uma vez que essas posições estão “encarnadas” por sujeitos empíricos, que as conquistaram por merecimento ou virtude, as histórias oferecidas à leitura se tornam imediatamente modelizadoras³⁸.

Como consequência, a prática jornalística da entrevista abriu caminho para outras vertentes, como a crônica — se destacando comercialmente a policial — e o levantamento de opinião pública. Essas veredas se mostram à medida que o olhar curioso do repórter não mais se limita às autoridades, mas, como o fez Bennett, volta-se aos indivíduos infames³⁹. Diferentemente dos outros gêneros discursivos, que se estabeleciam numa relação entre autor e leitor (como as cartas e os diários), a entrevista se dá na interação entre entrevistado e entrevistador, e só então é remetida ao leitor/espectador.

EdUERJ, 2010, pp. 151-3; GARGUREVICH, Juan. **Gêneros periodísticos**. Quito: Editorial Belén, 1987, p. 15.

³⁷ GARCIA, Silas Sampaio. **Voz e silêncio da escrita**: cem anos de depoimentos de literatos brasileiros. Dissertação (Mestrado em Educação) — FEUSP, São Paulo, 2015, p. 31.

³⁸ ARFUCH, op. cit., p. 162.

³⁹ GARCIA, op. cit., p. 32. “Infames” aqui é usado no sentido de não dotados de fama e prestígio.

Os desdobramentos dessa característica são enormes para a entrevista, tanto sobre seu poder de atração quanto para sua possível crítica. Se nas autobiografias e suas hibridizações se sublinham os valores de presencialidade do autor, de liberdade de criação autônoma e estabelecimento de identidades, e, por fim, da verdade de suas asserções enquanto revelação de dimensões só encontradas no privado, a presença do entrevistador traz novas possibilidades, pois o produto da entrevista já é mediado por uma relação.

Trata-se de assinalar que na relação dialógica da entrevista há uma aproximação com a conversa cotidiana, em que “sempre pode se produzir a irrupção súbita de uma revelação, e é essa possibilidade, essa abertura para o imprevisível, o que alimenta talvez com maior ênfase o biografável de toda interação”⁴⁰. Em outras palavras, a prática da entrevista permitiu ao jornalismo “ir atrás” da informação biográfica, sem mais se limitar a produzir matérias conforme os relatos escritos, mediados pela organização solitária feita pelos parâmetros do autor. Daí a complexificação dos critérios de ética jornalística, que se antes buscavam coibir a falsificação, agora têm também de regular os limites da relação repórter-fonte⁴¹.

Em busca dos “furos” e, em seguida, dos lucros, erigiram-se questões que, no entanto, são frequentemente atropeladas. Mais ainda, busca-se “a intuição do *sentido informativo*, espécie de faro para aquilo que é *atual, curioso, singular, novo e importante* para seus leitores”⁴². Para o leitor, a matéria baseada em entrevistas poderia, então, permitir o acesso não só à verdade e a uma certa presença do autor/entrevistado, mas ao aprofundamento ou mesmo à subversão delas, por conta da ação do entrevistador. Em outras palavras, a entrevista pode retirar do entrevistado a soberania autobiográfica que ele tinha no diário, pois agora está frente a frente com as questões do entrevistador. Porém, deixar transparecer os imprevistos criados por essa relação é, aqui, responsabilidade do jornalista⁴³.

Será possível valorizar a entrevista como uma aproximação com a conversa cotidiana? Segundo Arfuch, a resposta é negativa, uma vez que a autenticidade e a imprevisibilidade dessa interação são relativas e escondem sua dimensão ritualizada.

⁴⁰ ARFUCH, op. cit., p. 169.

⁴¹ GARGUREVICH, op. cit., p. 86.

⁴² GARCIA, op. cit., p. 32. Itálicos do autor.

⁴³ E, como veremos posteriormente, do sociólogo, do antropólogo, do historiador e do cineasta, numa questão que só se torna mais complexa.

Isso se dá porque essas duas características — autenticidade e imprevisibilidade — são, como na autobiografia, igualmente mediadas pela memória e pela narrativa, bem como pelas perguntas e pelo roteiro do entrevistador. Dessa forma, tanto entrevistador quanto entrevistado são atravessados pelo social, numa relação intersubjetiva que, se é um encontro — acontecimento irrepitível —, também é marcada por objetivos mútuos, códigos sociais minimamente partilhados, além de regras de convenção que Arfuch denomina *biografemas*⁴⁴.

Quanto aos objetivos mútuos entre entrevistado e entrevistador, a autora esclarece:

na medida em que a entrevista constitui uma cena emblemática da comunicação “cara a cara”, seu funcionamento torna visível esse modelo pragmático de competências recíprocas, em que o princípio de cooperação — que não supõe de certo o “acordo” em comum — se ajusta quase naturalmente às regras do jogo. [...] Mas esse princípio que habilita o encontro nunca é definitivo, quase sempre deverá ser ajustado ou corrigido no devir da interação; e é precisamente essa atividade de ajuste que deixa em evidência destrezas, jogos de poder, acatamentos e rebeldias, que constitui uma das principais funções da entrevista no plano da comunicação social, para além de sua finalidade específica, informativa.⁴⁵

Ou seja, a imprevisibilidade da entrevista é sempre controlada pela atuação — daí certo caráter performativo⁴⁶ — do entrevistador e do entrevistado, conforme suas posições e os “acordos tácitos” firmados antes, durante e depois do diálogo. Dessa forma, pode-se desejar a “imprevisibilidade” por ambas as partes, ou apenas por uma delas; pode-se forjá-la, ou até não dar margens para que ela apareça.

Por fim, se os sujeitos que compõem a entrevista estão atravessados pelo social,

⁴⁴ Conceito que se aproxima do que Paul Ricœur chama de “convenções narrativas constitutivas de intrigas”, conforme já assinalado, e do que Elizabeth Tonkin classifica como “gêneros/células narrativas” em *Narrating our pasts: the social construction of oral history* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 4), com o adendo de que aqui em Tonkin as células narrativas não são entendidas apenas como coordenadas biográficas, mas também temáticas.

⁴⁵ ARFUCH, op. cit., pp. 174-5.

⁴⁶ Retomando a ideia de máscaras e teatralidade urbana, como visto em Sennett e Goffman. Especificamente, o performer se diferencia do ator profissional pois encena a si mesmo, e não a um personagem fictício. Ver BEZERRA, **Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho**. Tese (Doutorado em Multimeios) — Unicamp, Campinas, 2009, p. 62.

ela também mobilizará um roteiro crivado pelos biografemas — localizações temporais como família, infância, casamento e velhice; relações institucionais como escola e emprego; e lógicas narrativas como oposições, heroicidade e (melo)dramaticidade, entre outras —, que podem tanto nortear as perguntas do entrevistador como as respostas do entrevistado, inserindo-os numa disputa pela gestão do tempo narrativo: por onde começar, quando terminar, como dispor os acontecimentos, o que privilegiar, o que relegar etc.⁴⁷

Portanto, a imprevisibilidade e a autenticidade dos produtos baseados em entrevistas não são um dado, mas uma possibilidade delimitada pelos aspectos acima referidos. Arfuch resume essa tensão:

há as outras vozes que habitam nossa voz, a da tradição, da cultura, do senso comum: valorações, crenças, verdades aceitas que assumimos como “próprias”, imprimindo-lhes o selo de nossa afetividade. [...] A “vida a várias vozes” que toda narração autobiográfica supõe se desdobra explicitamente na entrevista, como um jogo especular de posições, em que se confrontam os modelos narrativos comuns, se mostra sua natureza dialógica e estereotípica e se reforça o mecanismo pelo qual continuamos aprendendo a viver pelo relato da experiência alheia. [...] Caráter narrativo da vida, que introduz uma radical instabilidade: uma história, ou um relato autobiográfico, nunca poderá ser completamente conclusiva [...] não é nada além da manifestação da flutuação mesma da identidade, dessa tensão entre o *mesmo* e o *outro* que atravessa a experiência vivencial.⁴⁸

É por isso que, no âmbito da entrevista, a construção de uma polifonia é sempre uma possibilidade, não uma garantia. Essa potência, em primeiro lugar, está germinada na condução da situação social da entrevista, ou seja, na possível abertura do entrevistador ao entrevistado, no espaço concedido a este último para se expressar enquanto sujeito. Em segundo lugar, a polifonia pode ser alcançada dependendo da organização e da formalização da obra que contém o produto da entrevista. Nesse sentido, o debate acerca da organização narrativa das vozes que constituem uma obra povoada de diversos discursos captados por entrevistas encontra-se encarnado na

⁴⁷ ARFUCH, op. cit., p. 181. Daí a ideia de roteiro de entrevista, que se inicia na técnica jornalística. Quanto a este último elemento, ver GARGUREVICH, op. cit., pp. 69-70.

⁴⁸ ARFUCH, op. cit., pp.184-6. Itálicos da autora.

estrutura de *Edifício Master e Augusto & Lea*.

A FORMA NO DOCUMENTÁRIO E NA HISTÓRIA ORAL: O PROBLEMA DAS VOZES

Graças às características preliminarmente apresentadas de nossas fontes, podemos localizar a trajetória intelectual de seus autores dentro da revitalização das fontes biográficas, da narrativa e dos usos da entrevista no cinema documentário e na historiografia. Esse processo se inicia, segundo diversos teóricos, a partir da segunda metade do século XX. No documentário e na história oral, a memória, o testemunho e o escopo individual retornam com força, em resposta ao declínio das grandes sínteses e dos modelos teóricos⁴⁹.

O debate acerca do tratamento de entrevistas já possui uma tradição tanto no cinema documentário quanto na história oral, e o ingresso nessa discussão nos fornecerá um dos conceitos analíticos essenciais à nossa dissertação. No artigo “A voz do documentário”, Bill Nichols analisa as estratégias e os estilos utilizados na construção de discursos e argumentações elaborados mediante imagens captadas pela câmera⁵⁰. Para o crítico, a disputa sobre as formas do registro documental centrou-se no debate sobre a “voz”, isto é, aquilo que define determinado ponto de vista e organiza o material disponível. Segundo Nichols:

“voz” não se restringe a um código ou característica, como diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário⁵¹.

Em outras palavras, o documentário não representa uma verdade última e

⁴⁹ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro. In: _____.(org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 50; BREISACH, Ernst. Epílogo: historiografia na nova virada do século. In: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogério Forastieri da (orgs.). **Nova história em perspectiva**. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 380-5; STONE, Lawrence. O retorno da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. In: NOVAIS; SILVA (orgs.), op. cit., p. 23; SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo; Belo Horizonte: Companhia das Letras; Editora UFMG, 2007, pp.15-9.

⁵⁰ NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. II. São Paulo: Senac, 2005, p. 47.

⁵¹ NICHOLS, op. cit., 2005, p. 50.

objetiva sobre o que registra, mas funciona como um suporte que veicula uma voz, isto é, determinado discurso produzido e socialmente perspectivado⁵². Assim, toda análise a respeito de um documentário deve captar e descrever, então, a(s) voz(es) dessa obra — ou seja, a forma como os elementos cinematográficos em conjunto criam perspectivas e discursos acerca do que se aborda.

Em sintonia com essa acepção, o autor afirma que os filmes produzidos a partir dos anos 1960 na linha do cinema-verdade evitavam o realismo fabricado, que mobilizou uma narrativa a apresentar imagens — sobretudo de pessoas entrevistadas — como evidências de um argumento⁵³. Quanto ao uso de entrevistas nessa escola documental, haveria uma potencialidade em se diluir a autoridade do diretor, apresentando uma pluralidade de vozes e permitindo, portanto, que a inserção do outro no documentário criasse uma “autoridade compartilhada” sobre a fatura fílmica⁵⁴.

Na historiografia moderna, postura crítica similar se assinala sensivelmente no campo da moderna história oral, cujo centro de produção do conhecimento se dá através da situação inter-relacional da entrevista. Historiadores do campo, então, acabaram instigando debates acerca dos usos da “voz do outro”, pois estavam envolvidos na necessidade de explicação e conceitualização históricas⁵⁵.

Fundado em 1948 por Allan Nevins, o primeiro núcleo de pesquisa e documentação de história oral abriu caminhos para a sistematização de práticas e debates metodológicos do campo, contando também com o advento do registro mecânico da voz, com os equipamentos leves de gravação. Em poucos anos, os especialistas do campo tiveram que defender ferrenhamente seu ofício e reconhecer problemas teóricos e materiais. Entre estas questões, o tema da relação com os

⁵² GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas: Papyrus, 2011, p. 22.

⁵³ NICHOLS, op. cit., 2005, p. 50. O cinema-verdade, inaugurado por Jean Rouch e Edgar Morin na França com o lançamento de *Chroniques d'un été* (1961), se utilizou da novidade técnica das câmeras em 16mm, que podiam gravar imagem e som sincronicamente. Isso possibilitou uma ação mais ágil e livre da filmagem, favorecendo a realização de entrevistas e outras intervenções do diretor. O cinema-verdade preza por sua característica participativa e reflexiva, segundo a categorização de Bill Nichols. Ver NICHOLS, Bill, **Introdução ao documentário** (Campinas: Papyrus, 2016, pp. 181-219); para a inserção no Brasil desses dois estilos de filmagem documentária, ver LABAKI, Amir, **Introdução ao documentário brasileiro** (São Paulo: Francis, 2006, pp. 49-59), e RAMOS, Fernão Pessoa, “Cinema-verdade no Brasil” (in: TEIXEIRA [org.], op. cit., 2004, pp. 81-102).

⁵⁴ No entanto, ainda existem no campo documentário diversos exemplos à mão para diagnosticar um uso disseminado da imagem do outro para, apesar de tudo, fazer a voz do documentário apenas se esconder atrás dos testemunhos mobilizados. Ver NICHOLS, op. cit., 2005, p. 58.

⁵⁵ NOVAIS; SILVA (orgs.), op. cit., 2011, pp. 11-4. Aqui, a historiografia citada é a que está em constante diálogo com as ciências sociais desde o início do século XX. Por conta disso, passou a não só descrever e narrar o passado, mas a tentar explicá-lo através de conceitos e generalizações de aspiração científica.

interlocutores se mostrou essencial⁵⁶.

Em primeiro lugar, como se desejava construir conhecimento através de uma entrevista, questionava-se que tipo de documento estava sendo criado ali. Assim, a memória como mobilizadora de narrativas orais se delineou como a fonte de excelência da história oral. Com ela, nas palavras de Alex Haley, se acessa predominantemente o que foi denominado “História do Tempo Presente”, apesar de as tradições orais poderem também remeter a passados remotos⁵⁷. Daí, se seguirmos Ecléa Bosi, é necessário chamar a atenção para um importante debate sobre qual tipo de acesso o pesquisador tem do passado — a saber, a memória social —, tendo em vista as características de um processo mnemônico⁵⁸.

Em segundo, o objetivo da história oral se fixaria, segundo Verena Alberti, em larga medida nas narrativas que representavam o vivido conforme o concebido — daí a circunscrição do campo às experiências materiais do interlocutor, que delimitavam a expressão de uma esfera limitada de acontecimentos⁵⁹. Por conseguinte, tais narrativas acabaram nos remetendo ao que se chamou na historiografia moderna, a partir dos anos 1960, de micro-história⁶⁰.

Em terceiro lugar, a história oral trabalharia com a prática do arquivamento e da transcrição das entrevistas e, tendo em vista a distância entre oralidade e escrita, emergiram problemas quanto à “fidedignidade” da passagem entre uma e outra, operada pelo pesquisador⁶¹. Tal “coeficiente de fidelidade”, para Raphael Samuel, estaria relacionado ao interlocutor e sua fala⁶².

Por fim, o documento da história oral seria produzido numa experiência inter-relacional de perguntas e respostas, o que levou à criação de uma série de “regras” — implícitas, quase nunca obrigatórias — de conduta ética para os pesquisadores, na

⁵⁶ THOMPSON, Paul. **História oral**: a voz do passado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992, p. 89; PERKS; THOMSON (orgs.), op. cit., 1998, p. 1; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Entre-vistas**: abordagens e usos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1994, p. 4; FREITAS, Sônia Maria de. **História oral**: possibilidades e procedimentos. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 28.

⁵⁷ HALEY, Alex. Black history, oral history and genealogy. In: PERKS; THOMSON (orgs.), op. cit., 1998, pp. 1-20; FERREIRA, op. cit., 1994, p. 7.

⁵⁸ BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, pp. 1-46; PORTELLI, Alessandro. **What makes oral history different**. In: PERKS; THOMSON (orgs.), op. cit., 1998, pp. 63-73.

⁵⁹ ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 16.

⁶⁰ FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: FERREIRA; AMADO (orgs.), op. cit., 2006, pp. 3-6.

⁶¹ VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: FERREIRA; AMADO (orgs.), op. cit., 2006, p. 35.

⁶² SAMUEL, Raphael. Perils of transcript. In: PERKS; THOMSON (orgs.), op. cit., 1998, p. 391.

hora de ouvir e perguntar⁶³.

Todas essas questões, caras e específicas à história oral, foram construídas mediante a necessidade de se pensar uma escrita historiográfica que pretenda lidar com fontes orais para a construção de explicações e conceitualizações que narrem o passado. Interiorizando pressupostos e problemáticas de outras disciplinas, a história oral foi classificada no horizonte da historiografia moderna pela maioria de seus teóricos, conforme veremos adiante, como um campo de pesquisa que aglutina alguns métodos.

Dizer que questões éticas se impõem à história oral significa apontar a necessidade de uma conduta específica frente aos interlocutores. De maneira similar ao cinema documentário, a ética também se conecta ao problema da verdade nessas obras, uma vez que seus discursos se estruturam baseados na representação do outro⁶⁴.

Segundo afirma Fernão Pessoa Ramos, há sempre um impasse no uso de uma narrativa oral individual para se desenhar processos e conceitos⁶⁵. Nesse sentido, a maior parte dos trabalhos em história oral se remete aos seus interlocutores para entender os fenômenos sociais, como a visão sobre acontecimentos e processos históricos; a construção de ideologias, práticas e relações comunitárias; o funcionamento da memória afetiva em certas faixas etárias ou sociais etc. — em suma, temas que pressupõem cenários mais amplos que a experiência individual, mas que são representados por uma coletividade de interlocutores eleitos no âmbito de uma produção.⁶⁶

Dessa forma, há uma preocupação latente de historiadores e cineastas em não

⁶³ SLIM, Hugo; THOMPSON, Paul; BENNETT, Olivia et al., Ways of listening. In: PERKS; THOMSON (orgs.), op. cit., 1998, pp. 114-56; ANDERSON, Kathryn; JACK, Dana. Learning to listen: Interview techniques and analyses. In: PERKS; THOMSON (orgs.), op. cit., 1998, pp. 157-19; BOSI, Ecléa. Sugestões para um jovem pesquisador. In: _____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2018, pp. 59-67.

⁶⁴ Aqui compreendemos o conceito como o faz Henri Lefebvre em *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 17-102). Em resumo, aqui a representação aparece como mediação entre realidade/experiência e imaginário/ideologia, repondo a presença dos objetos e dos processos em sua ausência física. Assim, é complexa e não automática a relação entre falso e verdadeiro na representação, cabendo ao historiador buscar a especificidade da ação da representação no contexto em que pesquisa.

⁶⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____. (org.), op. cit., 2005, pp. 159-226; BEDÁRIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA; AMADO (orgs.), op. cit., 2006, pp. 226-7.

⁶⁶ Em destaque, salienta-se que o que há na história oral são versões/representações do passado que podem e devem ser conflitadas com outros documentos, a fim de se fazer uma análise que ultrapasse a individualidade dos interlocutores, como em Alessandro Portelli, “O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum” (in: FERREIRA; AMADO (orgs.), op. cit., 2006, pp. 103-28); e Ronald Grele, “A surmisable variety: interdisciplinarity and oral history” (in: _____. *Envelopes of sound: the art of oral history.* Chicago: Greenwood, 1991, pp.166-73).

distorcer a imagem/voz do outro no projeto, na entrevista, na transcrição e na análise, embora, devemos lembrar, a distância entre “sujeito” e “objeto” no caso da história oral e no cinema documentário moderno seja, de partida, irrisória. Em resumo, na história oral e no cinema documentário encontramos constantemente a pergunta acerca de qual é a “voz”, como conceitua Nichols, que deve predominar numa obra.

Responder tal questão na prática foi crucial para o desenvolvimento da metodologia de trabalho de Meihy e Coutinho, ao longo de suas trajetórias intelectuais. Para eles, o cinema-verdade e a moderna história oral no Brasil, considerada a partir do período ditatorial, teriam possibilitado a produção crítica e popular em suas respectivas áreas. Porém, a circunscrição sociológica que ainda as envolvia foi vista como situação a ser retrabalhada, tanto pelo risco da comercialização da narrativa individual como de sua instrumentalização.

No documentário brasileiro, a problemática entre representatividade e verdade discursiva pode ser traduzida pela fórmula do “modelo sociológico” cunhado por Jean-Claude Bernardet quando analisou a produção de alguns cineastas oriundos do Cinema Novo, entre os anos 1960 e 1980⁶⁷. Para Francisco Elinaldo Teixeira, o problema persiste através do impulso de “dar voz ao outro”, assinalando que a presença de diversos entrevistados não garante por si só a polifonia do discurso fílmico⁶⁸.

Assim, é em resposta a esse impasse que Coutinho constrói paulatinamente um conjunto de práticas buscando, ao mesmo tempo, abrir-se para o discurso do outro e atenuar a autoridade discursiva/argumentativa do filme que poderia ser construído por cima de seus personagens. O resultado desse processo se expressa na gradual economia de elementos cinematográficos ao longo de seus filmes, voltados cada vez mais para a exposição do documentário enquanto artifício e a narrativa oral (através do corpo dos personagens) como sua matéria central⁶⁹.

⁶⁷ BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaios sobre o cinema brasileiro moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 168-9. Tal operação se trata de um tipo de montagem cinematográfica específica, em que a equipe de filmagem “enquadra” os entrevistados em tipos sociais — o trabalhador, o camponês, a nordestina, o religioso etc. — a fim de melhor expressar uma narrativa roteirizada conforme os preceitos dos realizadores. Como elaboração de discurso, cria tipos e os enxerta de vida com a imagem tirada das pessoas, o que dá o efeito de realidade e de autenticidade ao quadro geral. Sobre este mesmo livro, Coutinho expressa o impacto que sua primeira edição, lançada nos anos 1960, causou na sua carreira — especialmente quanto à crítica aos usos da imagem do outro no Cinema Novo. Ver BERNARDET, op. cit., p. 11

⁶⁸ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação da voz no documentário: o problema de “dar a voz ao outro”. In: FABRIS, Mariarosaria, João Guilherme Barone Reis et al. (orgs.). **Estudos Socine de cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 164, ano III; TEIXEIRA, op. cit., 2004, p. 62.

⁶⁹ Para ver a influência do cinema-verdade para Coutinho, em especial seu contato com o cinema-verdade

Já para Meihy, o discurso polifônico numa obra de história oral pode ser produzido a partir da percepção da área como disciplina. Esse status reivindicado pelo autor visa dar a autonomia e a atenção necessárias à história oral, no intuito de valorizar a narrativa de cada colaborador. Dessa maneira, não se privilegiam as narrativas como provas de um conceito ou uma argumentação e, por consequência, a história oral como a técnica ou a metodologia operante dentro da historiografia. O que se busca com uma história oral como disciplina são valores e significados imanentes ao próprio relato, desprovido aqui de maiores viabilizações para uma apreensão sociológica.

Dado isso, se Meihy abraçou muito do debate da história oral no Brasil e no mundo, sua visão de história oral como disciplina é ainda minoritária⁷⁰. Apesar de manter semelhanças com os procedimentos de outros historiadores, sua posição acerca dos problemas que envolvem verdade histórica, transcrição, representatividade, entre outros, coloca-o numa espécie de parênteses dentro da área, puxando seus limites para as fronteiras entre o ficcional e o científico, ou até para a dissolução dessa oposição⁷¹.

(sobretudo a obra de Jean Rouch) e outras vertentes contemporâneas, como as de *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985), ver MAGER, op. cit., pp. 107-9, e LINS, Consuelo, *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (São Paulo: Zahar, 2004, p. 41). Quanto à caracterização de *Edifício Master* como obra inserida numa fase de economia fílmica e foco em personagens na carreira de Coutinho, ver SALLES, João Moreira, “Morrer e nascer: duas passagens na vida de Eduardo Coutinho” (in: OHATA, [org.], op. cit., p. 373), e BEZERRA, op. cit., pp. 29-34.

⁷⁰ Compartilham de sua visão quanto à transcrição e/ou ao estatuto da história oral: Alberto Lins Caldas, *Nas águas do texto: palavras, experiência e leitura em história oral* (Porto Velho, Edufro, 2001), e Daphne Patai, *Brazilian women speak: contemporary life stories* (Nova Jersey: Rutgers, 1988), além de pesquisadores provenientes de orientações acadêmicas no NEHO-USP, como André Gattaz, *Braços da resistência: uma história oral da imigração espanhola* (2. ed. Salvador: Editora Pontocom, 2014), Marta Gouveia de Oliveira Rovai, *Osasco 1968: a greve no feminino e no masculino* (Tese [Doutorado em História Social], Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012), e Marcela Boni Evangelista, *Dilemas da (sobre)vida: o aborto* (Tese [Doutorado em História], FFLCH-USP, São Paulo, 2017).

⁷¹ No Brasil, diferente defesa da história oral ou de práticas semelhantes pode ser encontrada em: Antonio Torres Montenegro, *História oral e memória: a cultura popular revisitada* (São Paulo: Contexto, 1994, p. 24) e *História, metodologia, memória* (São Paulo: Contexto, 2010, p. 14), Ecléa Bosi, op. cit., 2018, p. 20; Ferreira e Amado (orgs.), op. cit., 2006, pp. vvi-xx; Marieta de Moraes Ferreira, “História oral: velhas questões, novos desafios” (in: Ciro Flamarion Cardoso; Ronaldo Vainfas [orgs.], *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, pp. 169-86); Alice Beatriz da Silva Gordo Lang, “História oral: muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta” (in: José Carlos Sebe Bom Meihy, *(Re)introduzindo a história oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996); Elina Pessanha, “Fronteiras disciplinares e o uso da história oral: por que, de quem, para quem” (in: Meihy, op. cit., 1996); Olga Rodrigues de Moraes von Simson, “Reflexões de uma socióloga sobre o uso do método biográfico” (in: Meihy, op. cit., 1996); Dora Schwarstein, “Desafios da história oral latino-americana” (in: Marieta Moraes Ferreira; Tania Maria Fernandes e Verena Alberti [orgs.], *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Fiocruz-Casa de Oswaldo Cruz; Fundação Getúlio Vargas-CPDOC, 2000); Janaina Amado, “Nós e o espelho” (in: Ferreira; Fernandes; Alberti [orgs.], op. cit., 2000); Eugenia Meyer, “Balanço e novos desafios” (in: Ferreira; Fernandes; Alberti [orgs.], op. cit., 2000); Maria de Lourdes Monaco Janotti, “A incorporação do testemunho oral na escrita historiográfica: empecilhos e debates” (*História Oral*, v. 13, n. 1, p. 9-22, jan.-jun. 2010); Sônia Maria de Freitas, op. cit., 2002; Lucilia de Almeida Neves Delgado, *História oral: memória, tempo, identidades* (Belo Horizonte: Autêntica, 2006, pp. 62-3). No exterior, para

Cabe dizer que, se atualmente a história oral pode ser vista como um campo ecunêmico, povoado por diversas posições e formas de se enxergar a prática historiadora, nosso esforço de “fazer riscos o chão” entre as metodologias existentes segue um propósito⁷². Trata-se aqui de iluminar as escolhas do principal autor de uma de nossas fontes, Meihy, para que se entenda a constituição de sua escrita tendo em vistas a genealogia de sua formação e posição dentro da história oral. Ou seja, apesar do campo da história oral ser bastante diverso atualmente, formada com posições contrárias mas não contraditórias, a de Meihy precisa ser destacada em sua especificidade para que, futuramente (ainda nessa dissertação), enxerguemos seu peso na constituição de *Augusto & Lea*.

MÉTODOS E FERRAMENTAS DE PESQUISA

Em primeiro lugar, desenvolvemos uma análise imanente de cada uma das duas fontes, atendo-nos à busca de um princípio formal que explicita a função da entrevista em suas respectivas configurações, o posicionamento do narrador e sua relação com os personagens que organiza. Como apontamos, *Augusto & Lea* e *Edifício Master* lidam diretamente com o debate contemporâneo sobre o papel da entrevista e, assim, formalizam operações centradas na colaboração entre entrevistados e entrevistador. A partir da análise imanente — ou seja, focada nos aspectos formais de nossas fontes —, nos propusemos um exercício comparativo entre as duas obras, a ser apresentado no quarto e último capítulo desta dissertação.

Uma vez que nossa interpretação principal de pesquisa enuncia que, no intuito de criar uma autoridade compartilhada na dinâmica de sua forma, nossas fontes se estabelecem por operações formais análogas, para além de métodos e objetivos aproximados, Juliana Mager nos serve como suporte, ao afirmar que o documentário de Coutinho encontra a historiografia na medida em que esta toma recursos da narrativa

ater-nos a alguns exemplos importantes, temos: Jorge Lozano, “Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea” (in: Ferreira; Amado [orgs.], op. cit., 2006); Philippe Joutard, “História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos” (in: Ferreira; Amado [orgs.], op. cit., 2006); Paul Thompson, op. cit., 1992, p. 27; Ronald Grele, “Movement without aim: methodological and theoretical problems in oral history” (in: Perks; Thomson [orgs.], op. cit., 1998, p. 38-49.

⁷² Prática historiadora entendida como em: MAUAD, Ana Maria. (2019). **Entre tempos e olhares: sobre a noção de testemunho na prática artística de Rosângela Rennó**. *História Oral*, 21(2), 7–30.

para se constituir como discurso sobre o passado⁷³. A autora aponta que a edição/montagem do filme se assemelha ao que Michel de Certeau chama de operação historiográfica, mais especificamente em seu momento de escrita⁷⁴.

Puxando esse fio teórico, Paul Ricœur afirma que devemos compreender a escrita historiográfica como uma forma de explicação através de uma narrativa, na medida em que, ao falar sobre o mundo, o passado e as ações dos homens de outras eras, ela recorre à estrutura de intriga e de personagens⁷⁵. O autor ainda afirma que, na historiografia, o tempo humano é a apreensão das ações e dos fatos ordenados numa narrativa.⁷⁶ Ao analisar a obra de Coutinho, Priscila Patrícia dos Santos também dedicou importante parte de sua dissertação para comparar a produção cinematográfica e a escrita historiográfica, tendo em vista a correlação formal entre o princípio da montagem e os elementos narrativos da historiografia, relação que recuperamos em nosso capítulo 3.⁷⁷

Para definirmos o ferramental de nossa pesquisa acerca da narratividade em história e cinema, recorreremos aos conceitos de narrador e de instância narrativa formulados por Ismail Xavier, a fim de analisarmos a “voz” (conceito de Nichols) que opera o discurso em ambas as fontes, tendo em vista a inserção de entrevistas como elemento estruturante⁷⁸. Ou seja: se no livro e no documentário há uma “voz” que guia o leitor/espectador, é o narrador que a compõe. A forma, as intenções e os meios pelos quais o narrador opera sua “voz” e estabelece uma polifonia será o centro de nossas análises imanentes nos capítulos 1 e 2.

A partir da análise das duas fontes, pretendemos identificar, no capítulo 3, de que modo a operação análoga de narrativização — ou construção de um discurso

⁷³ MAGER, op. cit., 2014, p. 170.

⁷⁴ “[...] de forma semelhante ao trabalho do documentarista, o historiador tem uma fase de pesquisa, outra em que opera com esses documentos para a construção de uma explicação e a última, na qual todo o processo ganha a forma de uma narrativa acabada.” MAGER, op. cit., 2014, pp. 127-8. Ver também CERTEAU, Michel de, *A escrita da história* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 81). Resumidamente, Certeau busca encarar a historiografia enquanto prática, sendo uma de suas características a necessidade da construção de um texto — tarefa da escrita/narrativa.

⁷⁵ RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa**. t. I. Campinas: Papyrus, 1994, pp. 306 e 308.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 55-6.

⁷⁷ SANTOS, op. cit., 2008, p. 55-60.

⁷⁸ XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17. Aqui, entende-se por narrador a “figura logicamente necessária, mediação pressuposta, em verdade invenção decisiva dos responsáveis pela obra, invenção como outras e que ocupa lugar fundamental na organização do filme, conto ou romance”. Ou seja, o narrador não se limita, num filme, à voz *over*, mas a todo um conjunto de relações imagem-som que estruturam um objeto audiovisual.

perspectivado por um narrador/voz — constitui a obra da pré-produção até o tratamento final dado às entrevistas no filme de Coutinho e no livro de Meihy.

Em primeiro lugar, analisamos a proposição metodológica de avizinhamo dos autores para com seus entrevistados. Em Meihy, a história oral parte sempre de um projeto pautado num tema. Aqui, o autor aproxima-se das técnicas da sociologia ao circunscrever seus livros a escopos de comunidades, colônias e redes, através da qual a pesquisa e as pré-entrevistas se dão, num movimento frequente de reavaliação e reflexão acerca dos pressupostos iniciais. Por outro lado, o “dispositivo/prisão” de Coutinho em *Edifício Master* busca estabelecer as “regras do jogo” da filmagem, sua “prisão”: um local, um período e uma busca por personagens sem a direção de um tema em específico.

Em segundo, comparamos a forma de entrevistar de ambos os autores, baseada em sua preocupação em elaborar técnicas que deem conforto e confiança para que as pessoas construam suas narrativas. Aqui, a criação de uma relação amistosa é crucial, erigida também no período de pré-produção. Nesse caso, Meihy se presta a conhecer pessoalmente os entrevistados e retornar diversas vezes ao seu encontro para agendar as ocasiões. Já Coutinho prefere delegar essa tarefa a uma equipe de pesquisadores encarregada de descobrir bons narradores. No momento da entrevista, é visível por parte do diretor a existência de um certo direcionamento da narrativa que potencializa a performance de cada pessoa.

Em terceiro lugar, examinamos a relação entre, por um lado, a transcrição em *Augusto & Lea* como produto colaborativo, que resulta num trabalho sobre a oralidade capaz de criar uma fonte que não sirva apenas como ilustração ou apêndice de explicações gerais e, por outro, o papel da montagem na formalização das entrevistas de *Edifício Master*, com o estabelecimento de um narrador que organiza de forma horizontal os personagens. No filme, os entrevistados não compartilham da tarefa de montagem com a equipe do diretor, porém este ainda pretende finalizar as inserções de entrevistas conforme uma autoimagem criada naquela situação. Como conclusão, percebe-se que nas duas obras impera uma conduta ética para que os personagens se apresentem de forma autônoma e em pé de igualdade em relação à instância narrativa que os serializa.

Em quarto e último lugar, comparamos a assimilação do passado, o trabalho da

memória e a criação de perspectivas socializadas acerca do prédio e do drama familiar. Compara-se aqui a forma de escrita da história de *Master e Augusto & Lea*, que nos colocam questões quanto o uso possível das entrevistas como fontes documentais.

Estabelecendo as semelhanças e as diferenças entre as operações análogas, comparamos a fatura das obras, que se mostraram como intervenções na realidade social e em processos em andamento. A dimensão colaborativa e a pluralidade de vozes em nossas fontes têm o intuito de construir uma polifonia, explicitando a contingência das verdades anunciadas pelo registro escrito e fílmico da memória e da oralidade. Privilegiando a dimensão narrativa em oposição à conceitual, além da construção de um narrador perspectivado de forma autorreflexiva, nossas fontes redimensionaram a função da entrevista em seus respectivos campos de conhecimento. Por fim, aponta-se que o encontro de práticas e operações narrativas análogas pode abrir espaço para se pensar metodologias de tradução interdisciplinar operantes, que ajudem na publicização de obras acadêmicas que se utilizam de entrevistas, como as da história oral.

1 EDIFÍCIO MASTER

1.1 A PRIMAZIA DA ENTREVISTA: NARRAÇÃO, PERSONAGEM E PERFORMANCE

Edifício Master é um filme com 94 minutos de entrevistas dentro de um total de 111 de duração. Enquadradas predominantemente em primeiro e primeiríssimo planos, elas ocupam o filme com corpos e rostos das pessoas. Isso pois os movimentos de câmera são sutis ao longo das entrevistas, tanto no tripé como na mão dos operadores. A regra geral é acompanhar as movimentações, as expressões faciais e os gestos corporais através de uma filmagem que, com esse intuito, persegue o personagem e o reenquadra em *zooms* constantes. Além disso, uma única entrevista pode conter diversos enquadramentos, mantendo a câmera horizontalmente de frente para os personagens. Ao todo, contabilizando 31 entrevistados, são 25 entrevistas no filme.

Nelas, a relação das imagens com o som é direta, característica que vale para todo o filme — exceto no início, quando há uma voz *over* de Coutinho. Todos os cortes entre as falas dos entrevistados são dados sem *raccords*, ou seja, são “cortes secos” — sem passagem amena entre uma e outra. A média de duração das aparições dos personagens na tela é de quatro minutos, sendo que a maior entrevista é a de Henrique (nove minutos) e a menor é a de Fernando (um minuto).

Pelo tempo que toma do filme, a entrevista é sua forma fílmica principal. Mais que isso, todos esses elementos técnicos combinados — a regra de enquadramento, a relação direta imagem/som, os cortes e a extensão dos planos — contribuem para que a obra veicule narrativas orais e representar a situação social da entrevista. Assim, a *mise en scène* encontrada nessas situações é composta de uma dinâmica de visibilidade e invisibilidade, que formaliza a dimensão visual do relato.

No campo visível, temos o ponto de vista da câmera voltada para o corpo e a voz do entrevistado. Como acontece em atuações profissionais, a pessoa presente o olhar da câmera, finge desconhecer sua presença e fala diretamente para o diretor, localizado no extracampo. O diálogo, então, se passa na presença de um público fictício, potencial espectador do documentário.

Figura 1



O enquadramento regular de *Master*, exemplificado aqui com Alessandra.

A inserção de Henrique, a mais longa do filme, é exemplar para demonstrar a dinâmica das entrevistas em *Edifício Master*.⁷⁹ A primeira pergunta para ele é “Você mora sozinho aqui?”, seguida de “Não sente muito só às vezes?”, ao que o personagem responde que sim, se sente só muitas vezes, mas tem uma tia na Rua Barata Ribeiro. Com tantos filhos e uma carreira construída nos Estados Unidos, essa narrativa nos instiga a pergunta: como esse senhor vive num cubículo como aquele? Mais tarde, o diretor o questionará sobre isso. Solitário, Henrique conta como que por muita sorte foi resgatado de uma queda no apartamento, que poderia tê-lo vitimado.

Em seguida, fala com orgulho da vida que os filhos levam nos Estados Unidos, todos bem-sucedidos. A partir desse ponto, olhando de trás para frente, o narrador parece nos guiar para um momento: a performance da canção “My way”. Primeiro, Coutinho pergunta o porquê de Henrique ter emigrado para os Estados Unidos, e o homem fala sobre as dificuldades que encontrou até ser admitido na Pan American. Depois que Henrique explica que mora ali por ter dado todo o conforto que pôde para os filhos, um corte passa a enquadrá-lo em plano médio. O diretor, então, como se esperasse muito poder fazer essa questão, diz: “Como você conheceu Frank Sinatra?”. A fala anterior ao corte, o enquadramento e a pergunta de Coutinho produzem um sentido

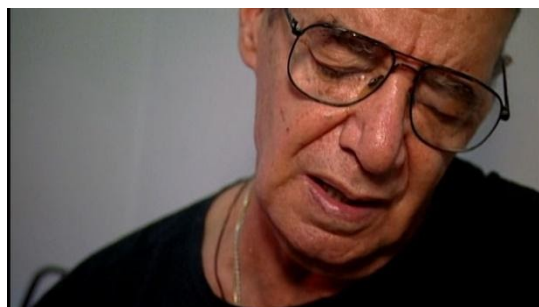
⁷⁹ Consideraremos aqui que as inserções abrangem, além da situação da entrevista, todos os planos que formam o conjunto da participação do entrevistado, ou seja, incluindo também as cenas em que a pessoa se apresenta à sua porta ou em que ela, por exemplo, exhibe uma canção.

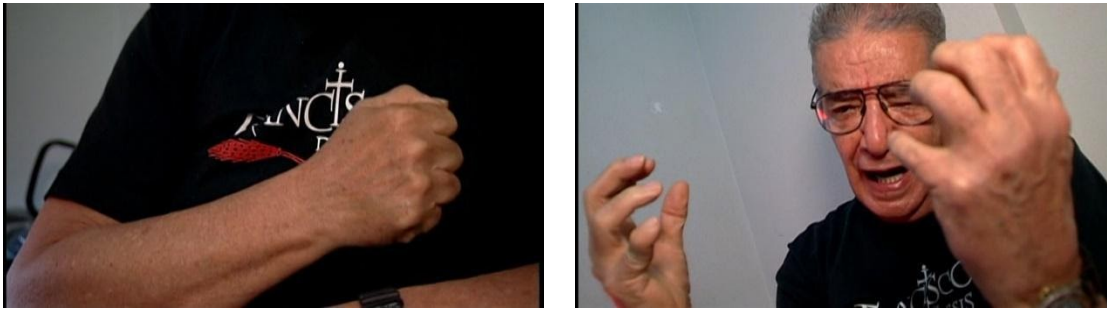
bem delineado, algo como: “Ele, que conheceu Frank Sinatra, agora está aqui nesse apartamento, nessas condições”. Henrique conta sobre a oportunidade que teve de cantar sua música favorita com Sinatra num evento, e o diretor então pergunta: “por que ‘My way’?”.

Henrique: “My way” porque é a minha vida. A letra em si é a minha vida. Bom, a letra diz que ele fez tudo que podia ser feito, viajou pra *west*, viajou pro *east*, viajou pra Europa, viajou pra todos os locais, mas fez da maneira dele. Certo ou errado ele fez da maneira dele. E eu acho que em comparação eu fiz também uma coisa, eu fui pros Estados Unidos na raça, e fiz da minha maneira. E venci da minha maneira, ralando da minha maneira.

De todas as inserções musicais do filme, “My way” recebeu um tratamento diferente, mais dinâmico, fugindo da regra geral, com duas sequências do personagem preparando a cena ao lado de seu toca-discos. As sequências em que Henrique canta são o ápice do caminho através do qual o narrador do filme levou os espectadores: a história que Henrique conta, a posição da música no enredo e por fim os planos em que Henrique “encarna” o sentido de sua vida no cerimonial com seu toca-discos. Por ter a maior entrada do filme, Henrique pode ser mostrado nesse *crescendo*, que culmina numa autorrepresentação glorificante e única no filme. Nela, a câmera alterna de enquadramentos constantemente, libertando-se de sua habitual fixidez e buscando potencializar a dramaticidade da exibição musical.

Figuras 2 a 5





Quadros retirados da movimentação da câmera, em um único plano-sequência que acompanha Henrique cantando “My way”.

Levando-se em conta o conteúdo de sua narrativa e o tratamento fílmico que sua inserção recebeu, Henrique se afigura como um personagem-síntese de *Edifício Master*, abarcando todos os temas que perpassam o filme e representando a forma como o narrador insere as entrevistas na matéria fílmica. Afinal, em sua fala, Henrique discorre sobre a solidão do prédio e o resquício de comunidade ali ainda restante, construindo um enredo melodramático para a explicação de sua própria vida. Enquanto isso, sua imagem recebe um comentário externo, feito pela montagem e pelo enquadramento de câmera, pontos que discutiremos ao longo do capítulo.

Por fim, é importante ressaltar que a inserção de Henrique dá o tom de como o filme encara a narrativa oral de seus personagens. Ao pedir que o entrevistado cante “My way”, o diretor deixa clara sua opção por investir na autorrepresentação de seus personagens. Essa noção de representação de si se relaciona à ideia de que a vida é perpassada por atuações que empreendemos buscando nos autovalorizar biograficamente, frente às hierarquias sociais que nos circunscrevem. Daí a importância de encarar as pessoas, dentro da situação da entrevista, como personagens que se colocam em situação de exposição pública da própria figura.

Esses valores biográficos que compõem a autorrepresentação são veiculados através do que Paul Zumthor chama de performance⁸⁰. O conceito pode ser aplicado à ação de um indivíduo que encena algo a partir de si mesmo num determinado espaço e tempo⁸¹ — no caso de Henrique, a encenação parte dele e é sobre ele. Para Zumthor, a noção de performance só sentido é corroborada se estiver relacionada a um corpo, pois é

⁸⁰ Esta chave de interpretação das entrevistas em *Edifício Master*, baseada na noção de performance, que nos levou à conhecer a obra de Zumthor foi inspirada em Cláudio Bezerra, “Um documentarista à procura de personagens” (*in*: OHATA, op .cit., pp. 400-13).

⁸¹ ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu, 2018, p. 40.

conhecimento cristalizado nisso que há de mais pessoal em nós, e aqui é o centro de todo esse acontecimento⁸². O primeiro modo através do qual Henrique se performa é pela voz. Fazendo uso da memória, Henrique pinçou os fatos que pareceram melhor representar sua autoimagem, compondo uma narrativa de dificuldades e superações. Assim, o personagem se utilizou de um fio narrativo que desse coerência à história que queria contar. A força de sua imagem e a coesão de sua fala conferem a Henrique e a personagens como ele o que Ismail Xavier identifica como a veridicidade de um personagem clássico, com um arco narrativo bem delineado⁸³.

No entanto, para Zumthor, a representação ocorrida na performance também precisa de um espaço, e isso quer dizer que, como todos os entrevistados do filme são encarados como personagens, as regras de montagem buscam explicitar o “palco” no qual ocorrerá a encenação: a quebra operada entre “My way” narrada e “My way” cantada tem essa exata intenção de explicitar a dimensão performativa de toda a inserção de Henrique no filme. Após a performance, vemos a história de Henrique de outra maneira, indissociável dessa sua ação de cantar. Para ilustrar a natureza dessa relação, Zumthor se vale de um exemplo pessoal:

Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos. [...] Ora, o que percebíamos dessas canções? [...] Ouvia-se uma ária, melodia muito simples. [...] Havia um texto, em geral muito fácil. [...] Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era ao espetáculo. [...]

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu. [...] Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era* a canção⁸⁴.

De forma similar, depois da performance de Henrique, “My way” de certa forma passa a equivaler à própria narrativa mostrada — e, como o próprio entrevistado pontuou, a canção é ele mesmo, a forma como se vê, como quer se mostrar. Para performar, Henrique buscou na memória o que julgou mais importante em sua vida. Na

⁸² Ibid., p. 25.

⁸³ XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, pp. 68-70.

⁸⁴ ZUMTHOR, op. cit., p. 28. Itálicos do autor.

performance, Henrique é “My way”, e “My way” é tudo o que Henrique contou em sua entrevista — as dificuldades, a solidão, a vida humilde de quem, apesar de tudo, fez as coisas à sua maneira.

Nos outros entrevistados também é possível enxergar, no sentido proposto por Xavier, essa operação de estruturação fílmica empreendida pelo narrador. Vale dizer, então, que se a *mise en scène* em *Master* é bastante padronizada, o processo de montagem que cria o narrador também o é. Aqui, de igual maneira, vale o princípio de expor a dimensão de performance na atuação dos personagens, e as inserções musicais apenas deixam isso mais evidente.

Dessa forma, o narrador busca representar outro personagem, Nadir, através de sua relação com a música, conferindo protagonismo a essa dimensão da vida da entrevistada através de canções e de enquadramentos que a registram ao lado de seu teclado. O início da inserção de Nadir se dá com ela tocando, enquadrada em plano médio. Nesse caso, o narrador não só foca no corpo da entrevistada, como quer mostrar os objetos de seu mundo particular que ela utiliza para se construir diante da câmera. Um corte mais fechado inicia sua narração, em que a mulher fala sobre como a música a distrai e a faz perder noção de tempo. Ainda sob esse enquadramento, Nadir conta que cantava na rádio, e em seguida revela de forma levemente circunspecta que mora sozinha. Num outro plano médio, que torna a enquadrar seu teclado, a conversa volta ao tom agradável do início, quando Nadir diz que não se sente solitária e que trata de enfrentar seus problemas.

Em seguida, o enquadramento volta a se fechar, e Nadir dispara: “Quando vocês quiserem eu canto, eu não sou inibida. Já notou?”. O corte mantém o foco enquanto a personagem canta “Nunca”, de Lupicínio Rodrigues, fechando a inserção. A música como estratégia de conservação da vida é o tom que marca a entrevista da risonha Nadir. O aparente contentamento da personagem com sua rotina contrasta com o conteúdo saudoso da canção, que imprime um leve tom de melancolia a todo o conjunto. Construindo uma imagem de alegria e desinibição, Nadir se mostra em paz com sua solidão, que parece encarar com naturalidade.

Os enquadramentos de *Edifício Master* funcionam para representar o corpo, o tempo e o espaço na dimensão performática⁸⁵. Da mesma forma, como vimos, por vezes

⁸⁵ BEZERRA, op. cit., 2009, p. 13.

o “palco” também é focalizado, por meio de objetos e do próprio apartamento do personagem, elementos importantes da performance. O jogo de abertura e fechamento dos enquadramentos é um recurso narrativo básico que potencializa a performance do personagem quando, no caso de Nadir, por exemplo, o plano se fecha no rosto dela nos momentos em que fala de solidão, e se abre quando conta sobre sua atual paz interior, ancorada na música, representada pelo teclado.

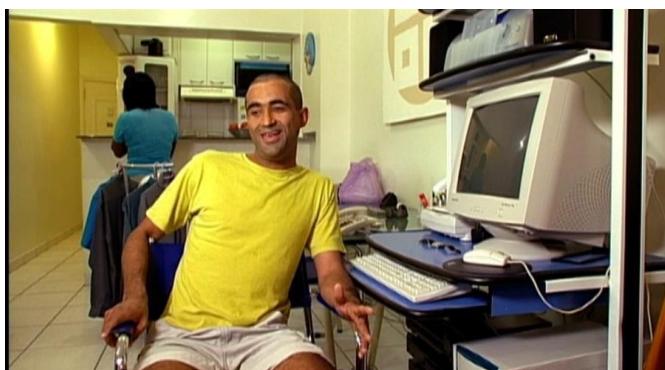
Uma operação narrativa similar de criação de discurso através do narrador se dá no tratamento da entrevista de Marcelo. Sua inserção inicia num plano médio, que o enquadra como parte da moderna e insípida paisagem que o circunda. Sua estação de trabalho, à direita do quadro, ocupa a maior parte da tela; atrás de Marcelo e à sua esquerda vê-se uma mulher sentada de costas para a câmera, passando roupas rente ao balcão da cozinha americana. O modo afetado de gestos e a fala professoral sobre o bairro se relacionam com esse primeiro plano como uma espécie de delineamento do personagem.

Esse enquadramento em plano médio se justifica pela intenção do filme em reforçar a figura de Marcelo como um sujeito altivo, que fala de uma posição distanciada, técnica e levemente intelectualizada — representação que, no entanto, parte do próprio personagem. Esse discurso do narrador é reforçado quando o apartamento de Marcelo é mostrado, revelando a figura humana ao fundo do quadro, muito possivelmente uma empregada doméstica. As sequências seguintes fecham-se em relação ao primeiro enquadramento, mas sempre captam Marcelo e a mulher ao fundo. O personagem fala sobre os motivos que o fizeram conhecer Copacabana, sobre a diferença do olhar de quem passa e de quem mora no bairro, que é tão diverso e abarrotado. Apreende-se com facilidade em sua fala a tensão entre o incômodo que o bairro lhe causa e a tentativa de explicá-lo. Quando Marcelo se volta a Natalina — a mulher ao fundo —, a espécie de autoridade que ele busca construir em sua fala é apenas agudizada: “ Natalina, o que você acha disso, dessa coisa de Copacabana. Você que trabalha aqui em duas residências, fala um pouco pra gente aqui. Dessa... dessa confusão que é Copacabana. Olha pra cá, olha pra gente aqui, fala naturalmente...”.

Nessa pequena sequência, durante a qual Natalina reluta em olhar para a equipe, seria possível até enxergar um gesto democrático de inserção do outro em uma conversa com a qual também pode contribuir, não fosse a forma como Marcelo age,

constrangendo a mulher para interagir com a cena, definindo-a (“Você que trabalha aqui em Copacabana”) e limitando o assunto de sua fala. Com essa abordagem, Natalina acaba repetindo a fórmula de Marcelo (“Ah, é muita confusão né? [...]”), e o enquadramento que a foca num *zoom* logo recebe o corte final da inserção. O problema da fórmula de “dar a voz” ao outro raramente se mostrou tão explícito e espontâneo no filme. É, portanto, na autoimagem de autoridade cordial que se sustenta a força da performance de Marcelo. No caso desse personagem, a operação do narrador aderiu de início à autoimagem que aquele queria transmitir para a câmera, mas Marcelo não pôde controlar as contradições da cena, evidenciadas na presença de Natalina.

Figuras 6 a 7



Os enquadramentos organizados pelo narrador servem tanto para registrar Marcelo como para usar seu entorno para fazer um comentário acerca do personagem, instigando o contato do espectador com a figura ao fundo: Natalina.

Esther é mais uma personagem que tem sua performance ancorada em outros elementos destacados pelo narrador que não sua própria narrativa. Ao entrar no

apartamento de Esther, a pesquisadora Consuelo Lins apresenta Jacques Cheuiche, o câmera principal, e Coutinho. Os momentos iniciais de Esther são carismáticos e descontraídos, externando seu amor-próprio, desenvolvido em razão das exigências de seu convívio com a alta sociedade carioca. Um corte mantém o enquadramento em primeiro plano enquanto o tom e o tema da conversa são modificados. Séria, Esther diz que Copacabana é um lugar muito violento, e nesse momento a voz de Consuelo repercute perguntando sobre uma história em específico.

Então, Esther conta sobre quando foi sequestrada e obrigada a entregar todo o seu dinheiro. A personagem narra a história com tristeza e de forma emocionada, mas logo expressa ódio ao mencionar uma sacola que o sequestrador lhe entregou fazendo as vezes do dinheiro entregue por ela, mas que estava cheia de papel. Enquanto Esther a pega num armário localizado às suas costas, a câmera faz um lento *zoom out*, enquadrando a mulher e a sacola em plano médio. Essa amplitude se mantém durante a fala da entrevistada ao contar que planejou se suicidar. Num *zoom in*, a câmera retorna demoradamente ao primeiro plano à medida que a personagem relata que desistiu da ideia. Um último corte estabiliza esse enquadramento, e vemos Esther reassumir sua descontração e falar de novo em amor-próprio. No entanto, sua inserção termina com uma frase forte: “A solidão machuca muito”. O fio que une essas sequências promove um movimento que alterna entre descontração e seriedade, num testemunho crivado de estratégias de sobrevivência.

Coutinho instiga a performance dos personagens, e muitas vezes podemos ouvi-lo em voz *off* fazendo perguntas sobre a vida de cada um deles, sem um tom conotativo. Questões como “por quê?”, “explica isso pra mim?” e “isso é bom ou ruim?” buscam extrair algo mais da narrativa dos personagens, abrindo espaço para eles quebrem a espécie de *script* que montaram para exhibir. O diretor raramente levanta temas em suas perguntas — a não ser a vida cotidiana do prédio — ou quer saber sobre a opinião dos personagens sobre algum assunto. Se a narrativa é o foco do filme, esta se baseia sobretudo na trajetória singular de cada um. Fica a cargo do narrador transpô-las num enredo coeso na formalização final do filme. Dessa forma, como afirma Xavier, podemos dizer que a equação do personagem entrevistado que performa a si mesmo através da voz, do corpo, do espaço e dos objetos é a forma fílmica por excelência a ser

trabalhada pelo narrador⁸⁶.

1.1.1 Queda e superação: o equilíbrio do melodrama diário

Enquadrar Henrique se como um personagem “clássico” faz com que seja possível adicionar outra camada à sua narrativa: o melodrama. Ou seja, ele constrói um enredo clássico em cima de recursos do melodrama, coroado por sua performance de “My way”. Essa mesma potencialização operada pelo narrador pode ser encontrada, por exemplo, na já mencionada Nadir e em Suze, que examinaremos nos próximos subcapítulos. Não só os personagens recorrem a elementos do melodrama, como ele constitui a lógica narrativa de muitos deles.

Bezerra, Baltar e Saraiva apontam os recursos narrativos melodramáticos como os mais característicos das performances do filme. Centrado em narrativas individuais num condomínio de classe média, *Edifício Master* encontrou performances que, conforme afirma Saraiva, mobilizaram a intimidade como o espaço da verdade, uma espécie de construção de uma antinomia entre interior bom e verdadeiro *versus* um exterior mal e pernicioso⁸⁷.

No melodrama, segundo Xavier, a personagem é vítima de circunstâncias que decidem seu destino, e a eventual superação desses entraves poderá equalizar a história numa definição moral da vida do personagem, passível de ser ensinada para os outros⁸⁸. Além disso, os conflitos e suas resoluções sempre são expostos, o que dá importância para a dimensão gráfica e afetiva das ações e das decisões⁸⁹. Assim sendo, o melodrama é uma chave primordial para o entendimento da construção narrativa da performance dos personagens em *Edifício Master*, influenciada pela cultura dramatúrgica televisiva advinda das novelas⁹⁰. Vejamos algumas ocorrências disso no documentário.

Renata se apresenta inquieta e apaixonada durante sua fala. Sua inserção se sustenta em torno de uma pessoa ausente na conversa, Christopher, seu namorado americano. Enquanto fala dele e de como os dois se tratam, a personagem movimenta as

⁸⁶ XAVIER, op. cit., 2010, p. 67.

⁸⁷ SARAIVA, op. cit., 2013, p. 566.

⁸⁸ BALTAR, op. cit., p. 253

⁸⁹ XAVIER, Ismail. Melodrama, ou a sedução moral negociada. In: _____. **O olhar e a cena: Hollywood, melodrama, cinema novo e Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 95.

⁹⁰ Ibid., pp. 88-9.

mãos e alisa constantemente os cabelos. Mas um corte fecha o quadro em primeiríssimo plano, dando início à história sobre outra faceta de sua vida. Séria e por vezes rancorosa, Renata conta do aborto que sua mãe a forçou a realizar.

Ao fim, num outro corte, o enquadramento volta para o primeiro plano na seguinte fala: “Hoje eu sou a Renata e pronto e acabou, a *number one in Brazil* [...]”. Ninguém me deixa mais pra baixo”. Esse final revela uma espécie de ciclo, já comum a essa altura do filme, proposto por diversos personagens: assim como Esther, Renata faz questão de terminar sua entrevista num tom oposto ao que vinha adotando. De certa forma, isso aponta para a consciência da autoexposição pública e, para garantir uma composição geral positiva, as falas são “retocadas” visando a um equilíbrio — seja para o decoro, seja para assumir uma coloração mais vistosa.

Já Maria Regina e Carlos são filmados lado a lado, e a primeira resposta dele já imprime o tom predominante na inserção: a incomunicabilidade e a discordância tragicômica entre os dois. Quem se impõe mais e comanda a inserção é Maria Regina, que passa a ser focada num zoom pela câmera, deixando Carlos fora do quadro. Assim, em primeiro plano, a personagem conta que quase se suicidou em razão de um atrito com o marido. Nas poucas vezes em que Carlos fala, o corte volta a enquadrar os dois, mas não demora para que Maria o interrompa e retome a narrativa.

Essa performance conjunta inaugura, segundo a ordem em que aparece, uma nova interação entre personagens no filme. Nela, é notável a existência de certa preocupação dos entrevistados em construir mutuamente a imagem como casal na situação de entrevista — o que é bastante delicado, uma vez que a autoimagem está sempre vinculada ao outro, que pode desmentir ou confirmar o que é dito.

O destaque, porém, é a maneira como Maria destoa na cena, quando fala abertamente sobre seu marido e por vezes focando a narrativa em si mesma. A exposição de temas íntimos, como a qualidade do amor entre os dois e a existência de diversos abortos, dentro do casamento parece ter a intenção de constranger Carlos e realçar as insatisfações que ela tem dentro do casamento. Nos momentos finais da inserção do casal, Coutinho faz uma provocação a Maria: “É campeonato?”. Como resposta, uma frase pretensamente lapidar de Carlos — “Nós não prestamos, mas nos amamos” — e em seguida outra de Maria: “[...] se acontecer alguma coisa comigo, e eu me matar, eu mato ele primeiro e depois eu me mato”.

Mesmo com a larga risada de Maria, o que predomina ali é a tensão entre os dois frente à imagem socialmente aceita de felicidade conjugal. Ademais, um clima de destino traçado é evocado, como se o casal estivesse fadado a morrer junto em sua falta de comunicação. A aparição de Maria é marcante por ter quebrado os protocolos sociais, expondo intencionalmente os “segredos de alcova”. Na lógica do melodrama, ela recorre ao sensacionalismo e busca explicitar ao máximo os problemas advindos de seu casamento.

Guardando algumas semelhanças com a inserção de Maria Regina e Carlos, a entrevista de Oswaldo e Geicy se caracteriza, no entanto, pelo tom cordial e carinhoso entre os dois, que ocupam de forma equilibrada a montagem do filme — quando a história diz respeito a apenas um deles, a câmera foca esse personagem. O pacto conjugal não é quebrado, e, em meio às suas falas, o casal dialoga, se olha e brinca. Coutinho parece querer conduzir a entrevista neste tom: primeiro a vida de um, depois a de outro — rumo ao “encontro maravilhoso”, como o próprio diretor insinua numa de suas perguntas. Além disso, explora um pouco do potencial de comicidade da relação, como na pergunta “A senhora, quando procurou, queria um [homem] bonito também?”, chegando até a se permitir um comentário sobre Geicy: “Tá um broto”. Recheados de pequenas histórias engraçadas sobre a saga de encontrar um companheiro na meia-idade, os relatos também são perpassados pela solidão, mas que logo é superada pelo final feliz: o encontro dos dois, simbolizado pelo afago que trocam ao final da entrevista. No caso deles, o veio melodramático se sustenta pela exteriorização sentimental constante do casal, que construiu para si uma história de percalços cujo final é a superação — o “encontro maravilhoso” da intervenção de Coutinho.

Esse arco ou célula narrativa melodramática — no sentido de que as dificuldades ao longo da vida são superadas pelo esforço movido pela verdade íntima — é comum no filme, como visto na performance de Henrique, e surge também em outra inserção. Logo de início, Antônio Carlos alerta para a equipe que é gago, e diz que a entrevista não será boa. Nas primeiras três sequências, sua fala gira em torno de perguntas sobre família e trabalho, e o personagem relata uma série de ofícios que exerceu e obstáculos que enfrentou desde a infância, sendo amparado somente pela mãe. De fala pausada e demonstrando alguns tiques, sua narrativa é, no entanto, fluida. Notando isso, o diretor pergunta por que ele não gaguejou:

Antônio Carlos: Não sei, foi Deus! Falou por mim! Foi maravilhoso.

Coutinho: Por quê?

Antônio Carlos: Porque eu tive mais uma vez a oportunidade de passar a público a minha infância que, apesar de sofrida, apesar de às vezes um pouco amarga, nunca tive a necessidade de pegar pó, beber cachaça, sempre mantive a minha dignidade. Não tenho nada que pese os meus ombros, tenho a convicção de que fui um bom filho [...].

Esse pequeno diálogo sintetiza o tom da inserção do personagem no filme. O ápice da emoção na sua fala se dá justamente quando conta uma história que prova sua idoneidade e bom caráter: Antônio Carlos chora ao lembrar que seu patrão permitiu que ele visitasse a mãe doente “não porque precisava, mas porque merecia”. Justificando seu pranto, diz que é meio “frouxo”, motivando a pergunta de Coutinho “isso é bom ou ruim?”. O personagem, então, responde: “O homem não chora pelo simples fato de chorar. O homem... eu não me escondo, eu sou esse”. Em resumo, apesar de o diretor repetidas vezes pedir que ele desenvolva algumas de suas certezas (de que vai gaguejar, de que é frouxo, etc.), a inserção de Antônio Carlos gira em torno da imagem que tem de si, expressa numa narrativa de dificuldades e superações e na certeza de seu valor próprio.

Esse arco narrativo também salta aos olhos quando analisamos outra personagem, Maria Pia, que divide sua primeira cena no filme com seu neto Felipe, que está à sua direita, ambos delineados em plano médio. O menino apenas acompanha a avó e só fala ao fim da inserção. O enfoque da narrativa de Maria é sua vida no trabalho, apresentada com a simplicidade de quem tem uma visão muito clara e sólida sobre o mundo. A necessidade de trabalhar e se manter é autoevidente para a personagem, que critica a “pobreza de espírito” dos que não se esforçam como ela — “uma vitoriosa”, em sua própria concepção. Logo após essa autointitulação, o narrador mantém a cena num silêncio entre entrevistador e entrevistado, e Coutinho demora alguns segundos até formular uma pergunta genérica. Quando o diretor cita a palavra “pobreza”, é interrompido por Maria, que replica veementemente que isso não existe. Coutinho é atropelado diversas vezes pela personagem, que parece considerá-lo ingênuo: “É só querer trabalhar, rapaz!”, “Eu lido com pobres, eu sei como eles são. Eles mentem, você

nem sabe como eles fazem”. Apesar disso, Coutinho incita Maria a continuar seu discurso: “Mas eles são preguiçosos?”, “Os pobres nem isso fazem?”. Fica claro para o diretor o tom da fala de Maria — “Eu estou do lado da realidade” —, e esse ruído é mantido pelo narrador: fica claro como, após um momento de silêncio e tensão entre os dois, Coutinho resolve estimular a personagem a desenvolver seu ponto de vista.

No entanto, a participação de Felipe revela outra faceta de Maria: ela o afaga, como uma avó zelosa. Esse molde melodramático é similar ao da performance de Antônio Carlos e Maria: nele, o mundo individual se choca constantemente com o mundo social, numa saga em que o personagem sai vitorioso e, como nas novelas, tem uma moral da história para contar.

Já Luiz, o “porteiro-chefe” do edifício — como o letreiro denomina —, é uma figura séria, de fala calma e olhar monótono. Em sua inserção, o personagem medita sobre sua relação com o pai. Luiz suspeita de que seu aquele que se apresentava como seu pai adotivo era, na verdade, o biológico. Essa é uma resposta que o personagem espera receber da mãe, uma vez que o pai está morto há catorze anos, mas lhe aparece constantemente em sonhos. Durante a entrevista, Luiz revela que sua história o levou a se identificar com um caso de abandono de bebê ocorrido no prédio, ideia que é organizada pelo narrador ao traçar um arco entre o nascimento de Luiz, o mistério de sua vida e o caso do bebê abandonado. A lógica narrativa da inserção do personagem se sustenta, portanto, no destino que o enigma impôs à sua vida, situação que ele observa passivamente.

Em síntese, o conjunto dessas entrevistas elencadas traz uma série de elementos recorrentes, biografemas ou células narrativas — o pai ausente, as dificuldades da infância, os problemas conjugais —, tratados com um equilíbrio melodramático que os equaliza com um “final feliz”, explicitando a garra e a força de vontade das personagens⁹¹. Contra tudo e contra todos, muitos em *Master* se mostram como guerreiros que superaram impasses e hoje têm uma mensagem a passar, uma “moral da história”. Na dimensão individualizada de suas vidas, suas histórias parecem ter ainda mais necessidade de ser contadas, porque são praticamente o único meio que têm para se valorizar, uma vez que o esteio social se encontra tão fragilizado.

⁹¹ Como falamos, Elizabeth Tonkin considera a célula narrativa como uma pequena parte de um enredo que se repete constantemente durante uma entrevista. Identificar tais células seria primordial numa abordagem que visa desconstruir a autoevidência de narrativas orais. Ver TONKIN, op. cit., p. 4.

Adotando para si uma composição narrativa melodramática, as personagens dão sentido e coerência à própria vida, e é essa imagem que intencionam passar para a câmera. Coutinho parece intuir que essa é a força específica da performance destes personagens, por isso busca provocá-la. O narrador, por sua vez, ajuda a passar essa mensagem, através da economia fílmica das entrevistas e dos comentários imagéticos que salpica aqui e ali. Porém, se essa é a força da maioria das inserções de *Master*, há um caso que destoa dos demais, subvertendo a lógica narrativa melodramaticamente coesa.

1.1.2 A força da fabulação em Alessandra

Alessandra enche a tela com seu rosto enquadrado em primeiríssimo plano. Sua inserção é a segunda mais longa no filme, e a montagem de seus planos segue uma ordem temática cronológica, operada pelas perguntas do diretor, terminando com duas questões sobre a própria entrevista em si. No entanto, Alessandra ultrapassa qualquer circunscrição prevista em roteiro.

Sua fala é atravessada por idas e vindas, mudanças de direção que sempre colocam em suspenso suas falas anteriores. Coutinho aproveita a liberdade narrativa de Alessandra e faz perguntas abertas: “Como é viver assim?”, “Você gosta de viver?”. Isso também instiga o diretor a decifrar o significado de suas asserções: “O que quer dizer isso?”, “Por que diz isso?”. Ela parece estar constantemente improvisando, ora criticando sua profissão, ora defendendo-a como normal; afirmando que gosta de viver, mas que os mortos estão numa situação melhor. Ao contrário dos outros personagens, Alessandra não tem uma história tão definida para contar, o que lhe dá mais liberdade para se construir e reconstruir enquanto fala:

Eu não quero, nem ela [minha filha] nem minha irmã. Não quero que façam o mesmo. Eu vou trabalhar, pagar os estudos, curso, tudo o que ela quiser fazer, ela e a minha irmã. O que quiser fazer eu ajudo, eu pago, faço tudo. Pra não fazer o mesmo. Mas se quiser fazer, cê acha que eu vou proibir? Não vou não. Vai doer igual doeu na minha mãe. Claro, é minha filha. Mas paciência. Eu vou falar “olha, tá doendo, cê tá me magoando”, mas acho que eu não vou falar isso não! Porque se eu falar isso ela vai falar “você magoou minha vó e ela não falou isso pra você”.

A força da inserção de Alessandra está justamente nessa falta de coerência interna de sua narrativa, resultado de uma performance um pouco improvisada, que não segue regras tão estáveis de autorrepresentação. Seu longo tempo de inserção se justifica por operar muito do que Coutinho busca nessas situações de entrevista: que o entrevistado se sinta à vontade e se liberte das amarras da personagem clássica. Segundo Xavier, esse é o ponto de tensão principal das entrevistas do filme, pois, embora haja essa intenção do diretor, muitos dos personagens se constroem como “clássicos”, com uma autoimagem narrativamente coerente⁹².

Esse fazer-se e refazer-se constante de Alessandra ganha novos contornos quando Coutinho pergunta o porquê de ela dizer que mente muito:

Alessandra: Ai, eu sou muito mentirosa. E eu conto mentira e eu acho que pra gente mentir a gente tem que acreditar. Tem que acreditar na mentira pra mentira ficar bem-feita [...] e eu até choro pra mim acreditar numa mentira. E cê sabe que tem mentira que eu acabo acreditando que é verdade?

Coutinho: E me diz uma coisa, o que que você mentiu nessa conversa?

Alessandra: Ah... agora eu não menti nada não. Ontem eu menti pra eles [...], pra você ver como eu sou uma mentirosa verdadeira. Eu falo a mentira, mas eu falo a verdade.

A fala de Alessandra coloca uma questão para os demais personagens do filme: o que está sendo dito é verdade ou mentira? O paradigma da “mentirosa verdadeira” escancara mais uma vez a dimensão performativa, circunstancial e fabular que, no limite, toda narração oral baseada na memória contém. Mas, nessa perspectiva, a questão da verdade não é do interesse do diretor, que, segundo Bezerra, jamais coloca em xeque as assertivas e as negações de seus interlocutores⁹³. Baseadas na memória individual, as narrativas são partes de um todo que não pode, por definição, ser representado integralmente numa entrevista. Mesmo assim, os personagens contam uma história, e por contarem-na no presente do encontro eles também escolhem, esquecem, mostram e moldam suas vidas para a câmera. Dessa maneira, aliada à incompletude

⁹² XAVIER, op. cit., 2010, p. 77.

⁹³ BEZERRA, op. cit., 2013, p. 404.

intrínseca da memória, Alessandra escancara como nenhum outro personagem no filme a dimensão fabulatória submersa à narrativa de todos os entrevistados.

Em verdade, se é isso que interessa no filme (performance, memória individual e fabulação), há uma contingência crônica acerca do que se pode afirmar ou se abstrair, tendo por base essas entrevistas. Sendo esse o material principal do documentário, há sentidos predominantes criados pelo narrador em torno dele, o que se afigura como uma série de comentários externos à entrevista produzida pelo narrador. Ou seja, se a inserção de Alessandra obteve sua força somente pela narrativa — daí o foco do enquadramento quase sempre em seu rosto —, muitos outros personagens, como vimos, são auxiliados por canções, objetos e seu próprio apartamento para se apresentarem diante da câmera. Esses são, em geral, os elementos que o narrador toma como objetos para esculpir a forma fílmica da entrevista. Só que isso ainda não serve para uma análise de *Edifício Master* como um todo, pois há mais um elemento a ser introduzido na equação a fim de que compreendamos o princípio fílmico da obra, do qual parte sua estruturação.

1.2 PLANOS EXTRAENTREVISTA: A MOLDURA ESPAÇO-TEMPORAL E A CRIAÇÃO DE PERSPECTIVAS PELO NARRADOR — TEMPO PRESENTE E O JOGO EXTERIOR *VERSUS* INTERIOR

Nenhum plano contido na obra é realizado de fora para dentro do prédio, o que configura a criação, por parte do narrador, de um ponto de vista específico do filme, acerca do palco onde as ações da narrativa se dão. Em outras palavras, o espectador não é colocado na perspectiva de quem olha do outro lado da rua para o edifício, mas de quem está de alguma forma dentro desse estreito espaço no qual transcorre a interação da equipe com os entrevistados. Assim, até os planos voltados para fora do prédio — tomados através de janelas — se juntam aos de corredores e elevadores na representação de um território claustrofóbico. Já o tempo diegético da obra é marcado pela autorreflexividade gerada pelos diversos planos que mostram a equipe de filmagem em ação.

Tomados em sua completude, os planos extraentrevista de *Edifício Master* simbolizam um espaço e tempo limitados ao prédio e à agenda de filmagem disponível

pela equipe do diretor. Essa construção é a chave para compreender a forma como se agenciou a situação das entrevistas no filme como um todo, e quais significados isso criou nesta dinâmica.

O efeito desse conjunto de planos é expor o caráter de artifício do próprio filme que estamos vendo, de modo a inseri-lo numa temporalidade que revela existir um antes, durante e depois das gravações que desenvolveram as imagens exibidas, desnaturalizando-as. Em outras palavras, o narrador quer mostrar que o filme que estamos vendo foi produzido num certo presente delimitado e, assim perspectivado, tem o seu discurso limitado pela contingência da verdade dos fatos e das narrações nele inseridos. É essa a intenção do narrador com esses planos, o que explica também a inserção de passagens em que os personagens discutem, rebatem ou interrogam o diretor durante a cena. Essas “sujeiras” no material, comumente descartadas em outras produções, são aqui primordiais para se expor as imprevisibilidades de um projeto exercido em conjunto com pessoas de carne e osso.

Aprofundando-nos no espaço delimitado pelos olhares da filmagem extraentrevista, podemos discernir mais quatro subdivisões espaciais, através de planos que criam perspectivas específicas. O parâmetro dessas subdivisões aponta para a matéria fílmica central do filme: as entrevistas, ocorridas nos cubículos de seus narradores. Assim, indo gradativamente do espaço mais aberto ao mais fechado, a primeira subdivisão é o conjunto de imagens que filmam as telas das câmeras de segurança do prédio, as quais registram as áreas comuns do edifício. A segunda é a dos meandros do edifício, que mostram as áreas comuns sem a mediação das telas. A terceira é a de um entrelugar composto dos planos nos quais a equipe de filmagem está nos espaços comuns, como os corredores, e adentra os lugares onde serão feitas as entrevistas — cenas que em geral aparecem logo antes de um novo encontro. A quarta e mais introspectiva circunscreve o olhar do espectador ao apartamento dos entrevistados — com exceção das cenas com o síndico Sérgio e com o porteiro Luiz, que se dão em lugares administrativos —, os planos tomados nas perspectivas de janelas (filmados a partir desse espaço) e as imagens dos próprios apartamentos vazios.

Figuras 8 a 12





Os diversos espaços perspectivados pelos olhares emulados pela filmagem extraentrevista — partindo do ambiente mais aberto ao mais fechado.

Juntas, essas quatro subdivisões estruturam, na diegese do filme, um discurso fílmico acerca de seu espaço-tempo. A dinâmica aqui traçada pelo narrador entre exterior e interior sob dois sentidos: em primeiro lugar, o exterior — a rua, o bairro, o mundo —, que só é visto a partir de dentro prédio; em segundo, o interior dos apartamentos e seu relativo exterior, o ambiente do edifício. Dessa forma, o mundo social é substituído ou representado — através do conjunto desses planos — pelo mundo privado dos moradores.

Essa delimitação espaço-temporal nos permite dizer que o filme representa uma equipe de filmagem lidando com a divisão entre externo *versus* interno, público *versus* privado. Essa dinâmica é o que conecta as sequências das 25 entrevistas inseridas em *Edifício Master*. O ponto de vista criado pelo filme é, portanto, duplo. O primeiro deles é autorreflexivo, que localiza uma equipe adentrando o prédio e o mundo privado dos moradores, e ajuda a perspectivar o filme como produto de um presente da filmagem, além de figurar a relação da equipe com os diferentes espaços do prédio, segundo a dinâmica do exterior e interior, privado e público. O outro ponto de vista é operado de forma distanciada, observando os ambientes do prédio e simbolizando os olhares ali criados pelas pessoas que o habitam, seja através das câmeras de segurança, seja através das janelas. Neste caso, é fundamental ter em mente que o prédio, no filme, é significativo tanto do espaço material subdividido em exterior e interior como de estados de espírito relativos aos personagens (solidão, fragmentação social, opressão da vigilância etc).

Nos planos em que aparecem, os espaços do prédio estão quase sempre vazios, evitando um efeito de ilustração direta com relação à fala dos personagens. Esses são os palcos ocupados pela equipe de filmagem e pelos personagens, e assim formam

sequências que ajudam a explicitar a dimensão performática das narrativas. Tais espaços não estão vazios, mas apenas desabitados, e não demora até que o narrador, em sua ordenação do filme, logo os preencha com vida e com palavras. A estreiteza dos espaços vazios e os variados objetos ali inseridos são a circunscrição, criada pelo narrador, do que significa a vida relativamente isolada que os personagens levariam. Em outras palavras, todas essas imagens do prédio estão subordinadas ao conjunto de narrativas das entrevistas, evocando-as com um vazio a ser encarnado por elas.

No entanto, é analisando a interação composta de imagens de entrevistas e de extra-entrevistas que comporemos a estrutura do filme, através de seu princípio formal de composição.

1.2.1 O princípio formal do mosaico

Quando Daniela é introduzida no filme, a produtora Eliska Altmann está à sua porta. Sua inserção é uma das mais longas, com 5 minutos de duração. A personagem estava dormindo quando foi chamada, mas afirma que gravar naquelas condições não é uma questão: “Problema é de quem vai assistir, porque eu acabei de acordar e essa é a minha cara”. A solidão, a sociofobia e a construção da autoimagem são os pontos mais críticos da entrevista de Daniela.

Um plano médio que expõe Coutinho à esquerda e Daniela à direita revela a distância entre os dois e adere o enquadramento à perspectiva do diretor, que está olhando para a entrevistada. A essa altura da inserção, a personagem já havia discorrido sobre sua aversão ao contato humano no prédio e no bairro. Esse enquadramento ilumina algo que se nota desde o início da narrativa: com seu tom monotônico e arrastado, Daniela quase nunca fala olhando para o diretor. Na sequência seguinte, Coutinho pergunta justamente o motivo dessa postura da personagem. Ao responder, Daniela mira Coutinho no mesmo instante e se justifica: “Não porque o que eu estou dizendo não tenha veracidade, mas porque eu não sei se eu tenho a autoconfiança para encará-lo”, e depois diz que “Não estou devendo nem temendo, mas aqui estou temendo”. A fixidez dos planos é abandonada quando Daniela se levanta para pegar seus quadros e explicá-los. A câmera se liberta da posição usual e acompanha a entrevistada enquanto ela se movimenta pelo apartamento, num leve *plongée*. Em

seguida, Daniela lê para Coutinho dois poemas de sua autoria.

Figura 13



O narrador mais uma vez quebra sua regra geral, na intenção de fazer um comentário imagético acerca da situação inusitada durante a entrevista de Coutinho com Daniela.

A inserção de Daniela é sustentada por uma fala altamente ambígua, que oscila entre a timidez sociofóbica unida à autocrítica e uma ligeira vontade de se explicar. A autoimagem, então, é construída através de justificativas e dos elementos que circundam a entrevistada — como seus quadros e seus poemas. Em nenhuma outra inserção do filme a solidão e a sociofobia se expressam de maneira tão clara. Parte da responsabilidade é do narrador, que não se furtou a trabalhar em cima dessa situação, potencializando a suave barreira entre Daniela e o diretor.

A vontade de “ver e não ser vista” da personagem tem relação direta com as imagens extraentrevistas das câmeras de vigilância, que procedem dessa forma ao filmar os ambientes do prédio. Essa maquinação é uma das que estruturam a vida cotidiana urbana, e é justamente dela que Daniela também busca fugir, construindo seu mundo próprio — apartando-se.

Na perspectiva de Daniela, sua sociofobia se agudiza não só com o olhar impessoal da câmera de vigilância — presentes no filme desde seu início —, mas também com o de qualquer pessoa. A personagem externaliza esse receio num de seus quadros, *A floresta de desespero*:

Floresta é um lugar tão dúbio... a floresta é você explorar, é arborização, é oxigênio, é aventura e é enigma, é o que puxa a curiosidade. Inclusive muito citada nas histórias infantis, inclusive as que colocam mais terror [...]. E aqui são os olhares, que colocam a selva de pedra como um lugar em que há muita

paranoia e há muita invasão e que de alguma forma parece que estamos sempre sendo assistidos.

Para Daniela, o exterior é como uma floresta — repleto de mistério e aventura, porém prenhe de perigos — que ela quer *ver*, mas sem *ser vista*. Porém, como se arriscou a ver, sabe que os outros querem ser vistos, e assim conhece padrões de aceitação social que não deixa de reproduzir em sua inserção no filme. Daí suas justificativas, sua autovalorização por meio da intelectualidade de seu vocabulário e sua veia artística. Desse modo, o comentário dela caracteriza com veemência a ambiguidade de sua performance.

As cenas que dão sequência ao filme, encerrando a inserção de Daniela, são curtos planos enquadrados da perspectiva de janelas entreabertas de apartamentos — como dissemos, não são imagens do exterior, mas de quem está do lado de dentro e olha para fora. Essa perspectiva do enquadramento é a de milhões de pessoas que vivem em apartamentos, e podem desfrutar de um olhar anônimo e impune para os arredores. Ou, pelo menos, é o que Jeff (James Stewart), de *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), queria ter para si. Esse tipo de olhar, trazido pelos filmes, tem uma conexão direta com Daniela, pois conjuga o conteúdo de sua fala com planos que representam imagetivamente o isolamento e o panoptismo: ver e não ser visto. Essa relação entre o conteúdo da fala de Daniela e as imagens que sugerem o funcionamento panóptico do olhar é, portanto, direta.

Figuras 14 e 15



O fim da inserção de Daniela e o comentário imagético logo posterior a ela: ver e não ser vista.

Um procedimento análogo pode ser observado com relação ao tratamento da

entrevista de Suze. Ex-dançarina, ela começa falando de sua passagem pelo Japão e, a pedido do diretor, canta uma canção naquela língua. Quase sempre enquadrada em primeiríssimo plano, com foco no seu rosto, Suze conta a história de como entrou para a profissão. Em seguida, Coutinho pergunta sobre sua vida amorosa. Então, após falar de seu divórcio, um corte instaura a sequência final em plano médio, e Suze diz, emocionada: “Se tivesse que ser casada, eu já estaria. [...]. Arrumar eu arrumo, mas... eu... eu não quero um homem pra me dar problema”. Essa fala, conjugada com o enquadramento subitamente amplo, é mais uma operação do narrador, porém agora enfatizando a solidão do personagem. A sequência seguinte ao fim da entrevista é centralizada numa bifurcação de corredores do prédio. Colada à narrativa de Suze, a cena funciona como um discreto comentário — como acontece com Daniela. A palavra “bifurcação” é sinônimo de separação, cisão e quebra, podendo ser relacionada à história de Suze no que diz respeito ao seu divórcio e à sua opção de permanecer sozinha.

Figuras 16 e 17



Suze e seu apartamento. Em seguida, a bifurcação que se conecta à sua narrativa.

Como dissemos, se a relação entre imagem e som no filme é predominantemente direta, os planos de entrevista e extraentrevista nunca são sobrepostos. Isso significa que, no caso de Suze ou de Daniela, em que há uma sequência direta entre suas falas e as cenas descritas, mesmo assim o sentido proveniente dessa relação entre imagens não pode ser visto como exclusivamente endereçado a essas personagens. Em outras palavras, os planos das janelas e da bifurcação podem estabelecer relações com todos os outros entrevistados. Por exemplo, seria diferente se, enquanto Suze falasse, a imagem de bifurcação se sobrepusesse à sua voz — o efeito seria outro, mais direto, entre som e

quadro.

Ou seja, as imagens extraentrevista podem, ao mesmo tempo, referir-se de maneira direta a um personagem específico, através da relação imediata entre planos, ou indireta, através da conexão entre o conteúdo da narrativa dos personagens com o que foi filmado fora da situação de suas entrevistas.

Como já analisamos, a performance que Nadir realiza da canção “Nunca” faz sua inserção terminar num tom melancólico, apesar de sua figura ser alegre e simpática. Em seguida à inserção de Nadir surgem sete apartamentos enquadrados em plano geral na tela, filmados da perspectiva da sala/quarto em direção a janela. Aproximadamente com o mesmo delineamento, essas imagens se sucedem como se, num piscar de olhos, o mesmo apartamento se transmutasse por completo.

Figuras 18 a 22



Os diversos “conjugados” desfilados em sequência em *Edifício Master*.

Mudar o foco do filme — dos entrevistados para esses espaços despovoados — pode trazer duas impressões simultâneas ao espectador. Na primeira delas, se encararmos as imagens como uma visão dos moradores, pensa-se na solidão inerente aos cubículos. Na segunda, percebe-se que cada apartamento é um pequeno mundo em si, recheado de referências pessoais que compõem a identidade de cada morador. Unidas ambas as impressões, podemos dizer que essa a montagem reforça a representação de enclausuramento e, literalmente, *apartamento* — sentimento de solidão e separação, vontade de apartar-se. A representação dos espaços vazios — o mundo íntimo de cada personagem — sustenta uma relação direta com a fala de Nadir.

Não obstante, essas imagens simbolizam uma característica comum à maioria dos entrevistados: o fato de partilharem do mesmo estilo de vida e, uns mais e outros menos, deixarem transparecer, em suas falas, os males decorrentes dele. Sob esse ponto de vista, não importa, em demasiado, a ordem em que as imagens extraentrevistas aparecem, uma vez que, genericamente, elas podem se referir a aspectos da narrativa de personagens que vieram antes ou depois desses planos.

Mesmo que as imagens imediatamente após a inserção de Daniela e Nadir tenham forte vinculação com as personagens, não é possível negar que também se conectam com outras pessoas, em maior ou menor grau — como, por exemplo, Cristina e José Carlos, que também assinalam em suas performances a fragmentação da vida social advinda do estilo de vida do prédio.

A relação entre o conteúdo das narrativas dos personagens e a representação imagética espaço-temporal que o narrador opera é o que conecta as entrevistas a partir do princípio de um mosaico — um padrão de composição artística construído através da colagem de diversos fragmentos que, se observados a certa distância, revelam uma forma unitária. Em outras palavras, a representação do espaço-tempo pelo narrador nos possibilita um olhar distanciado do mosaico, que une a diversidade radical dos 31 personagens através de alguns temas em comum abordados eles, como a solidão, a vigilância cotidiana e a limitada solidariedade que ainda resta naquele lugar⁹⁴. Esta é a síntese de *Edifício Master*: se detivermos nosso olhar em um personagem apenas, perceberemos a irredutibilidade de sua performance, que é ancorada em seu corpo e seu

⁹⁴ SARAIVA, op. cit., 2013, p. 563.

entorno. Se observarmos uma série de personagens, talvez não encontremos um tema que os una. Porém, assistindo ao filme inteiro, o olhar distanciado que os planos extraentrevista proporcionam provoca uma sensação de que há algo que une, em maior ou menor medida, todos os personagens.

Essa estruturação narrativa em mosaico, o princípio fílmico da obra, apresenta para o espectador uma abertura de significados, ao passo que o sentido de *Edifício Master* está sempre sugerido, nunca taxativamente colocado pelo narrador. As relações indiretas entre imagens de dentro e de fora das entrevistas se dão porque o foco da obra é a escuta demorada dos relatos biográficos dos personagens. Dentro dessa escuta, trabalhada pela forma de aproximação e questionamento de Coutinho, abriu-se espaço para performances que estabeleceram uma marca de autonomia de cada personagem, muitas vezes à revelia do narrador ou da condução do próprio diretor. Nesse equilíbrio tênue entre controle e imprevisibilidade, típico da situação social da entrevista, subsistiram relatos de sujeitos, numa horizontalidade — ou polifonia — esclarecida através do narrador construído no processo de montagem.

A polifonia de *Edifício Master* é alcançada justamente por meio da estrutura narrativa em mosaico, que faz desfilar perspectivas plenas numa unidade que, segundo Bakhtin, é de outra ordem na obra polifônica. Em resumo, a polifonia só pode acontecer criando uma obra sem um sentido unívoco, uma moral da história ou uma mensagem cristalina acerca de seus personagens. Não há fechamento certo na polifonia, uma vez que a unidade da obra se encontra justamente na expressão de personagens-sujeitos expressando uma consciência autônoma e perspectivas contraditórias⁹⁵.

Ao longo do filme, o mosaico vai então sendo trabalhado, tendo seus fragmentos/personagens unidos indiretamente pelas imagens que representam os temas em comum abordados pelas narrativas, e sempre mostrando a interação com a equipe, de modo a enfatizar uma tensão entre espaço externo/público *versus* interno/privado e a temporalidade ancorada no presente da filmagem.

1.3 ISOLAMENTO E SOLIDARIEDADE: A TÊNUE ESTRUTURAÇÃO DO MOSAICO

⁹⁵ BAKHTIN, op. cit., 2015, p. 16.

Os primeiros nove minutos do filme, que compreendem da abertura até a entrevista de Esther, se configuram no único bloco temático claramente identificável na estrutura de *Edifício Master*. Após os letreiros iniciais surge, ocupando quase todo o quadro, a tela do sistema de segurança do prédio, que exibe a entrada do edifício. Cruzando o portão, vemos Coutinho à frente, seguido por uma equipe de câmera e som.

Figura 23



O primeiro plano do filme, ressaltando sua autorreflexividade.

Em seguida, um corte nos coloca numa cena, filmada pela câmera do filme, em que a equipe sobe o elevador. Imediatamente depois, um plano num corredor do prédio tem sobreposta a voz *over* do diretor:

Um edifício em 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.

Em vista disso, esse conjunto de planos e a voz *over* têm três funções: expor o que Coutinho e seus críticos formulam como o dispositivo/prisão do filme, ou seja, as “regras” pelas quais a equipe de produção se governa; a própria presença desse grupo dentro do filme; a presença de um aparato de vigilância. O efeito que esse conjunto traz é a explicitação parcial das condições de filmagem e, como analisamos, a moldura espaço-temporal do filme.

O primeiro personagem que entra em cena é Vera, antiga moradora do edifício. Em sua inserção, o que se destaca é a história do prédio, que no passado acolhia “um antro de perdição pesado”. A voz *off* do diretor é ouvida claramente quando Vera diz que uma amiga morreu no apartamento 608, “onde vocês estão”, lembrando outra vez o

espectador da existência da equipe. O eixo que conduz a narração de Vera, sempre polida e bem articulada, é o de um antes e depois na vida do prédio. Isso pois o último corte da inserção muda o enquadramento — de primeiríssimo plano para primeiro plano — quando Vera começa a falar que “as pessoas malgradadas saíram” e que o Master era agora um prédio familiar.

A sequência consecutiva é um *travelling* iniciado no hall em direção ao escritório de Sérgio, síndico do prédio. Em sua mesa, ele parece conversar com alguém que está à sua frente. Sérgio interrompe a conversa, olha para a câmera e diz “Sejam bem-vindos à sala da administração”, abrindo um largo sorriso. O corte nos leva para seu rosto em primeiro plano, dando início à sua narração. De feições expressivas, demonstra firmeza e determinação acerca de tudo o que fala. A imagem de controle e seriedade que busca passar chega até a ser desnecessariamente explícita, como ocorre quando diz que “Eu uso muito Piaget, quando não dá certo eu parto pro Pinochet”, e faz uma pausa arregalando os olhos. Suas considerações revelam uma extrema necessidade de passar uma imagem, crivada de frases feitas e autossuficiência. Mas não só sua performance busca destacar estas características, como a própria sequência que o introduz o faz — o *travelling* nos transportou para dentro do palco de Sérgio, e a conjunção entre essa apresentação e a narração do personagem denota o sentimento de que estamos envolvidos em seu universo.

A cena subsequente é da equipe no corredor, quando Coutinho direciona Eliska Altmann para que seja a primeira a cumprimentar Maria do Céu. A inserção desta personagem repete a estrutura da entrevista de Vera, comentando o passado pecaminoso do prédio para, ao final, afirmar que atualmente tudo está melhor. Porém, seu gestual com os braços é intenso, acompanhando a alegria com que narra o caos ameno que existia outrora. A larga abertura dos quadros em plano médio, que buscam acompanhar sua expressividade corporal, contrasta com o último corte de sua inserção. Nele, o enquadramento volta a um primeiro plano quase estático enquanto Maria faz muitos elogios à atuação de Sérgio e aos dias de calma atuais. A personagem faz questão de dizer pausadamente: “Agora está melhor, está bem?”. Dessa forma, o que Maria parece não querer admitir é que, na realidade, gostava mais do prédio como era antes. Sua intenção é assumir uma espécie de imagem socialmente aceitável de uma senhora de idade, e essa contradição é explicitada pelo narrador, que abre o quadro com um registro

alegre e o fecha pautado no decoro.

Logo após a inserção de Maria do Céu, temos duas curtas sequências: um mostrador de elevador, que conta até doze; e um plano da tela de vigilância tendo ao fundo a portaria e a rua — nessa TV, vemos a equipe de filmagem saindo do cubículo. O número doze no mostrador e o minúsculo doze no mesmo lugar, mas dentro da TV e com uma câmera apontada para ele, sugerem uma continuidade entre as sequências — porém com a interposição do aparato de vigilância.

Junto da cena de abertura do filme, esses três curtos planos sugerem a mensagem de que o que foi gravado pela equipe também foi, em parte, gravado pelas câmeras de vigilância. Como dissemos, a presença desse olhar emulado na diegese denota um clima de controle envolvendo o edifício, no qual o olhar operado pela equipe nas entrevistas é sublinhado por outro, o do monitoramento diário e ininterrupto. Essa nova exposição da equipe no elevador se relaciona com a próxima cena, em que Consuelo Lins cumprimenta Esther, a personagem subsequente, à porta de sua casa. Há uma espécie de mensagem que une essas sequências: “Estamos indo filmar alguém e estamos sendo filmados”.

As sequências que vão do início do filme até esse ponto formam um bloco temático que apresenta a equipe e o prédio ao espectador. Tendo como elementos as imagens de segurança, uma voz *over*, registros da equipe e entrevistas, tal bloco não é apenas uma introdução espaço-temporal que expõe a razão de ser do filme, mas já configura uma espécie de discurso sobre o prédio, formalizado no princípio fílmico do mosaico. Se levarmos em conta apenas as falas de Vera, Sérgio e Maria do Céu, perderemos de vista o conjunto desse bloco, que também simboliza o olhar vigilante das câmeras. Portanto, se esses três personagens falam de um presente ordeiro e moralizado, o narrador busca representá-lo a partir deste olhar panóptico. Porém há mais uma questão que une as inserções de Vera, Sérgio e Maria do Céu: o passado e o presente do prédio. A partir deste conteúdo, o narrador inseriu planos entre as entrevistas que simbolizam, através de elementos internos do edifício, uma espécie de problema em comum aos moradores.

Desse ponto em diante, o princípio fílmico do mosaico se instaura, e continua relacionando os diferentes materiais filmados, porém sem uma relação temática tão explícita como nesse primeiro bloco. O conteúdo das entrevistas passa a ser

predominantemente a narrativa que o personagem faz de sua vida, vez ou outra esbarrando em assuntos recorrentes no filme. Dessa forma, como o narrador representa a conexão entre as entrevistas de uma maneira fragmentada, não há uma curva dramática que estruture o filme do começo ao fim, como observa Mattos⁹⁶. As câmeras de vigilância e os espaços do prédio continuam aparecendo e fazendo sutis comentários entre uma inserção e outra.

Essa a lógica do mosaico que estrutura *Edifício Master* se dá a partir da dinâmica do exterior *versus* interior, sempre tornando presente a equipe de filmagem, e constrói, através das falas dos personagens, tênues conexões entre elas, como a que versa sobre isolamento e solidão, presente nas narrativas de Esther, Nadir, Daniela, Cristina e José Carlos. Nesse escopo, Mariana Baltar afirma que entre Esther e as sequências imediatamente após Daniela forma-se uma rede de solidão e de vazio no prédio⁹⁷, porém, como forma balancear esse tom de fragmentação social do filme, o narrador também privilegia uma dimensão colaborativa do edifício, baseada em pequenas ações de cordialidade, simpatia e amizade entre os moradores.

Vejamos. Antes da inserção de Henrique, há duas sequências que mostram uma surpresa para o aniversário de Geicy. Na primeira, a câmera acompanha cinco senhoras que estão de costas e tocam a campainha de uma porta. No corte, a câmera está na ponta oposta para melhor filmar a abertura da porta, que revela Geicy e Oswaldo ao fundo, enquanto canta-se “Parabéns a você”. Após a inserção de Henrique, o próximo personagem em cena é Fernando. Sua postura é carismática, e ele fala com alegria sobre Copacabana. Apesar da surdez parcial que o impediu de continuar atuando, sua fala não é ressentida como a de Roberto, apenas saudosista. Sua participação no filme é breve, mas é marcante pelo seu tom alegre e pela solidariedade que diz prestar aos moradores mais velhos no edifício. Porém, o tempo curto de sua inserção não sustenta grande força e faz parecer que ele serve de contraponto ao tom de solidão e separação que ecoa ao longo do filme.

Um pequeno bloco de cenas segue a entrada de Fernando em *Edifício Master*. Repetindo o cerimonial de entrada da equipe no apartamento de diversos personagens que já apareceram ou ainda vão surgir, tal bloco quebra uma das poucas séries lógicas do filme, que se constituía na linearidade temporal construída entre a inserção dos

⁹⁶ MATTOS, op. cit., p. 68.

⁹⁷ BALTAR, op. cit., p. 256.

personagens. No âmbito da autorreflexividade, é mais uma quebra do naturalismo, ao expor as entranhas do filme como artifício outra vez. Além disso, se relaciona aos blocos em série dos apartamentos vazios e das vistas de janela anteriormente colocadas na montagem.

Se as imagens dos apartamentos simbolizam a solidão e o microcosmo desses lugares e as janelas representam o olhar isolado e panóptico dessas perspectivas, a serialização das receptivas dos personagens foca em sua dimensão cordial — elemento de intimidade que já desperta o funcionamento da construção de suas autoimagens. Nesse sentido, a última sequência de recepção, que abre a inserção de João Carlos e Dalva, é exemplar. A câmera atravessa o apartamento do casal e enquadra o cerimonial com canapés que eles serviram para acolher a equipe. João Carlos diz: “Por favor, fiquem à vontade. Essa é a Dalva, dona da casa [...], essa aqui é a nossa casa, por favor fiquem à vontade. Essa aqui foi uma coisinha simples... preparamos para recepcioná-los [...]”.

Apesar de estarem lado a lado, a inserção é apenas de José Carlos, posto que Dalva quase não fala e seu nome nem sequer é exibido no letreiro. Sua narrativa é curta e foi centrada nas disparidades entre a Zona Norte e a Zona Sul do Rio de Janeiro. José Carlos cita o acidente de Henrique, salientando que ficou sem notícias de seu colega por bastante tempo. Assim, sua inserção aborda esse contraste, dissertando explicitamente sobre o isolamento nos condomínios da Zona Sul em contraponto à comunhão que existe na Zona Norte.

As sequências que vão do aniversário de Geicy até esse ponto formam, como afirma Baltar, uma tênue rede de significados em torno da solidariedade e da empatia dos moradores do prédio⁹⁸. Temos primeiro o “Parabéns a você” de Geicy, e depois Henrique conta que foi resgatado de sua queda por um vizinho que passava pelo corredor. O próximo personagem, Fernando, comenta sobre como gosta do bairro e ajuda um casal de senhores nhoque mora em seu corredor. Em seguida, há imagens de recepção, e depois José Carlos retoma o acidente de Henrique. Ainda que pontuada pela carga de isolamento, essa pequena rede traz outra tonalidade, baseada na cordialidade dos moradores e sua cooperação mútua.

Portanto, ultrapassando a dimensão singular de cada inserção, podemos afirmar

⁹⁸ Ibid., p. 256.

que há no filme um tenuous equilíbrio entre dois sentimentos: isolamento e solidariedade. Este último, numa série mais coesa, mostra-se através das narrativas de certos personagens aliadas a comentários fílmicos extraentrevista. O primeiro, não obstante seja representado por sequências, não se constitui numa linearidade, porque rarefeita, e paira por sobre todo o filme. Há, portanto, nesse equilíbrio difuso em *Edifício Master*, uma ênfase no primeiro elemento, o isolamento. Isso se dá porque os muitos personagens e sua diversidade de experiências foram conectados pelo narrador de forma igualmente fragmentada, dispensando uma linearidade explícita, salvo no início do filme.

O encaminhamento final também se estrutura de maneira rarefeita, o que permite enxergarmos uma leve relação entre planos. Eugênia é apresentada na inserção através de seus poemas, tema que perpassa sua entrada no filme — mas sempre pontuada pelas dificuldades de sobrevivência artística. Quando ela declama, a câmera prepara um enquadramento mais próximo de seu rosto, e mantém a tela num primeiríssimo plano durante o tempo em que ela fala de seus antigos empregos. A simplicidade imposta por seus poemas está diretamente relacionada ao prédio em sua última declaração: “Terceiro, segundo, primeiro. Quarto, cama, colchão, gente. Térreo, chão, rua, asfalto, carro”.

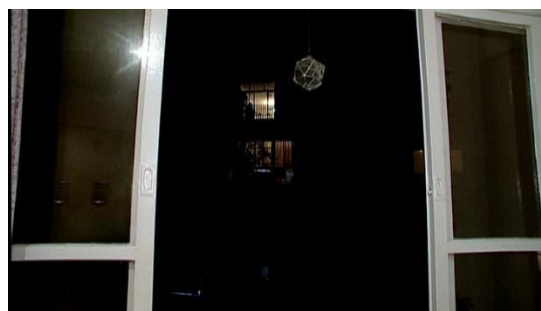
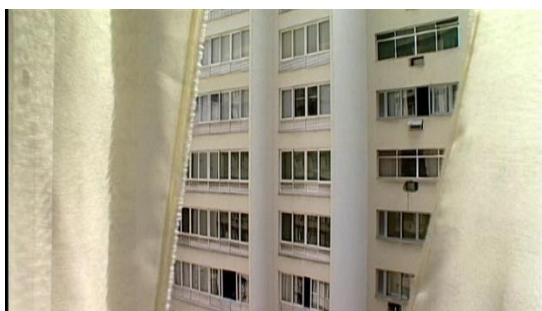
A descritividade do poema é unida por uma serialização que simboliza certo trajeto num edifício: um elevador, um quarto e o exterior. A falta de adjetivação do poema lhe confere um sentimento de carência de sentido, que permeia muitas das imagens extraentrevista do filme, se tomadas em separado — as janelas, os apartamentos desabitados e os corredores vazios. Mas se o poema coloca “gente” no meio desse vazio que cria, o filme — conforme vimos — imprime sentido *para* e *através* das narrativas de seus personagens. Ou seja, mesmo versando sobre a mesma coisa, não há um vazio no filme, como nesse poema, mas uma relação preñe de significados que o narrador faz entre o conteúdo das falas e as imagens extraentrevista.

Por fim vem Fabiana, a última personagem de *Edifício Master*. Apresentada no momento em que a equipe entra em seu apartamento, ela cumprimenta Coutinho: “E o senhor é quem?”. Sua fala é perpassada pelo contraste entre a sociabilidade familiar e a solidão de Copacabana, e soma-se a isso a indecisão que ela manifesta quanto aos rumos de sua vida. E assim se encerram as inserções de entrevista no filme.

A pergunta que Fabiana faz para Coutinho na entrada do apartamento e o tom de sua voz enquanto a enuncia colorem sua narração com um tom ingênuo e despojado. Tomada em sua singularidade, não é uma entrada fabulatória como a de Alessandra e Henrique, ou marcante como a de Daniela e Maria Pia. No entanto, se vista em conjunto com Eugênia, configura uma rede de falas ligeiramente despretensiosas, que marcam o tom singelo do fim das narrativas orais no filme. Trata-se, portanto, de um final “para baixo” do filme, sem moral da história, clímax ou apoteose — contrastando com a carga melodramática de muitas entrevistas. Após a inserção de Fabiana, seguem-se as sequências em que a câmera filma num plano fixo a perspectiva de janelas e depois transita entre a fachada do prédio da frente. Imediatamente conectado à última fala de Fabiana — e também relacionado à participação de Eugênia —, o plano de tons claros de uma janela com cortinas esvoaçantes traz um sentimento de singeleza ao conjunto, acompanhando a narrativa da personagem.

Há uma continuidade temporal entre os planos, que parecem transitar da manhã, passando pelo fim da tarde e chegando à noite. Tomadas nesse período do dia, as últimas sequências que transitam entre outras janelas em frente ao Master parecem focar em diversos microcosmos que se separam nos apartamentos. De certa forma, com essa estrutura de “cair da noite”, aproveitando o fechamento das persianas, o narrador encontrou uma forma “natural” de terminar o filme. As imagens que trafegam de janela a janela no outro prédio mostram que ali, do outro lado da rua, há uma vida similar à encontrada no Master, e que lá também poderíamos encontrar narrativas tão diversas quanto.

Figuras 24 a 27





A estrutura narrativa do “cair da noite”, que marca o final “para baixo” de *Master* e a condução do espectador aos outros prédios e às vidas que ali habitam.

Apesar dos cortes secos, o efeito que essas sequências silenciosas têm, ao lado da entrevista de Fabiana, é bastante difuso, carregando o olhar do espectador suavemente de um plano a outro. Tal qual a fala de Fabiana, *Edifício Master* consegue se colocar como um filme “rigorosamente sobre o nada”, como Eduardo Coutinho por vezes afirmou⁹⁹?

A decomposição dos principais elementos do filme e a leitura posterior de seu conjunto permitem dizer que não há um fio condutor ou narrativo que perpassa o filme como um todo. Os padrões que pudemos delinear (o início do filme, o fio de solidariedade ao meio e o final) estão desconectados entre si. Porém, conforme afirmam Bezerra, Dias e Baltar, há uma sutil fluidez do filme, construída justamente na fragmentação dos temas levantados pelas entrevistas e pelos comentários imagéticos extraentrevista¹⁰⁰. Forjado segundo a lógica do mosaico, o discurso fílmico organiza uma teia que conecta o conteúdo das entrevistas com comentários imagéticos diversos, os quais versam, através da emulação de olhares, sobre panoptismo, solidão e solidariedade.

Sem grandes unidades temáticas, porém com questões gerais fragmentadas em categorias específicas de planos (locais do prédio, câmeras de segurança, entradas da equipe de filmagem nos apartamentos etc.), *Edifício Master* é um mosaico conectado por sensações e olhares. Porém, se ele delinea a solidão, a vigilância e a solidariedade do prédio, com ênfase nas duas primeiras características, o faz a partir da experiência das entrevistas, que é a sua forma fílmica central.

⁹⁹ EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; GARDNIER, Ruy. Sobre *Edifício Master*. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 284-5.

¹⁰⁰ Aqui acompanhamos BEZERRA, op. cit., 2009, p. 131; DIAS, op. cit., p. 81; e BALTAR, op. cit., p. 245.

1.4 UMA COMUNIDADE DE EXPERIÊNCIA FORMALIZADA

Após esse percurso de análise, podemos dizer que *Master* se pretende como um filme sobre uma equipe que, num determinado período, entrevistou moradores de um prédio em Copacabana. A singeleza e obviedade dessa afirmação é justamente a força da obra.

A economia fílmica minimalista permitiu a *Edifício Master* centrar-se nas narrativas como fonte privilegiada de performances de si. Nelas, os personagens versaram sobre sua vida através da memória instigada pelas perguntas do diretor. A maneira como se montou a *mise en scène* e se filmaram as entrevistas privilegiou a dimensão irredutível da narrativa de cada um. Mesmo assim, os entrevistados revolveram temas que, em seus microcosmos e apartamentos (no duplo sentido da palavra), criaram uma espécie de comunidade através da serialização inscrita pelo narrador. Ou seja, apesar da fragmentação hegemônica do discurso fílmico em mosaico, há um sentido social por ele emanado, pois o filme não é feito apenas de um personagem, como nos chama atenção Mateus Araújo:

A recusa das categorias gerais e dos tipos sociológicos em prol do indivíduo singular [...] não impede de insistir em tais seriações, que estruturam o fluxo e orientam os assuntos [...] como se a singularidade dos personagens almejada pelo cineasta pudesse emergir com mais força, e não com menos, das séries que ele organiza. [...] Os indivíduos singulares *precisam* da série, que parece tensionar sua singularidade, mas não a impede, e talvez chegue até mesmo a potencializá-la [...]. Potencializando os laços comunitários dados geograficamente pelos lugares em que escolhe se concentrar [...] o cineasta parece buscar, ou vislumbrar, uma *comunidade de experiência*, para além da que encontrou, entre os indivíduos singulares com os quais conversa¹⁰¹.

Assim, o melodrama, a solidão, a solidariedade e a vigilância foram representadas através da concretude da performance dos personagens, unidos numa comunidade narrativa construída na presença da equipe nesse tempo e espaço, e

¹⁰¹ ARAÚJO, Mateus, Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: OHATA, op. cit., 2013, pp. 442-3. Itálicos do autor.

formalizada através de planos que representam olhares e pontos de vista. Como diz Araújo, o filme pode até não se utilizar de análises sociológicas sobre a vida urbana, a classe média, o panoptismo etc., mas a qualidade da forma de *Edifício Master*, baseada na experiência das entrevistas e em sua organização polifônica, é o que constitui a força que coloca em perspectiva a objetividade acadêmica.

Uma equipe trabalhando num prédio que tem uma história característica, cujos moradores apresentam uma complexidade e uma diversidade singulares de narrativas: essa é a matéria fílmica da obra, que elege a entrevista como forma privilegiada e, a partir dela (e não acima dela), constrói uma maneira invulgar de explicitar dimensões que ultrapassam a vida individual.

Edifício Master requer que se olhe de uma outra maneira a entrevista e as generalizações que fazemos a partir de um conjunto delas. A primazia da entrevista destacou a narrativa performada de cada personagem; já o princípio fílmico do mosaico impediu, em vários casos, que fizéssemos uma relação direta entre o conteúdo das narrativas performadas pelos personagens. Mesmo assim, foi possível encontrar um discurso empregado pelo narrador para unir a diversidade das performances. Agora, o olhar distanciado que o conteúdo extraentrevista nos proporciona não vai muito além dos meandros do edifício, mantendo-se bastante atrelado aos significados oriundos das narrativas dos personagens. Esse é o limite do discurso do narrador: organizar a polifonia, fazendo as imagens trabalharem para criar um mínimo de espaço comum entre as vozes.

Não podemos deixar de notar um sentido social imanente ao filme, por conta da maneira específica como ele aborda sua comunidade de experiência. É uma forma de experimentar o social sem generalização, mas em constante contradição e, por vezes, apenas o silêncio. O narrador de *Master* deixa seu espectador encarando muitas vezes o vazio, o mistério de um apartamento, de um corredor ou elevador, ou então o ponto de vista a partir de uma janela — curtas cenas nas quais o espectador pode “respirar” um pouco, afastado dos personagens, e pode se colocar a imaginar a vida dentro daquele edifício.

Como vimos, há elementos que unem os personagens, como o isolamento social e a noção já limitada de comunidade. Esses pontos se apresentam como sentimentos e olhares dentro do filme, que não estão de fato expressos fílmicamente, enunciados por

uma voz *over* didática, como é comum no documentário. Em outras palavras, houve uma tentativa de representar as narrativas dos personagens sem necessariamente direcioná-las para uma argumentação coesa, amparada por conceitos como a classe média, o individualismo, a socialização etc.

Além disso, também existe o coeficiente performatório e fabulatório de todas as narrativas, corporificado e concretizado na contação de histórias. Esse coeficiente coloca em perspectiva as possibilidades de criação de categorias que tipifiquem totalmente os personagens. Se a pessoa, enquanto personagem, pode em alguma medida se criar e se recriar, a coerência — no tempo — necessária para a aplicação de tipos sociais é colocada em parênteses.

Da forma como o princípio fílmico do mosaico dispôs as entrevistas no filme, nada do que se viu e ouviu é “comum”. A comunidade de experiências formalizada em *Edifício Master*, concretizadas via memória e performance dos personagens, valorizou a irredutibilidade das narrativas dos personagens e o potencial delas de construir e reconstruir autoimagens no calor da gravação. Em outras palavras, mostra a força de se criar uma narrativa polifônica, e não apenas com multiplicidade de vozes.

Dessa forma, a obra nos mostra outra maneira através da qual poderíamos elaborar e extrair significados e conhecimento pelo método e circunstância social da entrevista — uma prática que dispensa categorias gerais e busca formalizar seu discurso a partir da experiência narrada: a polifonia narrativa, uma representação artística fílmica de sentimentos e perspectivas equipolentes.

2 AUGUSTO & LEA: UM CASO DE (DES)AMOR EM TEMPOS MODERNOS

2.1 A PRIMAZIA DA TRANSCRIÇÃO: COLABORAÇÃO E PERSPECTIVAÇÃO

Como dito na introdução desta dissertação, *Augusto & Lea* é um livro de 172 páginas, das quais 98 foram reservadas para as narrativas dos entrevistados. Um dado significativo, pois contrasta com a maioria dos trabalhos (auto)denominados história oral. Dentro e fora dos meios acadêmicos, estes dedicam mais espaço para as análises feitas a respeito das entrevistas, estas últimas geralmente expostas na pesquisa em forma de excertos.

A predominância dos relatos em *Augusto & Lea* revela, de saída, uma postura do autor que privilegia a divulgação dos relatos colhidos, mais que sua visão a respeito deles, subvertendo, desse modo, a lógica hegemônica da história oral. Mais do que conceder bastantes páginas para as entrevistas, *Augusto & Lea* traz essas características porque se baseia no processo de transcrição.

A transcrição é, em primeiro lugar, apenas a parte inicial do processo de passagem da oralidade para a escrita, seguida pela textualização, na qual o autor inicia uma clivagem de temas e palavras-chave contidas na narração. Em segundo, a transcrição é a fase em que se trabalha o texto para a “apresentação pública”, com correções gramaticais e estilísticas ao gosto do pesquisador. Ou seja, na transcrição a ordem do relato, a paragrafação, a pontuação e os demais elementos visam à validação dos entrevistados, de acordo com Meihy.

Isso posto, passa-se a uma segunda questão dentro do processo da transcrição, que concerne à participação do entrevistado. No processo de Meihy, a transcrição deve ser continuamente apresentada para o entrevistado, de modo que este aprove o texto e sugira mudanças nele, antes de a versão final ser publicada. Face a essa relação, Meihy prefere chamar o entrevistado de “colaborador”, visto que trabalha em conjunto com o autor na formalização do texto publicado. Em terceiro lugar, a narrativa é exposta ao leitor na forma de monólogo, ou seja, as perguntas de Meihy são suprimidas do texto final. Aqui, apesar de o texto ser construído conjuntamente, a voz que predomina na transcrição, então, é de um narrador solitário. No entanto, diversas frases ao longo das transcrições nos revelam a presença de um interlocutor silencioso.

A colaboração e a supressão das perguntas, para Meihy, teriam sido pensadas “foucaultianamente” para desconstruir sua própria posição de autoria e a autoridade subjacente a ela¹⁰². Foucault argumenta que a ideia de autoria como criação de um indivíduo localizado num tempo e num espaço determinados deve dar lugar a outra concepção. Em verdade, advoga o filósofo, o que chamamos de autoria nada mais é que um rearranjo de palavras, conceitos e ideias pretéritas que “atravessam” o “autor”, que apenas serve de instrumento para a confecção de uma obra que nada tem a ver com ineditismo¹⁰³. Assim, o sentido de autoridade se esvai, já que se retira da ação do “autor” a dimensão de originalidade ou criatividade¹⁰⁴. É em relação a esse enquadramento teórico, apresentado rapidamente por Meihy ao longo do livro, que enxergamos a justificativa de sua escolha por um método mais horizontal de construção do texto.

De forma contrária, está explicitamente colocada, nos capítulos que precedem e sucedem as transcrições, a postura de Meihy — já conhecida e levantada nesta dissertação em momento oportuno — de destacar a história oral como disciplina. Essa concepção nos convidaria a enxergar a metodologia de outras disciplinas como bases de sustentação do fazer de Meihy em *Augusto & Lea*, como ele mesmo sugere, além de justificar mais uma vez o procedimento da transcrição¹⁰⁵. Por sua vez, se a transcrição buscava dissolver o coeficiente de autoridade de Meihy, como acima afirmamos, procuraria também desobjetificar as pessoas entrevistadas, trazidas ao processo como “colaboradoras” e atuantes, e não meras “provas” de uma tese elaborada por um pesquisador. Resta a nós, nos próximos subcapítulos, sublinhar a problemática de um trabalho que busca defender a existência de uma disciplina (a história oral como concebida por Meihy) que, no entanto, não possui “objeto”, objetivo nem método — para além da transcrição — particulares. Como essa problemática se exprime em nossa fonte, *Augusto & Lea*, será um dos pontos principais a ser desenvolvidos ao fim deste capítulo 3.

Apesar de fazer essas escolhas conceituais, Meihy não deixa de ressaltar o caminho pessoal que correu paralelamente ao processo do livro como um todo. Aqui,

¹⁰² MEIHY, op. cit., 2006, p. 124. Apesar de levantar essa referência, o autor não cita a fonte.

¹⁰³ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense, 2002, p. 268.

¹⁰⁴ Ibid., p. 274.

¹⁰⁵ MEIHY, op. cit., 2006, p.150.

note-se que as transcrições são unidas num capítulo à parte do livro, localizado na metade, numa estrutura que separa a “história do projeto” do restante do conteúdo. Esses fatores, no entanto, deixaremos para discussão no último subcapítulo, dedicado também às outras 52 páginas da obra.

Quanto às transcrições, conteúdo central da obra, Meihy elenca oito delas, na seguinte ordem: Lea, Augusto, Marcos, Rafael, Leta, Dona Marieta, Greta e Martha. Essa organização foi proposta — para além do intuito de respeitar a cronologia das entrevistas realizadas pelo autor no decorrer do projeto — conforme a distância das personagens em relação ao núcleo da história entre Augusto e Lea. Alerta Meihy, foge a essa regra a fala de Lea, disposta antes da entrevista de Augusto por uma escolha estilística, com o objetivo de deixar o enredo mais claro para o leitor¹⁰⁶.

Para tanto, o autor lança mão da circunscrição trabalhada em seu *Manual de história oral*, que divide em três os escopos de observação necessários: uma comunidade de destino, centrada na história da transmissão do HIV dentro de uma família de classe média alta paulistana (Lea e Augusto); uma colônia formada pelo núcleo parental (os filhos Marcos e Rafael); e, por fim, uma rede que conecta a família aos amigos próximos e aos empregados que participam do cotidiano da casa (Leta, Dona Marieta, Greta e Martha).

A disposição pensada por Meihy, então, emula recortes centrais e tangenciais em torno do fato principal, guiando o leitor entre as pessoas envolvidas em diversos níveis de proximidade com o acontecimento, através de estruturas de relações pessoais, familiares e sociais. Subjacente a esse tipo de aproximação ao caso, podemos dizer que reside a concepção de que as narrativas colhidas pelo projeto apontam para um fato social. O acesso a ele se daria por meio da ativação de uma memória coletiva encontrada, não obstante, através de diversas perspectivas individuais. A relação especular entre as narrativas e os temas diversos e complementares que elas levantam serão também pauta de nossos próximos subcapítulos.

Como relatado por Meihy, vários encontros foram gravados com cada colaborador, de modo a coletar informações e desenvolver as perspectivas de cada um, conforme o crivo da “lei dos rendimentos decrescentes”. Essa “lei”, segundo Meihy, foi retirada dos trabalhos de Paul Thompson e prega a observação da regularidade de dados

¹⁰⁶ MEIHY, op. cit., 2006, p. 127.

e estruturas narrativas no curso de um projeto de história oral¹⁰⁷. Quando se chega a um alto nível de repetição de temas e narrativas, é recomendável parar o processo de busca por novas perspectivas e colaboradores.

Isso nos leva a afirmar que a transcrição não é apenas a passagem de entrevistas gravadas para o registro escrito, mas de uma temporalidade para outra. Estruturalmente, quase todas as transcrições seguem certa cronologia: uma curta autoapresentação, a introdução das relações familiares, da infância, da relação com a família Fonseca e então a perspectiva do entrevistado acerca do caso. Mesmo as transcrições que não trazem dados familiares do colaborador, como as de Greta e Dona Marieta, foram organizadas conforme esse princípio, que parte da relação (interna ou externa, do ponto de vista parental) com os Fonseca até chegar ao caso específico.

Existe uma diferenciação, notável nos textos mas também assinalada por Meihy, entre as transcrições do núcleo familiar (Lea, Augusto, Marcos e Rafael) em relação às demais (Leta, Dona Marieta, Greta e Martha): as primeiras são mais longas, baseadas na história de vida, já as segundas mais curtas, conforme relatos biográficos/histórias temáticas¹⁰⁸. Ou seja, apesar de conter dados de toda a vida da pessoa, estas últimas conversas se concentraram mais na relação do indivíduo com a família Fonseca. Assim, tudo o que há nessas últimas entrevistas, de uma maneira ou de outra, está interligado com ou foi provocado pela história de Lea e Augusto. Isso explicaria os sinais de autorreflexão frequentemente encontrados nos relatos, uma vez que os colaboradores, quando falam e (res)significam o passado, estão sempre posicionados frente ao trauma coletivo.

Quanto maior a distância do entrevistado com relação ao núcleo, menor é seu relato. Lea e Augusto têm cerca de vinte páginas de transcrição cada um, Marcos e Rafael têm doze, Leta e Dona Marieta possuem oito e, por fim, Greta e Martha somam por volta de seis. Apesar dessa disparidade, se destaca o grande espaço dado por Meihy às narrativas de todos os personagens. A partir delas, temos uma experiência aguçada de como estruturam a inteireza de sua própria história (em colaboração com Meihy) e vislumbramos a maneira como se posicionam frente ao caso, de acordo com perspectiva pessoal.

¹⁰⁷ Ibid., p. 157. Aqui mais uma vez o autor não cita sua fonte, mas podemos encontrar a referência a esse método na obra de Paul Thompson, *The Edwardians: the remaking of british society* (Nova York: Routledge, 2005, pp. xiv-xvi).

¹⁰⁸ Ibid., p. 147.

No que tange à questão temporal do relato, a transcrição uniu fragmentos de encontros numa ordem cronológica e temática única. Essa escolha, apesar de conceder mais coesão e coerência — um enredo — à narrativa, diminui o aspecto tenso de presentificação do relato. É o que se pode analisar acerca da situação de entrevista: sua face social, relação dada num tempo e num espaço efêmeros no encontro entre quem fala e quem pergunta. Em *Augusto & Lea*, portanto, porque construído conforme a transcrição, o presente da entrevista e sua interlocução dão lugar a um texto construído posteriormente, delineado por meses de colaboração.

Assim, colaboração, cronologia narrativa, monólogo e perspectivação são as características que se destacam nos relatos em *Augusto & Lea*. Pensada como uma forma que concede espaço, tempo e protagonismo aos entrevistados — elevados a “colaboradores” —, a transcrição possibilita, ainda, o acesso privilegiado a importantes dimensões do caso central, ao mesmo tempo que proporciona uma experiência de grande sensibilidade ao leitor, como veremos a seguir.

2.2 “UM CASO DE (DES)AMOR”: MOMENTOS DE CRISE E VERDADE

Tanto para os objetivos do projeto de Meihy quanto para as narrativas dos colaboradores, o cerne do livro parte de um acontecimento. Em síntese, o enredo consiste no seguinte: Augusto contamina a esposa, Lea, com o vírus HIV e, porque demora para avisá-la, mina as chances de ela ter um tratamento eficaz. As pessoas contactadas por Meihy para integrar o projeto estão, de alguma forma ou de outra, ligadas ao caso, e são chamadas para dar seu testemunho.

Por conta disso, como já anotamos, a temática de tudo o que é relatado nas transcrições se pauta por esse evento — em outras palavras, a situação da entrevista ativa a rememoração desse acontecimento. As caracterizações do núcleo familiar dos Fonseca; os traços classistas na fala; a percepção aguçada da oposição entre feminino e masculino; a ideia de doença comunitária; a divisão entre o mundo privado e o mundo público e, por fim, a percepção do choque entre o antigo e o moderno: todos esses tópicos são conscientemente levantados ou podem ser encontrados nas entrelinhas das transcrições, conformados à urgência e à reverência ao assunto principal.

Não só isso. Mais que criar temas de discussão que remetem ao âmbito social, o

mote do livro força as narrativas a se estruturar diante dele. Ao versar sobre seu casamento, Lea, em retrospectiva, comenta o comportamento de Augusto:

Reverendo nossa trajetória de casados, por mais que tente não encontro razões para suspeitas... Em festas, Augusto, meu marido — ou melhor, ex-marido — , sempre se destacava. Inteligente, alegre, contador de casos, era ele quem roubava as atenções de todos. Eu não ligava para isso. Gostava até. [...] Por causa do trabalho, teoricamente, ele nunca estava junto. [...] Quanto à nossa vida sexual, que ia sempre ficando cada vez mais rara, achava que isso era parte de um acordo implícito, jamais discutido, e tudo corria como parte de um “desgaste normal”... pensava que era assim mesmo. Nunca duvidei dele... Nunca...¹⁰⁹

À altura em que é trazida à tona, a história relatada nesse excerto configura uma percepção do que ainda está por vir: a trajetória da mudança de comportamento de Augusto, que se dá aos poucos, até o momento em que por fim conta sobre sua infecção para a esposa. Baseando-se nessa ausência, Lea estrutura sua fala, levantando memórias e opiniões que digam respeito ao caso — por exemplo, a vida sexual e social do casal, que, conforme explicita, não lhe inspirava preocupação¹¹⁰.

As primeiras palavras da transcrição de Leta, a nora de Augusto e Lea, esposa de Rafael, também visam a uma análise em retrospecto:

Antes de mais nada, quero dizer que hoje sou outra pessoa... outra pessoa: nova, mas amargurada e descrente. Tenho o mesmo nome de batismo e casamento: Letícia Maria Souza Arantes Fonseca; o mesmo número de carteira de identidade, o mesmo endereço e a mesma conta bancária... mas sou outra pessoa. E não adianta dizer que a aparência é a mesma porque não é de jeito nenhum. Como todos, também fui afetada pela notícia e pelo desenrolar dos fatos que atingiram a família de meu marido.¹¹¹

Esse distanciamento temporal basilar perante o trauma se traduz, aqui, numa estrutura narrativa localizada entre o ontem e o hoje — ou, como veremos, entre uma vida “normal” e uma espécie de pesadelo privado de conotações sociais. Para Leta, o

¹⁰⁹ Ibid., p. 26.

¹¹⁰ Essa mesma lógica retrospectiva prossegue na transcrição de Lea, principalmente em Ibid., pp. 26-30.

¹¹¹ Ibid., p. 85.

caso é o ponto crucial, traumático, de uma mudança radical em sua própria identidade.

Já na transcrição de Marcos, o outro filho do casal, o impacto do fato sobre sua escolha narrativa aparece de maneira mais consciente:

Tudo estava feito para mim. Diria até que a vida ganhou uma certa rotina cômoda depois de formado: eu trabalhava e ela [Regina, sua esposa] estudava; viajávamos bastante; frequentávamos uma roda de amigos exclusivos. Tudo bem dentro dos conformes esperado... aliás, nunca gostei de surpresas. Nunca. [...] Desde que soube que seria entrevistado para este projeto, comecei a organizar minhas ideias e logo decidi que seria importante demonstrar o tipo de educação que tive e que minha personalidade é mesmo mais retraída, e que isso influenciou na forma de aceitação dos fatos e na minha reação.¹¹²

É a partir desta mesma constatação que, no final de sua transcrição, Augusto diz: “É interessante como reorganizei a minha história a partir desse ponto... Acho que minha vida foi um fracasso total como ser humano, mas, ironicamente, tenho esperanças de poder melhorar. Não consigo entender como tudo aconteceu...”¹¹³.

Esses dois últimos recortes revelam não só a quase inevitável perspectivação da narrativa perante o caso central, mas a consciência do narrador a respeito da importância de se construir aprioristicamente à entrevista a ordem narrativa para se moldar um enredo coerente e com um sentido bem delimitado. Se em Augusto essa característica é notada apenas ao fim do relato transcrito, o que indica a criação dessa autoconsciência no momento da fala, em Marcos a consciência se expressa já nas primeiras páginas de sua participação no livro. Isso denota apreço pelo controle da própria imagem e da mensagem a ser passada. No entanto, é importante pontuar que esse fator que está apenas mais evidente em Marcos, não obstante seja subentendido para todo e qualquer interlocutor numa entrevista¹¹⁴.

É também desse modo que podemos compreender a estrutura narrativa padronizada nas entrevistas mais nucleares e, portanto, longas: Lea, Augusto, Marcos e Rafael. Os colaboradores discorrem, sempre no início de suas respectivas transcrições,

¹¹² Ibid., pp. 63 e 65.

¹¹³ Ibid., p. 58.

¹¹⁴ Não nos esqueçamos da postura, já citada, de Lea com relação à própria história: ela quer publicizá-la, passar uma mensagem clara para todas as mulheres que puderem lê-la.

sobre a formação e a dinâmica de sua família e de sua educação, como forma de explicar sua incredulidade frente ao acontecimento, além do repúdio à forma trágica como foi conduzido. Dessa forma, a lógica — de causa e consequência — dessas transcrições parte da família e da educação, no início, para a narração detalhada do caso no final. As contradições entre uma “boa família” (os Fonseca) e um caso de HIV dessa natureza recaem sobre a personalidade de Augusto e sobre falhas educacionais e parentais.

A força do acontecimento sobre as narrativas transcritas se deve ao seu alto teor traumático. O que se passou com Augusto e Lea causou uma ruptura no seio parental dos Fonseca, além da quebra de paradigmas e de certezas fossilizadas pela educação e construção social/familiar até então estáveis e prósperas.

A historiadora Emília Viotti da Costa, ao pesquisar os eventos que conduziram a uma revolta de escravizados na Demerara do século XIX, afirma que todo momento de crise expõe os limites ideológicos de um sistema, além de suas deficiências e contradições internas¹¹⁵. Guardadas as devidas proporções, é possível afirmar que isso se dá em relação ao acontecimento central de *Augusto & Lea* e a toda a estrutura que envolvia os Fonseca: a traição de Augusto foi o motor para a revelação de que havia rachaduras na base familiar e social, que acabaram expostas de maneira dura e dramática.

Mais que um desvio individual, na perspectiva de Rafael o ocorrido pode ser entendido à luz de uma característica partilhada por toda a família:

Como nossa casa era bem grande, dormia em quarto separado do Marcos. Na época era bom, pois cada um poderia cuidar do próprio canto como quisesse. Vendo hoje, acho que foi um erro porque não aprendemos a dividir nada, não tínhamos por que brigar e não desenvolvemos nenhuma prática de discussão. [...] De repente a situação familiar virou um mar em fogo. Era um tal de cada um cuidar de si, porque todos ficamos mal... e, ao mesmo tempo, um tinha que se preocupar com o outro, pois não havia tempo para nada. [...] Quando me lembro da agenda, penso no significado das coisas não ditas abertamente...¹¹⁶

¹¹⁵ COSTA, Emília Viotti da. **Coroas de glória, lágrimas de sangue**: a rebelião dos escravos de Demerara em 1823. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 13-6.

¹¹⁶ MEIHY, op. cit., 2006, pp. 75, 77 e 82.

Pode-se dizer que, para Rafael, o momento traumático o ajudou a identificar, em retrospectiva, insuficiências que não prepararam a família para uma união, além de terem contribuído para a forma como Augusto lidou com o fato de seu diagnóstico e com as responsabilidades que lhe cabiam. Recuperando outra vez Viotti da Costa, os momentos de crise são também momentos de verdade — daí a fragilidade evidenciada no núcleo familiar, o qual, ao longo do processo, se fragmentou. Esse ponto crucial, para a perplexidade de Meihy e de seus próprios interlocutores, levou Rafael a assumir o papel que socialmente caberia a seu irmão, Marcos — que, além de médico, é o filho primogênito — ao tentar reorganizar a família.

O momento em que as entrevistas aconteceram, com o ocorrido já distante e morno, permitia que os colaboradores repensassem os “erros” e refletissem sobre sua dimensão. Estabelecido o marco entre o ontem e o hoje, as narrativas se pautam e se mostram debruçadas no passado: uma família já ausente, um Eu também já inexistente — a exemplo do que foi relatado com tanto vigor por Leta. É como podemos observar no relato de Rafael:

Sabe o que aprendi nessa experiência toda: que podemos passar a vida sem precisar redefinir relações, mas é no sofrimento que nos distinguimos. Sei que falando isso pode parecer pouco, mas é importante ser valente o suficiente para ganhar com as perdas. Se não crescemos na dor, viramos também vítimas. Hoje eu vejo o mundo diferente... muito diferente. Somente agora posso dizer que não vivi em profundidade até que toda essa história aparecesse. Com certeza, a vida hoje é outra coisa... e em certos aspectos até melhor. [...] Sabe como me sinto? Como um ângulo aberto a tudo e a todos.¹¹⁷

Por outro lado, a postura de Marcos perante o caso se mostra inabalável: além de condenar o pai, afirma e reafirma sua visão de mundo através de sua narrativa. Nesse sentido, consciente ou inconscientemente, se mostra num polo oposto em relação a Rafael:

Meu pai era e é um enigma para mim. Como sou mais parecido com o lado materno, sou bem claro, mais para loiro que para moreno, cabelo liso, senti

¹¹⁷ Ibid., p. 76 e 79.

logo que o meu modelo seria da família de minha mãe ainda que eles dessem mais atenção para o Rafa. Eu puxei mesmo o lado materno. Pronto... A grande prova da distância entre mim e meu pai é que o chamava de “senhor” enquanto o Rafa não... para o Rafa, papai era “você”. Mesmo assim, não tive, porém, grandes enfrentamentos com meu pai... Nunca. Mas não saberia dizer se isso afetou o tipo de reação que tive com a descoberta de tudo que ele causou ou que está causando. Sabe, eu não consigo aceitar e acho que não cabe perdão.¹¹⁸

Embora talvez não seja claro para Marcos, o enredo que ele estabelece parece mostrar que o distanciamento que traça de seu pai e de seu irmão, social e fenotipicamente, afetou de fato sua reação ao caso. Enquanto um se coloca como um “ângulo aberto a tudo e a todos”, inclusive para o pai, o outro desde o início assume uma posição condenatória de Augusto. Ambas as reações parecem se relacionar com o lugar social que os personagens ocupavam dentro da família: Marcos sempre foi mais distante de Augusto e suas origens, diferentemente de Rafael.

Esse é um dado que adiciona outra camada interpretativa possível para nossa análise. A perspectiva de cada pessoa (mulher, homem, empregado, filho, nora, paulistano, nordestino etc.), estruturada em sua narrativa, define ou ao menos impacta severamente o julgamento perante a questão e se exprime conforme uma respectiva “moral da história”. A recorrência de certas células narrativas e biografemas nos permitirá, então, compreender temas ativados pelo projeto de Meihy.

2.3 “EM TEMPOS MODERNOS”: A CONVIVÊNCIA ENTRE O ONTEM E O AMANHÃ

Como dissemos, o projeto de Meihy captou dos colaboradores um acúmulo de reflexões a respeito do evento que os atingiu. Era tempo de lembrar, como num luto empreendido em vida por Lea e por uma família que já não existia mais — no limite, por todo um mundo que também se foi. O processo do livro, então, desencadeou uma urgência por revisões pessoais, além de uma (re)criação de perspectivas e posicionamentos. Afinal, agora havia alguém disposto a ouvir essa história sob seus diversos ângulos e publicizá-la.

¹¹⁸ Ibid., p. 65.

O que prestaremos a fazer em seguida é explicitar os sentidos sociais de um fato isolado num núcleo parental, dado em determinado tempo e espaço históricos. Aliás, é o que nos propusemos — aqui em escala mais detida —, a fazer desde o início desta dissertação, que se debruça metodologicamente na apreensão de duas obras que, pesquisadas em conjunto, podem ajudar na proposição de parâmetros de comparação entre linguagens diferentes, mas com procedimentos análogos. Com isso, não buscamos diminuir a dimensão irreduzível e específica do drama vivido e lembrado pelos oito colaboradores.

Dito isso, assinalamos que o pano de fundo da maioria dos temas e das problemáticas com que nos deparamos a partir do conjunto de transcrições remete principalmente a uma oposição entre o moderno e o tradicional. Como veremos, essa relação se manifesta nas narrativas de diversas formas: em constatações, num incômodo inconsciente, numa aceitação esperançosa, entre outras. Nessa direção, analisar a figura de Augusto em meio aos acontecimentos e às redes traçadas por Meihy nos possibilita delinear com clareza essa oposição notável, bem como seus desdobramentos e intersecções.

O arco narrativo percorrido pelo personagem tem como eixo seu afastamento e sua aproximação para com Deus e o adventismo. A transmissão do HIV para a esposa é vista sob uma perspectiva que se alarga em relação à história de vida do narrador. O enredo, então, se estrutura pela formação adventista de Augusto; o casamento precoce (que lhe tira a virgindade); o lento aprendizado da vida social através da família de Lea; a “libertação sexual” que sua relação com um chofer lhe proporcionou; até que, por fim, a repressão interna, trazida pela sua educação, retorna ao seu cotidiano, devido ao HIV. Estruturando a narrativa dessa forma, Augusto quer se fazer compreender minimamente: espera que entendam por que a traição se deu, e, em especial, sua relutância em contar a verdade.

Descartando julgamentos de primeira mão, o que nos interessa aqui é explicitar como a estrutura pendular de sua narrativa trabalha com a aproximação entre sua vida homossexual e “promíscua” e o afastamento de Deus, por um lado, e a dedicação à família e a reaproximação de Deus, por outro. Tendo a sexualidade como a régua para sua história, Augusto se vê dividido pelas possibilidades do mundo moderno e a

estabilidade dos padrões sociais familiares e religiosos de longa duração¹¹⁹. É nesse sentido que afirma, ao final de sua transcrição, que “ela [Lea] foi infectada por mim. Eu fui pela minha história e pelo passado de minha família”¹²⁰. É notável, mais uma vez, como a luta pelo equilíbrio dos núcleos familiares que ainda restam (nas famílias de Rafael e Marcos) são traduzidos em perspectiva ao acontecimento, que trouxe diversas facetas amedrontadoras do mundo moderno para dentro de suas casas.

Acrescida a essa oposição entre tradicional e moderno na narrativa de Augusto está a distância social entre sua origem e a de Lea. Ao construir seu enredo com uma longa descrição de sua família, Augusto salienta seu casamento como parte de uma ascensão de classe baseada em seu desempenho profissional:

Apesar de não ser do mesmo nível econômico *deles*, sentia que o pai de Lea fazia gosto do casamento... a mãe nem tanto porque, acho sonhava com alguma coisa mais coerente com o prestígio da família... mas ela nunca se opôs claramente. [...] Na verdade acho que tinham três pontos negativos na aceitação da minha sogra: o fato de eu ser nordestino, ter o cabelo meio “ruim” e ser adventista... Acho que meu sogro a convenceu que isso era pouca coisa perante o que eu pudesse vir a representar na firma¹²¹

Sob outros olhares, a figura de Augusto também é notada como um estranho. Isso não é assinalado na narrativa de Lea, mas está presente na fala de Martha, sua amiga de infância:

[...] a maior distância que tive de Lea foi quando nos casamos, porque ela se casou com um protestante, nordestino, alguém fora de *nosso meio*. É verdade que depois o Augusto se integrou, mas confesso que na época ninguém entendeu a atitude dela. Pelo menos eu não aceitei... aliás nunca aceitei direito o Augusto. Para mim, ele sempre foi enigmático, meio misterioso, e mudava bastante de lado. Veja que de início ele nos parecia mesmo um protestante — acho que adventista — bastante consciente. Depois, começou a fumar, ficar falante, tornou-se cada vez mais moderno, mais executivo, *mais como a gente*. Devo dizer que ele melhorou até na aparência, pois sempre se

¹¹⁹ Ibid., p. 50.

¹²⁰ Ibid., p. 58.

¹²¹ Ibid., p. 44. Itálicos nossos.

vestiu bem, mas tinha um arzinho meio provinciano.¹²²

Seu próprio filho Marcos — que inclusive se diferenciou fenotipicamente de Augusto, conforme já exposto aqui — também demonstra um distanciamento a respeito de seu passado de classe:

Não me lembro de algum dia em minha vida ter ouvido dele as tais histórias do menino pobre, que veio de baixo... Que ele morou na Brasilândia, nesse bairro pobre, eu apenas soube recentemente [...] Para mim, antes de tudo acontecer, era como se o passado dele não existisse... Minha avó, *mãe dele*, era muito afetada e nunca exerceu uma influência notável sobre mim. [...] Acho que como ele não podia nunca estar presente nas horas certas, em termos familiares, era a minha avó, *mãe dele*, que cumpria esse dever, mas o fazia com artificialidade.¹²³

Os usos de pronomes possessivos riscam no chão a divisão social e étnica entre o “nós” e o “ele” — ou seja, entre a classe alta, “quatrocentona”, e as classes baixas, de onde vieram Augusto e sua família. A ascensão social de Augusto assinala então relações da modernidade brasileira, sobretudo paulistana, envolvendo uma mistura possível no século XX entre famílias tradicionais de São Paulo e migrantes do nordeste do país.

Se a consciência das barreiras sociais foi agudizada em Augusto por conta de sua doença, para Dona Marieta nunca foi lhe foi permitido esquecê-la:

[...] minha mana mais velha é quem trabalhava aqui primeiro, como governanta [...]; passei boa parte de minha vida aqui, mas não sou dessas que se consideram “objeto da casa” e nem me vejo “como alguém da família”. Nada disso. Sou empregada e sei bem *o meu lugar*. [...] Meu nome é Marieta. Todos me tratam muito bem. Soube me impor durante esses anos que estou aqui. Conquistei *meu lugar*. [...] Até acredito que uns e outros deem valor para mim... afinal, sou a pessoa que mais conhece cada um *deles*. Sei que quem mais guarda detalhes de todos sou eu... afinal, *eles* mesmos não têm uma visão geral dos problemas e das coisas da casa [...]. Até desenvolvi um pensamento: quem cuida da roupa suja de uma casa sabe os

¹²² Ibid., p. 112. Itálicos nossos.

¹²³ Ibid., p. 65-6. Itálicos nossos.

segredos de todos.¹²⁴

Para esta personagem, governanta da casa, a estratificação étnica e social é flagrante todos os dias. Em razão dela, Marieta traduziu uma postura incomumente impessoal para com os Fonseca, desenvolvendo uma distância “profissional” em relação ao núcleo familiar. Em algum momento de sua vida, cortou as relações cordiais ou de apadrinhamento que começaram com a passagem do cargo de governanta de sua irmã para si mesma — ou até, podemos afirmar, séculos atrás. Marieta se fez então aparecer numa narrativa contundente, que delimita bem sua individualidade e seu valor dentro da casa: o conhecimento profundo e único de meandros que só a governanta pode saber. Sua posição, desse modo, deve ser defendida quando contraposta à de outros que se envolvem no cotidiano da casa, em especial porque entre os funcionários dos Fonseca também é possível apreender uma divisão sensível:

Com os demais empregados sempre fui uma espécie de dona de casa. Eu que mexo com os horários, com os compromissos, compras e outras coisas. As enfermeiras, não. Nos damos bem, mas é outro departamento... só fico enfezada quando *elas* começam a querer mandar e pensam que são médicas...¹²⁵

Podemos enxergar nas narrativas da obra que, entre todas as classes, subjaz um impulso de “recolocar tudo em seu lugar”, inclusive as pessoas. Afinal, como dissemos, o acontecimento abalou o cerne das relações entre os colaboradores, e é este o estado de coisas que Meihy encontra no momento em que decidiu pôr seu projeto em prática:

Reconheço o trabalho de meu pai, seu esforço para acertar tudo, mas a base e o sustento sempre vieram da família da minha mãe. Não deixa de ser irônico e revelador o fato de ele ter saído de casa e tudo continuar exatamente como estava... Ele não tirou nada das paredes, dos móveis, dos enfeites... é tudo como se fosse sempre e só da minha mãe. Nem o escritório dele ficou diferente. O paradoxo é que ele levou tudo que era dele... e nada mudou.¹²⁶

¹²⁴ Ibid., p. 95-6. Itálicos nossos.

¹²⁵ Ibid., p. 97.

¹²⁶ Ibid., p. 69.

Além da divisão social e étnica, há outra questão fundamental em *Augusto & Lea*: a narrativa e as ações de Augusto despertaram nos colaboradores a consciência da perspectivação de gênero, o que configurou neles mudanças substanciais — talvez irreversíveis.

O ponto de vista de Augusto é construído sobre um personagem extremamente ativo, não obstante situar-se também como vítima (no caso, de sua educação). Enquanto todos os outros integrantes (mesmo os do sexo masculino) relatam, sob a óptica da reação em respeito a uma tragédia, Augusto é o único que descreve uma trajetória na qual suas mudanças de vida ocorrem por escolhas reservadas a quem tem a autonomia na ponta de um mundo dominado por homens e maridos da classe alta.

Esse privilégio desfrutado por Augusto permitiu que ele se mostrasse no arco de mudanças acima descrito e narrasse uma importante dimensão que ecoa no livro: sua homossexualidade. Sua transcrição, na altura em que versa sobre suas experiências sexuais no circuito paulistano, deixa transparecer uma contradição. Na lógica pendular de sua fala, organizada entre distanciamento e aproximação para com Deus, lembremos que sua “aventura” representaria seu afastamento Dele:

Enfiei a cara no trabalho... acho que nunca trabalhei tanto como depois do fim desse caso [com o chofer]. Mas havia uma guerra surda dentro de mim. [...] No começo tomava cuidado nas “salas escuras”, mas aos poucos fui avançando os sinais... Eu nem me reconhecia: bebia, abordava pessoas, respondia com categoria às investidas... nem medo eu tinha mais. [...] Quando estava já desacreditando de amor entre homens e certo de que tudo seria sempre apenas sem consequências, conheci uma pessoa “diferente” daquele meio.¹²⁷

Apesar de considerar que se distanciava de Deus e sem se reconhecer em seus atos, é possível que, paradoxalmente, a experiência com o chofer Luiz tenha aberto a Augusto um mundo a partir do qual ele enfim pudesse se entender de fato. Sua jornada lhe proporcionou não só a descoberta da homossexualidade, como colocou questões emocionais inéditas em sua vida de marido de classe alta: o ciúme de Luiz, sua “volta por cima” na esteira da autodenominada “promiscuidade”, o encontro de um novo romance (com um arquiteto, uma pessoa “diferente” do resto) e sua dúvida final acerca

¹²⁷ Ibid., p. 52-3.

da possibilidade da fidelidade entre homens. Seu retorno à religião — ao tomar ciência de sua soropositividade e da provável infecção de Lea — é, sob essa óptica, um subterfúgio de desespero que, num impulso de culpa, deu um significado retrospectivo a todo o seu percurso de descoberta de si. Em outras palavras, se a infecção por HIV não tivesse acontecido, Augusto talvez pudesse ter olhado com outros olhos para uma trajetória que, ao fim, foi-lhe proveitosa. Isso não aconteceu e, por isso, criou-se essa situação social no qual ao centro reside suas atitudes.

Embora os outros narradores demonstrem mudanças de opinião e caráter, eles se veem obrigados a reagir às consequências desencadeadas pelas ações de Augusto. Em outras palavras, num mundo de possibilidades eminentemente machista, é impossível dissociar a identidade masculina de Augusto das ações que perpetrou.

Essas características de Augusto são notadas em especial pelas colaboradoras, e isso independe de sua proximidade com o núcleo parental ou de sua classe social. Dessa forma, clivagens de gênero que não se mostravam com tanta clareza antes da revelação do drama são sensivelmente ativadas e utilizadas para explicar o novo contexto e lhe dar significados — exemplo disso é a frase final da transcrição de Martha: “Acho que vou virar feminista”¹²⁸.

Ao passo que Marcos e Rafael enquadram o caso como falta de “hombridade” e “honestidade” por parte do pai — ou seja, procuram se distanciar de sua figura —, as mulheres que participaram da construção da obra se veem na mesma posição de Lea. É como diz Leta: “Ela sempre me dizia, como quem conta um segredo, que a diferença dela para mim era uma questão da letra ‘t’, ela era Lea e eu Leta... como eu gostava dessa aproximação!”¹²⁹.

A questão feminina, enquanto posição no mundo, é inclusive colocada, por Leta e Martha, respectivamente, acima de todas as outras:

Sinto-me afetada enquanto mulher porque vejo na atitude do seu Augusto um ato machista e covarde. [...] Acho que nós mulheres de uma certa posição social somos muito mais frágeis do que o pessoal da favela. A gente se esconde sob um manto de superioridade e de repente precisamos ver as peças de Nelson Rodrigues para entender melhor como se passam as coisas. [...] De qualquer maneira, isso não alivia o fardo das mulheres educadas para a

¹²⁸ Ibid., p. 116.

¹²⁹ Ibid., p. 86.

passividade, para o lar, maternidade e atividades sociais. [...] Pode parecer exagero eu colocar a questão feminina acima do relacionamento familiar... mas é assim que me sinto... Sou primeiro mulher, e reconheço nessa ligação minha fragilidade... Depois vem a questão familiar...¹³⁰

Lea paga hoje todos os tributos de uma história de injustiças. [...] Na verdade quem vê conforto, luxo até, em nossas vidas não pode imaginar os dramas embutidos na aparência. Somos manequins de vitrines. [...] Esse é o papel que nos deram. E o pior é que historicamente nos cobram isso. E como aceitamos tudo sem perceber as consequências... [...] Vendo o drama de Lea, entendo a extensão do poder masculino em nossa sociedade. Acho que agora posso dar sentido à frase que garante que somos de “uma sociedade machista”. E mulher da sociedade é mais vítima ainda. Não digo vítima no sentido da exclusão social, mas sim da não participação nas decisões fundamentais de nossas vidas. E o pior é que pensamos que temos voz, dizemos tolices descabidas, somos cultas, falamos línguas, mas...¹³¹

Perante essas declarações, não podemos enxergar a questão feminina fora da interseccionalidade de classe, raça e de cultura¹³². A posição específica dessas mulheres, Lea, Martha e Leta, se expressa em células narrativas aproximadas, que configuram um drama específico: o das mulheres brancas de classe alta, casadas, com educação cristã e conservadora voltada para a administração de uma casa e de um nome familiar. Logo, elas vivem num lugar característico entre a emancipação e a dependência, a autonomia e fragilidade — contradição traduzida, segundo suas próprias narrativas, como uma vida de ilusão.

Nesse contexto, em que a figura de perpetrador de Augusto encontra par na figura de vítima de Lea, Dona Marieta também expõe seu ponto de vista sobre a situação:

O dia mais triste foi quando eu descobri a cachorrada do dr. Augusto. Coitada da dona Lea, ela não merecia isso. Não mesmo... Aliás, ninguém merece nada igual a isso. Sorte minha que não me casei e nem quero casar. Cuidar de homem para depois receber uma coisa dessas em troca: Deus que me livre e

¹³⁰ Ibid., p. 86-7.

¹³¹ Ibid., pp. 111 e 113.

¹³² Remetemo-nos à discussão em Angela Davis, *Mulheres, raça e classe* (São Paulo: Boitempo, 2016), principalmente ao que se levanta no capítulo 9, pp. 144-9.

garde.¹³³

Como já expusemos no início deste capítulo, a fala de Lea, composta de vinte páginas, é a primeira do livro. Sua narrativa é centrada, nesta ordem, no seu estado de saúde mental, na relação conjugal com Augusto e no enredo trágico que é central obra. Nas primeiras páginas, descreve dolorosamente as facetas da doença que, sem delongas nem nenhum pudor, revela ter contraído de seu marido. Conforme acompanhamos seu relato, somos informados de que o HIV a isolou de amigos, de parte da família e, mais importante, do controle sobre o próprio corpo.

A solidão abre espaço para um cotidiano no qual as leituras — Cecília Meireles, Oscar Wilde, Marguerite Duras — valem muito e os sonhos ganham contorno de presságios. É tempo de lembrar, remoer e colocar tudo em perspectiva. Com a morte à espreita, Lea pende entre a inevitabilidade do destino e a vontade de, através de seu relato, servir de exemplo para outras mulheres, para que elas repensem suas escolhas e seu lugar no mundo.

Durante sua narração, ela conta como conheceu Augusto, ressaltando que, à época, correspondia aos padrões exigidos pela sociedade: um marido trabalhador (e ausente), uma casa organizada, viagens para o exterior, conforto financeiro, filhos e netos prósperos. A vida sexual, ressalta, também era nada incomum — pacata, pois outras coisas importavam mais. Lea parece gostar de salientar como era boa dona de casa, mãe e cristã.

Tempos depois, começam as suspeitas: Augusto se mostra impaciente e desequilibrado, perde o apetite e apresenta sintomas estranhos, como uma hemorroida que o alarma mais que o normal. É nisso que se sustenta a angústia do enredo: a partir da Lea do passado, a narradora afirma que não havia do que suspeitar. A situação torna-se insustentável, e Lea decide tomar escondido a agenda de Augusto, descobrindo, assim, algumas prescrições e consultas com especialistas em doenças mais sérias. Inquirindo o médico de seu marido, descobre a verdade: ele tem HIV, vírus que muito provavelmente ela carrega também.

A partir desse ponto, na terceira e última parte do relato, Lea revela para Augusto a cumplicidade do especialista, o trauma da consulta e a dificuldade de

¹³³ MEIHY, op. cit., 2006, p. 97.

assimilar o choque — amparada por sua melhor amiga, Martha. Um interlúdio: a lembrança de um alegre fim de semana em Minas Gerais, quando se sentia realizada consigo mesma e com seu casamento. Depois, o momento em que, na relação, foi contaminada. A separação é, assim, inevitável: consumida pelo ódio, expulsa Augusto de casa e entra em litígio judicial com ele. Em meio a isso, é intensa a sensação de morte iminente, e a preocupação a invade. Sua história termina com um tom de vingança e de cansaço.

A narrativa da dona de casa exemplar e do marido trabalhador — bem como do disparate posterior — ecoam, para Lea, a condição feminina na sociedade contemporânea. Neste sentido, cumpre-se o seu desejo de fazer uma campanha pelas mulheres, tarefa que ela mesma se propõe. Aproveitando o canal aberto por Meihy, decide fazer de sua própria imagem um exemplo, para espalhar uma mensagem¹³⁴.

É de forma curta e fragmentada que Lea fala de sua formação, de sua própria família, antes de Augusto. Dominada pelas ações do marido, pela doença e pela preocupação com os filhos, pouco espaço sobra para a própria narradora contar sua história. Porque nossa identidade é formada pela interação com os outros, por normas que nos moldam e alienam, nossa memória também pode se estruturar conforme instâncias sociais¹³⁵ — vide a distância entre a narração de Augusto, que ocupa seis páginas falando apenas de si mesmo e de sua família de origem, e a quase inexistência de dados familiares e pessoais na narração de Lea¹³⁶.

O relato de Lea também revela a intrincada rede de sociabilidade que tem o casal como centro e, nessa ordem, uma série de personagens que gravitam ao redor dele: os filhos, as amigas, a família expandida e os empregados. Inserida numa família paulistana tradicional de classe média-alta, a doença que macula o matrimônio significa um pecado e uma falha sem perdão. Daí decorre o isolamento de Lea, o abandono das pessoas que transitavam por sua casa. A vergonha, contra a qual a narradora luta, é também motivo para a dissolução do núcleo familiar: o fim da casa, a revelação de vacilações (como a de Marcos) e o inevitável divórcio e litígio.

Por fim, nota-se disposição para se manter viva e se reconstruir, em meio à doença. Daí as referências de Lea a citações literárias, quase inexistentes no restante do

¹³⁴ Ibid., p. 23.

¹³⁵ BOSI, op. cit., 1983, p. 43.

¹³⁶ MEIHY, op. cit., 2006, pp. 39-44.

livro — uma forma de explicar o que é difícil entender, numa tentativa se encontrar e de colocar ordem na tragédia:

Sempre me vem à cabeça o versinho daquela poeta, acho que da Cecília Meireles, em que ela se pergunta: em que espelho ficou perdida a minha face. [...] Outro dia li que um escritor, acho que Oscar Wilde, disse que experiência é o acúmulo de erros que a gente junta ao longo da vida [...] Outro dia li um conto, acho que era da Marguerite Duras, sobre uma mulher que depois da morte do marido descobriu que ele a traía.¹³⁷

Mesmo com a saúde debilitada e com pouco tempo de vida (ela faleceu três anos depois da produção do livro), Lea demonstra vontade também para se vingar de Augusto. Aproveita esse momento para fazer um autoexame e ir além, questionando sua vida regrada, religiosa, doméstica:

Outro dia, estava na clínica conversando com a psicóloga que faz trabalho com os internos e que me acompanha, e ela disse que era muito bom eu ter ódio. Fiquei espantada, mas ela garantiu que era uma maneira de reagir contra quem me contaminou... Acho que ela está certa. Tenho revisto uma série de valores que me impuseram durante a vida toda. Fui sempre muito cristã, certinha, menina boa porque muito reprimida. Sempre me ditaram normas de conduta, conceitos que no fundo eram preconceitos domesticadores da minha liberdade... não que eu tenha deixado de ser cristã, não, mas hoje sou um pouco menos tolerante, menos obtusa. Outro dia, ouvi um ditado que me chamou muito a atenção: a certeza é a garantia dos que nada sabem... A religião muito fechada e dogmática, às vezes, leva a bitolas.¹³⁸

Por conta disso, vê sentido em conversar com seu interlocutor:

Às vezes quando as pessoas começam a falar comigo, tenho vontade de que elas parem e que vão embora. Contudo, com esta história de contar a vida, estou vendo que tenho alguma coisa para dizer e gostaria de falar... fala-se muito sobre aids, sobre aceitação pública da doença, sobre direitos etc... tudo isso é fundamental, sei disso muito bem, porém, o que se diz da mulher que foi contaminada pelo próprio marido?... Estou muito doente... muito mesmo,

¹³⁷ Ibid., pp. 20, 23 e 25.

¹³⁸ Ibid., p. 24.

se tivesse mais um fiozinho de força iria começar algo, uma campanha ou uma luta em favor dessas “vítimas do lar” ...¹³⁹

Lea resume, com suas próprias palavras, a condição específica à qual julga estar circunscrita, ao lado de Leta e Martha (e muitas outras mulheres): “vítimas do lar”, consumadas ou em potencial. Em seu relato, observamos um movimento de ida e volta entre a generalização e a individualização de sentidos, conforme o acontecimento de um fato específico. Essa tomada de ação por parte de Lea pode ser vista conforme a opinião de Greta, sua enfermeira especial:

[...] a morte não neutraliza os sentimentos e nem reduz todo mundo a um padrão. Pelo contrário, questões de gênero são reafirmadas nos momentos finais da vida: mulher morre como mulher, seja mãe, esposa, filha; homem morre como homem, seja pai, filho ou irmão.¹⁴⁰

Assim, por um lado, Lea formula, com suas referências e o apoio das poucas amizades, um novo sentido para sua vida: se vê como emissária de uma mensagem às mulheres. Por outro, é ocupando esse papel social que ela (mais uma vez, apoiada pelos amigos, mesmo com o distanciamento imposto pela doença) consegue atribuir um significado positivo à sua situação e transformar sua antiga condição de submissa, na medida em que seu curto tempo de vida permitiu. Para tanto, Lea deixou a vida privada para entrar na vida pública, assumindo os impactos políticos e sociais de sua voz. É por isso que, aqui, a intenção de figurar num livro resta extremamente simbólica. Depois de Augusto, Lea é a personagem que mais traçou um arco narrativo de mudança de vida, demonstrando seu veio ativo e propositivo — de início muito marcado pelo ódio, mas que depois se mostrou esperançoso.

Na esteira dessas mudanças de consciência individual e social, Meihy, quando se colocou no centro dos acontecimentos para ouvir seus personagens, levantou problemáticas que se mostraram interconectadas e interseccionadas: classe, gênero e temporalidade — fatores que devem ser analisados sob a óptica de uma totalidade, uma vez que fazem pouco sentido separadamente, seja na dimensão da experiência individual mediada pela memória e pela transcrição, seja na generalidade do escopo

¹³⁹ Ibid., p. 23.

¹⁴⁰ Ibid., p. 103.

social.

Se as narrativas criadas sobre um mesmo fato inscrito na memória coletiva incitam, por um lado, interconexões entre os temas e as problemáticas levantados pelos colaboradores, por outro, causam também dissonâncias e tensões. Entre as colaboradoras, emergiu um sentimento e uma consciência feminina expressados num vocabulário específico, repleto de palavras que designam desilusão e revolta. Ao mesmo tempo, não houve reflexões de gênero nos discursos masculinos, circunscrevendo o linguajar em torno de temas como “fidelidade” e “hombridade”. Nesse sentido, podemos entrever que se, conforme Greta, “uma mulher morre como mulher”, talvez ela também “lembra como uma”. As narrativas ainda revelaram um recorte visível de classe, ativado pelo momento de crise. Surge então, nos relatos, o fosso entre o “nós” e o “eles”, ou seja, entre a classe alta e tradicional paulistana e os emigrados de origem pobre.

2.4 O CAMINHO COMO A ESTRUTURA DE *AUGUSTO & LEA*

Ao iluminar as partes extratranscrição da obra, buscaremos compreender como Meihy desnuda o processo de produção de *Augusto & Lea* e se coloca como narrador e personagem da trama. Também investigaremos o sentido de suas análises acerca das transcrições e o modo como expõe sua metodologia de trabalho.

As partes que transcendem as transcrições são compostas pelos capítulos “Quase apresentação”, que as antecede, bem como “História do projeto”, “Construção do texto” e a conclusão, que as sucede. Ademais, cada transcrição tem uma página introdutória onde Meihy comenta a situação da entrevista e deixa suas impressões acerca dela e de seus colaboradores. Juntando essas partes, onde o narrador e a figura de Meihy se confundem, compõem-se 52 páginas do livro — mais da metade das 98 dedicadas às transcrições propriamente ditas.

Sua intenção básica é explicitar, de forma autorreflexiva, os meandros da produção do projeto, que compreende a idealização, a execução até chegar ao processo negociado da transcrição. Com esse intento, Meihy se coloca como “mediador” das histórias transcritas, além de como personagem dentre os outros do livro.

Em “Quase apresentação”, o leitor é introduzido ao conteúdo da obra,

definindo-se o sentido social desse drama familiar¹⁴¹:

Houve também o registro de ressentimentos que dialogavam com orientações terapêuticas, tudo, porém, movido pela dinâmica da vida doméstica sintetizada em um grupo parental que comprometia valores morais e estruturas da sociedade como um todo. [...] Os rumos do projeto da família Fonseca — que teve o nome trocado a fim de evitar identificação — foram talhados na modernidade urbana de uma metrópole em transformações. [...] A justificação dos dramas vividos em uma casa de família se explicaria pelo seu papel na cidade. A cidade imersa na cultura nacional, por sua vez, daria sentido aos preconceitos, às pressões sociais, alternativas geradas por um fator que mexeria nos cofres bem guardados da tradição [...] uma história que, afinal, não era apenas só deles, mas sim de um mundo urbano em mudanças aceleradas¹⁴².

Apesar dessas indicações, Meihy não se prolonga nas análises que faz ao longo do livro, restringindo-se seus comentários e suas impressões às transcrições e aos capítulos “História do projeto” e “Construção do texto”. Em “História do projeto”, Meihy delinea de forma mais aprofundada a relação que o caso teria com a sociedade:

Queríamos mais, tanger percepções subjetivas, multifacetadas, submetidas ao resultado de experiências que em si são históricas, como: processos migratórios, transformação moderna urbana e papel das instituições principalmente da família. [...] Uma experiência de vida doméstica combinada com o fluxo da modernidade urbana ambientava as narrativas e implicava a tradição com a modernidade. [...] Assim, nosso alvo era o doente e seu círculo social estendido. [...] Cada doença tem uma linguagem própria e gera um discurso sociosentimental único que interage na comunidade imediata refletindo as circunstâncias culturais e econômicas do grupo. [...] Entendia, então, que a história de vida marcada por um acontecimento de repercussão grupal preenchia o sentido de comunidade de destino porque se constituía na memória coletiva na medida em que comungava pontos de encontros de diversas experiências. Seria então impossível renunciar à continuidade de uma narrativa que ocorria nas ondas da modernidade urbana, metropolitana, industrial, capitalista¹⁴³.

¹⁴¹ Ibid., pp. 9-11.

¹⁴² Ibid., p. 10.

¹⁴³ Ibid., pp. 124-6.

A relação entre as narrativas e a sociedade em geral, então, se daria conforme as experiências vividas, relatadas e transcritas pelos colaboradores. É assim que compreendemos a forma como Meihy lida com o material que tem à frente. Seus vaticínios e suas análises são curtos e fragmentados ao longo das introduções de cada transcrição e nos seus comentários no “diário de campo”, contido no capítulo “Construção do texto”. Conforme essa postura, se Meihy menciona suas impressões pessoais acerca de tópicos (inclusive aproveitados aqui por nós) que julgou encontrar nas narrativas, como classe, gênero e temporalidade, não sistematiza suas visões acerca dos sentidos por ele encontrados no convívio com os colaboradores. Em sua óptica, talvez não precisasse, pois julga que seu procedimento teria de ser outro:

[...] o pressuposto básico que dirigiu todo o processo visaria uma transformação geral: de falas em escrita, de versões individuais em argumentos coletivos e, sobretudo, de caso fadado à rotina do esquecimento de cotidianos fátuos a uma operação bem superior, a um exercício de transformação de todo o processo. E isso passaria pela inevitável construção documental.¹⁴⁴

Esse excerto revela uma posição central na metodologia de transcrição de Meihy. É sabido que, em história oral, o processo analítico já se dá no próprio processo de passagem do oral para o escrito, uma vez que, na hora da transcrição, o pesquisador já depura a narrativa conforme seus preceitos. Para Meihy, porém, as camadas da textualização e da transcrição do processo, parece-nos, já lhe basta como exercício analítico, excluindo a necessidade de exames como este nosso.

É então compreensível, por conta da necessária operação de moldar e refinar a narrativa transcrita na etapa da transcrição, se ela realmente é voltada para a “transformação [...] de versões individuais em argumentos coletivos”, um dado recorrente nas duas extremidades do livro: a urgência de Meihy em definir sua obra — se acadêmica, se ficcional. A passagem de um escopo para o outro coloca ao autor o debate acerca da representação em história oral.

A transcrição não consiste em um processo de mera estilização do texto para

¹⁴⁴ Ibid., p. 134.

facilitar o acesso do público não acadêmico. Ela é, segundo Meihy, o momento de identificação da lógica narrativa do colaborador, de sua “moral da história” — dito de outro modo, é como encontrar o ponto nevrálgico das performances deles¹⁴⁵. Na própria transcrição se investigam, se organizam e se destacam os sentidos sociais que as narrativas individuais emanam.

Ao aproximar a história oral da sociologia qualitativa, baseada na experiência de campo, Alice Lang nos ilumina sobre o processo de *Augusto & Lea*:

A análise se realiza ao longo da pesquisa, consistindo em construir progressivamente uma “representação” do objeto sociológico. Nela se investe um máximo de reflexão sociológica [...]. É na escolha dos informantes, na transformação do questionamento de um informante a outro (ao contrário do questionário padrão), no hábito de descobrir indícios de processos até então não percebidos e de organizar os elementos de informação em uma representação coerente, que se mostra a qualidade da análise. Quando a representação se estabiliza, a análise está terminada.¹⁴⁶

Dessa forma, podemos entender como a fragmentação de uma análise sob a voz de Meihy e a primazia da transcrição, então, são orientadas a partir de uma apresentação autorreflexiva do processo de produção do projeto. Isso faz com que o caminho da pesquisa seja a estrutura de *Augusto & Lea*. Em consequência, não há um momento da obra reservado para a análise, uma vez que ela é feita durante as transcrições.

É assim que se materializa a metodologia de Meihy — para não nos atermos apenas ao que ele enuncia como diretrizes — sua posição no debate acerca do estatuto da história oral no Brasil. Aqui, Meihy talvez seja seu protagonista, advogando pela história oral como disciplina.

Entre usar a história oral para compensar lacunas documentais ou valorizar as narrativas de personagens silenciados ou “interditados”, Meihy escolhe o segundo caminho¹⁴⁷. Porém, com um adendo: nem nessa última opção ele recomenda que se opte por uma análise de cunho acadêmico. A transcrição por si só cumpriria o papel de sua

¹⁴⁵ Ibid., p. 150.

¹⁴⁶ LANG, op. cit., p. 36.

¹⁴⁷ MEIHY, José Carlos Sebe Bom; RIBEIRO, Suzana Salgado. **Guia prático de história oral para empresas, universidades, comunidades, famílias**. São Paulo: Contexto, 2011, pp. 30-1.

história oral (a saber, impactar a opinião pública e fomentar políticas que busquem acolher e sanar os problemas da comunidade de destino, representando socialmente outros grupos em situação parecida¹⁴⁸).

O problema que se delineia aqui não são as intenções do autor de ampliar seu trabalho para um público maior que o da historiografia oral brasileira — campo que ajudou a construir —, mas como essa posição, e o debate a ela subjacente, afetaram a estrutura de *Augusto & Lea*, causando uma espécie de “desequilíbrio” na obra.

Retomando, em “Quase apresentação” e “História do projeto”, Meihy aponta para a dimensão social do projeto e das transcrições; levanta os motivos pessoais de seu interesse no projeto; assinala sua posição de “mediador”; apresenta seus escopos de recorte e observação do fato social; por fim, aponta a indefinida multidisciplinaridade latente em seus procedimentos. Gostaríamos de nos ater, agora, a esta última função dos capítulos posicionados nas extremidades do livro:

Seria a experiência da pesquisa e a redação dispensada da narrativa final que emergiria como um corpo falsamente espontâneo? Uma proposta persistia: queria contar um caso composto, pleno de ângulos e prenhe de intimidades; pensava em uma história dentro de história e tudo “na” história. Mas não na História dos acadêmicos. Assaltado por perguntas, retraçava uma via paralela, incerta, mas inspirada em arremedos de literatura, de lances da história do tempo presente, com nuances de análises sociais, mas que, em essência, não seria nada daquilo. Com certeza, porém, tangenciava temas como: gênero, vida privada, questões familiares, relações de classes e até esbarrava nas tinturas das novelas de dimensão pública.¹⁴⁹

Na contramão de tudo, vinha a obrigação de determinar os “sins”, pois não se tratava de ficção, mas também não era um estudo socioantropológico; nem mesmo era uma reportagem, nem História ou Sociologia: carecia de método científico ainda que sobrasse rigor. O subjetivo impunha-se a qualquer objetividade e os sentimentos muitas vezes exacerbados anulavam racionalidades e convocavam razões estranhas. Sem saber a quem disciplinarmente rendia tributo, restava seguir em frente e respeitar os ritmos e a articulação proposta pelos donos e contadores da nossa trama. [...] Entre o encantamento de contar uma história e as sutilezas do contorno das

¹⁴⁸ MEIHY, op. cit., 2006, p. 128.

¹⁴⁹ Ibid., p. 124.

operações metodológicas de como juntá-las situei o dilema do saber formal e do rigor da arte de expô-las. E foi nesse sentido que inventei essa saída, começando como toda história moderna deveria começar, pelo nome de seus personagens e pela razão de seus cruzamentos: o amor e o desamor em tempos modernos...¹⁵⁰

A inexatidão das ferramentas disciplinares utilizadas, ao nosso ver, contribui para o limbo estatutário da história oral exercida pelo autor, da forma como ela aparece em *Augusto & Lea*. Esse problema, no entanto, se encaminha ao longo de todo o debate suscitado por Meihy em sua carreira na criação de uma metodologia dentro do campo da história oral — dito de outra forma, a contenda estatutária da história oral está inserida em *Augusto & Lea* e, assim, influenciou sua estrutura, devido à condução específica de Meihy:

Assim, concluí que a história oral que pratico pode servir à História como também pode se valer de recursos da construção antropológica e gerar análises sociológicas, mas, sobretudo é um recurso capaz de transcender os enquadramentos classificatórios ou disciplinares.¹⁵¹

No entanto, para entendermos *Augusto & Lea*, é necessário ir mais a fundo nessa indefinição estatutária. Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, na apresentação do livro *Usos & abusos da história oral*, possibilitam que a história oral de Meihy seja enfim encarada como metodologia dentro de um campo. As autoras afirmam que há consenso entre os muitos valores da história oral, assim como sobre a importância das questões que ela pôde levantar: a importância do subjetivo, simbólico e representativo no estudo histórico; a relação entre memória e história; a separação entre pesquisador e pesquisa; a narratividade e ficcionalidade do relato; a revalorização do documento oral¹⁵². Porém, essas problemáticas ainda encontrariam barreiras por conta da insuficiência estatutária da história oral:

O entrevistado “se esquece” sempre de um conjunto específico de acontecimentos que vivenciou? Cada grupo de informantes situa em datas

¹⁵⁰ Ibid., *ibidem*, p. 127-8.

¹⁵¹ Ibid., p. 160.

¹⁵² FERREIRA; AMADO (orgs.), op. cit., 1996, p. xv.

diferentes determinado fato histórico? Sendo uma metodologia, a história oral consegue enunciar perguntas como essas; mas, exatamente por ser uma metodologia, não dispõe de instrumentos capazes de compreender os tipos de comportamentos descritos (bastante comuns, aliás). Apenas a teoria da história é capaz de fazê-lo, pois se dedica, entre outros assuntos, a pensar os conceitos de história e memória, assim como as complexas relações entre ambos. [...] Seja qual for a disciplina a que recorra, porém, o historiador encontrará encaminhamentos e soluções para esse tipo de questão na área da teoria (histórica, sociológica, psicanalítica, etc.), já que esta tem a capacidade de pensar abstratamente questões oriundas da prática, filtradas pela metodologia, produzindo conceitos que, por sua abrangência, são aplicados a situações análogas, iluminando e transformando a compreensão da própria prática — no caso específico, do exercício da história oral. A interdependência entre prática, metodologia e teoria produz o conhecimento histórico; mas é a teoria que oferece os meios para refletir sobre esse conhecimento, embasando e orientando o trabalho dos historiadores, aí incluídos os que trabalham com fontes orais.¹⁵³

Seria essa justamente a razão para as recorrentes dúvidas que Meihy expressa ao longo de *Augusto & Lea*, que se dirigem à sua indefinição metodológica, à dificuldade em traçar qual a proveniência de suas ferramentas operacionais e teóricas. Constatada essa problemática em *Augusto & Lea*, podemos entender como a metodologia de Meihy talvez deva mais às “esfriadas operações disciplinares” do que se supõe.

Já dissemos que o lugar da análise, para Meihy, não se encontra fora da transcrição, mas dentro da transcrição. Por conta dessa escolha, Meihy limita-se a expressar em pequenos comentários ao longo do livro pequenas conclusões de cada entrevista, muito focado em suas impressões pessoais. Porém, o que gostaríamos de salientar é que a própria circunscrição do projeto de Meihy se deve a soluções criadas fora da história oral — a saber, nos campos da sociologia, da antropologia e da psicologia.

Uma delimitação telescópica sob um fato que se revela social; a ideia de “rendimentos decrescentes” das entrevistas, todas essas conceituações apriorísticas já são, de partida, alheias ao que seria característica a história oral enquanto uma pretensa disciplina. Ademais, suas (e nossas) impressões acerca da problemática de gênero,

¹⁵³ Ibid., pp. xvi-xvii.

classe, o dito e o não dito, a presença do tradicional no moderno, são possíveis de serem enxergadas não por conta da história oral em si, mas pelas disciplinas das ciências humanas. Como afirmam Moraes e Amado, também só podem ser respondidas com o auxílio delas. Tomemos como último exemplo as problemáticas que surgem com a necessidade de uma espécie de “observação participante”, que leva Meihy a exprimir sua voz através de diários de campo e exposições metodológicas nos remetem a saídas encontráveis na etnografia e na antropologia.

A recusa de Meihy em adentrar nesse tipo de análise (psicológicas, antropológicas, sociológicas e históricas) provém de uma aparente contradição intransponível entre as disciplinas das ciências humanas e o tratamento da subjetividade, da qual resta o tom ensaístico de *Augusto & Lea*. Dessa maneira, Meihy nos coloca num pretense maniqueísmo entre a ciência das disciplinas das humanidades e a ficcionalidade dos relatos transcritos. O perigo dessa escolha é recair numa exposição que, como Moraes e Amado também afirmam, limitarão o entendimento dos fatos à compreensão unilateral de seus participantes¹⁵⁴ — em outras palavras, a proferir conclusões que estão “coladas” à narrativa dos colaboradores.

Outra saída nos é apontada por Alessandro Portelli em *O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum*. Em primeiro lugar, Portelli busca analisar o evento partindo das versões que os diversos atores sociais legaram através das entrevistas que fez. Nas narrativas que coletou, o autor ressalta uma oposição entre memórias do campo e da cidade. O massacre nazista que acometeu o vilarejo, para os cidadãos, aconteceu por culpa de provocação dos militantes da Resistência — camponeses em geral —, que dias antes haviam sequestrado e matado oficiais alemães¹⁵⁵.

Essa “culpa” colocada sobre a esquerda vai contra a memória progressista sobre o fato, que heroiciza a ação de seus integrantes. Essa oposição se encontra na narrativa cidadina da “inocência” e da “pureza” dos de Civitella, que nada tinham a ver com os acontecimentos da Guerra. Misto de heroicização patriota de um lado e simbolismo religioso e recordação afetiva da infância de outro, a memória do massacre se materializa tanto nos monumentos à Resistência como nas festas e missas cidadinas que a criticam. Vê-se então não só há presença de memórias coletivas, organizadas em

¹⁵⁴ Ibid., pp. xvii-xviii.

¹⁵⁵ PORTELLI, op. cit., 2006, p. 106.

identidades de classe, mas de *memórias divididas*, num confronto entre campos como “popular” e “oficial”, cidade e campo, direita e esquerda — mas que, frequentemente, se interpenetram¹⁵⁶.

E mais: Portelli diagnostica como essa memória se transformou ao longo do tempo. Enquanto próxima da libertação da Itália, os cidadãos pouco podiam fazer a respeito da memória criada pela Resistência; à medida que os anos foram se passando, os significados críticos ao movimento se reforçaram, resgatando acontecimentos e símbolos, apropriando outros do momento e reinterpretando o passado.

Porém, para o autor, seu trabalho não se resume a apenas levantar versões, identificar transições na memória e fazer conversar representações e discursos entre si. Acerca do retrato risonho que um entrevistado faz de sua infância, relatando as peripécias de criança nas invasões a um depósito nazista, Portelli assinala:

É claro que não há nada de errado com essas reminiscências infantis ao estilo de Tom Sawyer; na verdade, elas nos lembram que a maioria das recordações dos sobreviventes são memórias de homens e mulheres que eram crianças ou adolescentes na época, e que veem o massacre como o fim de sua infância ou juventude. O problema surge, porém, quando essa memória infantil é repetida sem mudanças pelo narrador adulto, e contribui para a formação da memória contemporânea. Alberto Rossi, por exemplo, não se recorda de que, em abril de 1944, por causa de uma incursão àquele mesmo depósito de munição, os alemães mataram um menino de 17 anos, Giulio Cagnacci. Rossi tem todo o direito de esquecer; nós, na qualidade de historiadores e antropólogos, temos o dever de considerar não só a morte de Cagnacci como um fato, e sua omissão no depoimento de Rossi como uma representação, mas também como um se desdobra em outro.¹⁵⁷

Ou seja,

A distinção [...] entre os “fatos” do historiador e as “representações” do antropólogo está totalmente correta. Porém, só considerando-as juntas é que se pode distingui-las. Representações e “fatos” não existem em esferas isoladas. As representações se utilizam dos fatos e alegam que são fatos; os fatos são reconhecidos e organizados de acordo com as representações; tanto

¹⁵⁶ Ibid., pp. 126-7.

¹⁵⁷ Ibid., p.113

fatos quanto representações convergem na subjetividade dos seres humanos e são envoltos em sua linguagem. Talvez essa interação seja o campo específico da história oral, que é contabilizada como história com fatos reconstruídos, mas também aprende, em sua prática de trabalho de campo dialógico e na confrontação crítica com a alteridade dos narradores, a entender representações.¹⁵⁸

Como trabalho inserido na historiografia moderna, essa forma de história oral se presta, então, à conceitualização para a narração dos acontecimentos, o que significa aqui — conforme Portelli — que não basta apresentarmos as versões dos indivíduos, mas cruzá-las com os outros documentos possíveis e, assim, construir narrativas maiores, conceitos, modelos, processos etc. Além disso, nota-se aqui uma metodologia definida para a crítica documental. Dessa maneira, não é impossível concluirmos que, em larga medida, a fonte oral não apresenta mais empecilhos que outras para a construção do conhecimento histórico.

E, como Portelli diz, não se trata de desrespeitar a memória e o luto das pessoas envolvidas nos eventos, mas de cumprir o papel do historiador de cruzar e criticar todos os documentos e as narrativas disponíveis para se escrever essa história¹⁵⁹. Além disso, na medida do possível, é preciso tomar em conta a memória em sua individualidade, pois, mesmo que ela seja coletiva, é o sujeito que lembra¹⁶⁰. Cada pessoa extrai memórias de uma variedade de grupos e organiza-as a seu modo; se diferente fosse, bastaria conversar apenas com uma pessoa para ter a memória do mundo inteiro. A memória só se coletiviza quando abstraída do indivíduo e encarna o mito, os rituais e as instituições. Daí que podemos enxergar a tensão intrínseca que a história oral revela entre macro e micro, individual e social, acontecimento e estrutura — conflito que permeia as “novas histórias”¹⁶¹.

Em segundo lugar, como caminhos alternativos à proposta de Meihy de valorizar o subjetivo na história oral, destaca-se a livre docência de Ecléa Bosi, da qual já tratamos, *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, publicada em 1979 no campo da psicologia social. Trata-se de uma obra essencial para a história da historiografia oral do país, mesmo que não rotule segundo esse nome. Para além disso, trava o debate já

¹⁵⁸ Ibid., p.111

¹⁵⁹ Ibid., p.106

¹⁶⁰ VOLDMAN, op. cit., 1996, p. 39.

¹⁶¹ PORTELLI, op. cit., 2006, p. 28.

exposto aqui sobre memória, narrativa e identidade, que se revelou essencial para a consolidação de uma crítica às fontes orais no Brasil.

Em *Memória e sociedade*, Ecléa arregimenta oito interlocutores de idade avançada, residentes de longa data em São Paulo, para indagar como e por que eles lembram de formas específicas. Não está em jogo provar ou contraprovar fatos históricos conforme uma amostra, mas, num compromisso afetivo de pesquisa, observar o que a memória desses idosos paulistanos mobiliza e a forma como o fazem¹⁶².

Dessa maneira, Ecléa se aproxima da acepção da memória enquanto artefato e operação social, como formulado por Halbwachs, para enfim caracterizá-la como trabalho. A memória se trataria de um esforço específico feito na idade em que o corpo não mais está apto a oferecer-se à exploração capitalista e que, neste contexto, ambos — corpo e memória — estariam sendo paulatinamente desvalorizados.

Como comenta Marilena Chauí, a memória de velhos como conselho, tal qual teorizava Walter Benjamin acerca do papel do narrador, estaria escanteada na sociedade contemporânea. Em resumo, como ser valorizado enquanto ser humano, na velhice, se aquela pessoa nunca o foi durante a “vida ativa”¹⁶³? A função própria do velho em lembrar do passado, compartilhada por sociedades tradicionais e ocidentais, hoje, se encontraria confiada à opinião pública e à informação jornalística. Consequentemente, assim se explica o final melancólico de quase todas as narrativas dos interlocutores, que versam sobre o abandono institucional/familiar e a contemplação retrospectiva do “*meu tempo*”¹⁶⁴.

Em sua análise, Ecléa expõe o que a memória dos velhos mobiliza e as instâncias às quais se remete: família, trabalho, lugares, datas, amigos e objetos. Além disso, indaga como se expressa a lembrança de cada uma dessas instâncias, conforme a perspectiva da velhice¹⁶⁵. Assim, por exemplo, pessoas que se apartaram dos processos políticos da cidade e do país se voltam mais à infância e à família — e sua condição atual é vista como um limbo —, enquanto outros, mais “ativos”, comentam a história “oficial” com familiaridade, e em grande medida não se veem num vazio de acontecimentos: ainda planejam e criticam, se colocam no tempo presente¹⁶⁶.

¹⁶² BOSI, op. cit., 1983, pp.1-2.

¹⁶³ CHAUI, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, op. cit., 1983, pp. xix-xxi.

¹⁶⁴ BOSI, op. cit., p. 342.

¹⁶⁵ BARBOSA, João Alexandre. Apresentação. In: BOSI, op. cit., p. xii.

¹⁶⁶ BOSI, op. cit., p. 370.

Porém, tanto em um caso como no outro, seria difícil não enxergar a dispersão sistemática dessas instâncias que ancoram a memória dos velhos: a morte dos familiares e amigos; a impossibilidade de exercer o ofício já tão refinado na juventude; o fim de hábitos coletivos; a demolição das ruas e praças da infância; os objetos doados quando da hora de ir para o asilo etc. Porém, como dissemos, para Ecléa não basta constatar que o tempo passa, mas compreender como passa e por que assim o faz na perspectiva dos velhos. Nos parece que, subjacente às suas análises, Ecléa não se contenta em conceituar a memória apenas como social, mas busca compreendê-la segundo o materialismo histórico e as questões a ele atinentes: trabalho, alienação e luta de classes.

Quando analisa a memória do trabalho, busca vê-la em duas dimensões: o ofício repercutindo no tempo subjetivo do interlocutor e sua realidade objetiva no interior da estrutura capitalista¹⁶⁷. Em outras palavras, quer enxergar como os velhos reinterpretam e revalorizam o tempo do relógio quando já se encontram livres dele. Em grande medida, a memória do trabalho justifica toda a biografia construída por eles, que a superestimam em detrimento do presente da enunciação — onde seu tempo se revela na maioria das vezes vazio de sentido¹⁶⁸.

Essa conclusão a que chega Ecléa é tanto uma insistência da autora quanto uma constante dos interlocutores ao expressar que, se a infância é uma barreira difícil de se transpor na narrativa, é no delineamento do trabalho que mais se demoram. Portanto, é difícil negligenciar a presença desse biografema/célula narrativa no relato dos velhos, e é aqui que Ecléa se debruça tanto na narrativa em si quanto na classe dos interlocutores. Apesar de não deixar expresso em seu livro — e talvez jamais tenha precisado, dado o refinamento de suas análises —, Ecléa construiu um retrato complexo e delicado do processo de alienação pelo trabalho e o abandono final feito pela sociedade capitalista em cima de mulheres e homens que viveram na São Paulo do início do século XX. Tudo isso conforme se expressou na perspectiva subjetiva de seus interlocutores. É nesse sentido que estes se referem ao passado tantas vezes como “*meu tempo*”: apartados de seus ofícios, pouco mais lhes restou.

Distanciados também da família, da casa, do bairro, dos amigos e de objetos, o resto da vida é quase que somente “*tempo de lembrar*” — pois, apesar de despedidos de quase tudo, a memória de alguma forma faz presente o passado. Eles trabalharam e

¹⁶⁷ Ibid., p. 390.

¹⁶⁸ Ibid., pp. 398-9.

continuam trabalhando — separando, reformulando, significando, juntando lembranças —, e é sobre isso que se trata o compromisso afetivo de Ecléa com seus interlocutores: instigar o processo da memória e participar dele.

À luz do que temos dito, cabe-nos também comentar brevemente alguns procedimentos levantados pela autora neste importante e prolífico texto para a história oral brasileira. No intuito de preservar para o leitor a experiência do contato com a narrativa dos interlocutores, Ecléa dispôs a estrutura do livro com o prefácio de João Alexandre Barbosa; a arguição de Chauí na banca de sua livre-docência; uma introdução teórica ao conceito de memória e sua metodologia; uma transcrição longa de cada entrevista, de cerca de vinte a quarenta páginas, no formato de monólogo; e por fim uma análise das narrativas, conforme exposto acima. Assim, o saldo final de seu livro não se constitui numa crítica explicitamente direcionada ao processo de alienação do trabalho, como apontamos, mas numa pesquisa que foca as maneiras de lembrar, atreladas à vida social de seus interlocutores. Ecléa então deixa aberta sua obra a interpretações vindouras como a que fizemos. Apenas sugerindo, não recorta excertos específicos das narrativas para provar seu argumento, mas escreve tendo em vista generalizações que julgou possíveis de serem feitas acerca dos textos que disponibilizou.

Retornando aos meandros de *Augusto & Lea*, podemos dizer que, em último caso, a aparente contradição que Meihy expressa enquanto narrador do livro se daria entre análise e narrativa, ou ciência e ficção. No entanto, como procuramos expor, há alternativas para balancear uma exposição narrativa que lide com a inteireza dos relatos de entrevistados/colaboradores e os divulguem. Ao mesmo tempo, essas alternativas se mostram como um exercício crítico analítico que desenvolve a compreensão histórica acerca de um conjunto de entrevistas sem, no entanto, haver a intenção de exaurir dele seu significado total¹⁶⁹. Nas palavras de Portelli, os “fatos” do historiador e as “representações” do antropólogo não existem em separado, mas conjuntamente.

Não estamos julgando aqui a falta ou não de metodologia científica por parte de Meihy — questão pela qual ele deixa claro que não tem interesse — ou seu consequente costume de não explicitar com clareza suas referências teóricas, seja Michel Foucault,

¹⁶⁹ Salientamos que também poderíamos discorrer sobre o trabalho de Rovai, op. cit., 2012, orientado por Meihy, que também performa com equilíbrio um exercício analítico com uma exposição da inteireza narrativa dos relatos no anexo do texto.

Paul Thompson ou Daphne Patai. Buscamos, isso sim, compreender como suas escolhas teóricas e metodológicas influíram na estruturação de *Augusto & Lea*, que se mostrou autorreflexiva e, chegando a nosso tópico final deste subcapítulo, desbalanceada a partir de “Construção do texto”.

Esta penúltima seção do livro mostra uma parte do caderno de campo e de notas técnicas do autor referentes a cada colaborador, um por vez. É no caderno de campo que Meihy busca recriar a atmosfera dos dias de entrevista com cada colaborador, relembrando suas impressões pessoais acerca dos encontros e suas dúvidas perante a execução do projeto. Em meio às questões que os diálogos lhe suscitam, Meihy apresenta suas notas técnicas, que teriam sido levantadas perante cada dificuldade encontrada.

Aqui, Meihy opera uma espécie de fórmula que busca levar o leitor a crer que o autor “aprendeu” o sentido de colaboração¹⁷⁰, “apreendeu” a modernidade tecnológica da história oral¹⁷¹, ou que tal e qual palavra lhe “trouxe” à tona o valor do tom vital¹⁷². Ademais, tal fórmula o leva a recuperar definições de transcrição ou a se “valer de conceitos mais correntes” sobre a história oral¹⁷³ de lugares que não explicita. Enfim, estamos falando de uma fórmula que objetiva apresentar métodos e técnicas já delineados pelo próprio autor em obras anteriores e, mais ainda, como se isso se tratasse do estabelecimento de um debate teórico, não uma espécie de monólogo.

Se realmente Meihy duvidou de seus processos de trabalho — já conhecidos, consolidados e há muito divulgados em seus trabalhos, guias e manuais — quando da produção de *Augusto & Lea*, não é algo que possamos saber com exatidão, devido à nossa escolha de análise imanente da fonte. Porém, é certo que, de uma forma ou de outra, sua exposição autorreflexiva de notas técnicas redundou sem abalos no arcabouço já explicitado em sua carreira teórica. O que pode explicar então a escolha dessa fórmula na obra é a representação, para o leitor mais amplo, do contexto de percalços pelos quais todo pesquisador passa em seu trabalho, e/ou a (re)apresentação de fundamentos de sua história oral para modos de formação. Isso pois o capítulo “Construção do texto” também serviria, uma vez mais na carreira de Meihy, para a introdução dos preceitos de sua posição teórica para o público geral.

¹⁷⁰ MEIHY, op. cit., 2006, p.140.

¹⁷¹ Ibid., p. 135.

¹⁷² Ibid., p. 150.

¹⁷³ Ibid., p. 134.

O que gostaríamos de salientar quanto a essa fórmula é que talvez ela tenha contribuído para dois aspectos negativos da obra. Em primeiro lugar, a reiteração de seu conceitual, em meio a uma simulação de um debate, impediu que Meihy fosse ao cerne do problema estatutário da história oral, que subjaz às suas dúvidas e indefinições apresentadas no livro.

Em segundo, observemos o seguinte excerto, encontrado no último capítulo do livro, “E agora? A pretexto de conclusão conciliadora”:

Mas qual o valor científico disso tudo?

Se é ferramenta, técnica, metodologia ou mesmo uma nova disciplina, tudo isso fica reduzido ante o eventual impacto na opinião pública. É para a coletividade que o trabalho se dirige e, assim, exige-se rigor na elaboração. Independentemente de seu estatuto, mais do que nada, a história oral pretende ser pública. Por certo, isso não elimina a possibilidade de ser também elaborada por acadêmicos, mas nesse caso ficam apertadas as roupagens propostas, seja pela História, Sociologia, Antropologia, Psicologia ou qualquer outro ramo do conhecimento. A história oral proposta tem duas alternativas; ou se constitui em um saber novo ou ganhará autonomamente a condição de independência. Isso, aliás, tem sido uma ameaça danada, pois aqueles que não se contentam em enquadrar os depoimentos como recurso auxiliar de disciplinas estabelecidas, se veem na contingência — também incômoda — de a classificarem como ficção. Mas ficção também não é, pois trabalha com referenciais e evidências definidas, e não com a invenção.¹⁷⁴

Não obstante apregoar diversas vezes na obra que não tem a intenção de estabelecer contundentemente o estatuto de sua história oral, Meihy também aciona esse mesmo debate em outros momentos, sendo o parágrafo acima destacado o lugar onde dá uma espécie de vaticínio. Se em momentos anteriores de sua carreira Meihy advogou combativamente pela história oral como disciplina, também é notável como aqui evita esse debate, que é implícito em *Augusto & Lea*, postergando sua solução para a “opinião pública”.

Como tentamos expor, esse dualismo entre ciência e ficção trata-se de uma oposição que merece ser repensada e debatida, enquanto possível aparência a nível de problemática metodológica. Ademais, também buscamos traçar como as “roupagens”

¹⁷⁴ Ibid., p. 168.

que “apertam” a história oral são, na verdade, as ferramentas teóricas que podem ajudar essa metodologia a responder às perguntas que levanta.

Ao fim e ao cabo, a fórmula de apresentação de seu arcabouço teórico, no capítulo “Construção do texto”, parece delinear uma estratégia de convencimento do leitor, trazendo apenas o lado no qual o autor se posiciona no debate, evidenciado como se fosse a resposta natural aos percalços de qualquer projeto em história oral. Daí o “desequilíbrio” na estrutura da obra, em sua perspectivação narrativa, apontado acima.

Para um leitor desavisado, toda a exposição autorreflexiva de Meihy pode ser bem desfrutada nos bastidores da produção que trazerem dados, impressões e informações extras a respeito dos encontros consumados. Não obstante, também pode ser encarada com estranheza ou vista como desnecessária, se por acaso não for intenção do leitor que ela seja aproveitada.

Sob esse ponto de vista, é um risco ao qual Meihy se expôs. Pensando no sentido de colaboração, instaurado pelo próprio autor, a presença das notas técnicas e da conclusão acabaram por desequilibrar uma obra que, se tinha pretensões de ser feita da forma mais horizontal possível, acabou carregando uma imensa presença de Meihy enquanto narrador/personagem. Nesse sentido, cabe dizer que as sessões técnicas podem ser vistas como de interesse solitário de Meihy, se afastando funcionalmente da lógica das transcrições e da história do projeto, que pregam a colaboração e o cumprimento de objetivos em comum.

2.5 UM PROCESSO COMPARTILHADO

O drama de *Augusto & Lea* foi, desde a concepção do projeto de Meihy, encarado como um fato social que envolveu um núcleo familiar, agregados e empregados dos Fonseca. A tarefa daquele foi encarada como a de um mediador que ativaria a memória individual de cada entrevistado para a criação de uma obra conjunta, que versaria sobre a memória coletiva de um trauma com ares sociais e contemporâneos.

O processo da transcrição foi exercido de modo que Meihy e os personagens trabalhassem num regime de colaboração para a confecção do texto a ser publicado. Meihy buscou, quando tomou as rédeas de vez da narração do livro, expor

autorreflexivamente os meandros do projeto, suas justificativas, seus medos e suas dúvidas acerca da possibilidade de finalização, buscando colocar-se hierarquicamente ao lado dos que entrevistou. Não obstante, *Augusto & Lea* foi mais uma oportunidade para Meihy apresentar seu arcabouço teórico para o público em geral, ao levantar (de forma subentendida e, não obstante, um tanto desbalanceada) um debate essencial em sua carreira como docente e teórico da história oral brasileira.

As transcrições, extensamente apresentadas em sua completude, representaram um cuidado ético para com a apresentação estética dos relatos e a inteireza da narrativa dos colaboradores. Também foi depositada nelas a atividade analítica de Meihy, que as organizou conforme os temas sensíveis levantados pelos colaboradores e que tinham conexões com o resto da sociedade. Aproveitando seu trabalho, buscamos na medida do possível clarear os sentidos sociais das narrativas, tendo em vista a relação deles com a estrutura completa dos relatos. Dessa maneira, investigamos questões concernentes a temporalidade, gênero e classe no conjunto dos oito colaboradores.

A escolha do narrador em exprimir o caminho de pesquisa e escrita do livro como estrutura da obra traduz aqui o sentido da polifonia de *Augusto & Lea*, mas com tensões diferentes daquelas vistas em *Edifício Master*. O miolo do livro, composto pelas transcrições, foi espaço reservado para a expressão aprofundada e temporalmente alargada das perspectivas de cada personagem. Mesmo a distinção entre histórias de vida e histórias temáticas não bloqueou o sentido polifônico do conjunto de todas as transcrições. Como nos lembra Bakhtin, a polifonia não se faz pela extensão do relato, mas pelo grau de autonomia do personagem para com o narrador, que permite a expressão daquele com a profundidade de uma consciência em si¹⁷⁵. Ou seja, não só os protagonistas puderam registrar suas perspectivas de maneira significativa, mas os coadjuvantes, como Leta, Martha, Greta e Dona Marieta, também o puderam. Estas últimas não só se posicionaram quanto ao caso, como expressaram sua moral de vida, alguns de seus anseios mais pessoais.

Ainda no âmbito das transcrições, Meihy divide horizontalmente a fala quando encarna o narrador e ao mesmo tempo se coloca como um personagem da trama, dando a ela um novo episódio: a construção do projeto. O livro conta não só uma história que aconteceu no passado, mas, metalinguisticamente, a forma como o projeto instigado por

¹⁷⁵ BAKHTIN, op. cit., 2015, pp. 46-9.

Meihy exerceu interferência nela, ao colocar a todos o desafio de revisitar o trauma e expô-lo ao público. É nessa parte do livro que ele se torna polifônico, quando coloca os personagens (Meihy inclusive) em pé de igualdade para narrar, estabelecendo um enredo com diversas perspectivas que se dialogam, se comentam e se chocam, tendo como centro a tragédia de Augusto e Lea.

É sob esse patamar narrativo que se estranha o tom das partes que antecedem e sucedem esse conjunto. A polifonia é cessada e o narrador instaura uma monofonia que desvia a obra para reflexões metodológicas e um debate estranho ao drama, desequilibrando *Augusto & Lea*. Apesar dessa narração monofônica se remeter constantemente ao enredo central de forma autorreflexiva, ela é de interesse do narrador em específico, que agora hierarquiza as transcrições para atender à sua demanda explicativa. Em suma, são os momentos em que Meihy busca defender sua posição dentro do campo da história oral que contradizem os próprios objetivos da obra, cessando o caráter polifônico que subsiste no conjunto das transcrições.

Quanto à nossa investigação acerca da parte metodológica e autorreflexiva da obra, vimos que a oposição e indefinição entre ficção e ciência, subjacente ao processo de transcrição presente em *Augusto & Lea*, revelou o peso do debate estatutário da história oral no Brasil contido nessa obra. Essa problemática tem sua razão de ser no ponto de vista da performance inerente a todo indivíduo colocado na situação de entrevistado — é a problematização do valor biográfico de verdade, que um encontro pretensamente teria. Como dito antes, a autorrepresentação, mediada pela sua memória, pela oralidade e pela situação da entrevista, dá espaço para essa margem de criação que beira o ficcional. Porém, como também buscamos mostrar, em muitos casos é possível fazer uma análise coesa e que ilumine os significados de uma narrativa, os sentidos da performance, sem objetificar o outro.

Augusto & Lea se mantém como uma obra cheia de significados, intersecções e sentimentos profundos. É um agudo relato de um trauma coletivo que lega ao leitor uma complexa e afetiva experiência¹⁷⁶. Uma obra que busca redefinir o estatuto de objetividade científica, propondo uma nova forma de busca e produção do conhecimento, de maneira compartilhada pelos sujeitos interlocutores. Em sua divulgação, pode cumprir um dos papéis intencionados por Meihy: o de comover seus

¹⁷⁶ No sentido adotado por Jorge Larrosa Bondia em “Notas sobre a experiência e o saber de experiência” (*Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro: ANPEd, n. 19, pp. 20-8, abr. 2002).

leitores, suscitar debates sobre saúde pública, feminismo, saúde mental, entre outras questões sociais. Deve também provocar e reativar no campo da história oral as discussões inconclusas, tão contemporâneas e necessárias em nosso contexto político atual.

3 UMA APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA, FORMAL E TEMÁTICA ENTRE EDIFÍCIO MASTER E AUGUSTO & LEA

3.1 PARÂMETROS

Todo esforço de aproximação entre obras esbarra em questões práticas e metodológicas referentes ao suporte encarado. As acareações entre filmes, livros e canções seguem os padrões constituintes de suas materialidades: como exemplo, temos a montagem e o enquadramento no cinema; o estilo literário no romance; a harmonia e a melodia na música etc.

Tal fato sugere um ponto de partida formal de certa forma pacífico, a partir do qual podem surgir análises e interpretações advindas de parâmetros semelhantes dados pela materialidade das fontes. Nosso caso, no entanto, é diferente. Aquilo a que nos propomos, nesta dissertação, é justamente comparar do ponto de vista metodológico e formal duas fontes estruturadas em suportes desiguais: *Edifício Master*, um documentário, e *Augusto & Lea*, um livro. Isso implica a flagrante disparidade entre elementos formais: vide o digital, a duração, a montagem, a imagem e o som por um lado; o analógico, o textual, o estilo e a paragrafação por outro.

Assim, projetar uma aproximação entre essas duas fontes requer que superemos, de alguma maneira, esse abismo formal que resta evidente. De início, em respeito aos motivos de pesquisa apresentados na introdução, buscaremos focar aqui num aspecto estruturante primordial e compartilhado entre os dois objetos: o uso do dispositivo da entrevista.

A partir da análise do lugar da entrevista nessas duas obras, procuraremos estabelecer, em primeiro lugar, os parâmetros metodológicos em comum entre os dois projetos. A entrevista deve ser encarada como parte de um processo que demanda pré-produção, produção e pós-produção, pois, na aproximação qualitativa com interlocutores, é necessário haver um projeto que vislumbre a entrevista em si e um tratamento posterior dela.

Em segundo lugar, buscaremos comparar o modo e o estilo de acercamento dos autores aos seus interlocutores, ou seja, como pensaram a execução de seus projetos, quais as funções de suas operações de trabalho e qual a consequência/limite de suas

escolhas metodológicas.

Por último, ambicionamos comparar a forma como as entrevistas foram tratadas e inseridas na lógica da(s) voz(es) que o narrador impôs às nossas respectivas fontes. Assim, estabeleceremos o significado de operações análogas que superem a dessemelhança intrínseca entre os suportes. Neste momento de nossa análise, a intenção é, como diz José da Silva Ribeiro, entender como uma função metodológica torna-se uma forma de narrativa numa obra¹⁷⁷. Para isso, retomaremos a aproximação entre escrita historiográfica e escrita cinematográfica proposta por Priscila Patrícia dos Santos. Estará em jogo investigar quais são as estratégias semelhantes e diferentes de formalização de obras que buscam dissolver a autoridade diretiva clássica e instaurar uma polifonia.

3.2 FORMAS DE ANTEVER A OBRA: COMPARANDO PROJETOS, RECORTES E MÉTODOS DE PRODUÇÃO

Como já dissemos, Coutinho e Meihy, à altura de suas trajetórias no começo dos anos 2000, quando projetaram *Edifício Master* e *Augusto & Lea*, compartilhavam de similares questionamentos e propostas teóricas. Se encontravam diante de um debate que levantava problemas relacionados à autoridade diretiva de uma obra, ao seu valor de verdade e à necessidade de evidenciar as relações de produção¹⁷⁸.

Nesse sentido, partilham de posturas semelhantes quando apostam na autossuficiência da narrativa, valorizando o dado qualitativo da entrevista que está baseado na memória, em vez de um possível valor de prova advindo da experiência do interlocutor. Isso também pode ser examinado quando vemos nossos autores trafegando por caminhos novos, microscópicos, para aí chegar direta ou indiretamente a grandes temas. Ou, ainda, quando apostam na polifonia, na conversa e na metalinguagem como maneiras de ancorar suas obras em um tempo e espaço circunstancial e, assim, delimitam o alcance de seu discurso à verdade possível dentro de uma situação na qual um entrevistador encontrou-se com um entrevistado. Em suma, quando Meihy e Coutinho lidam com questões e soluções que permeiam um debate comum ao cinema

¹⁷⁷ RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, , v. 48, n. 2, p. 622, 2005.

¹⁷⁸ O panorama do debate pode ser resumido em MATHIAS, Ronaldo, *Antropologia visual* (São Paulo: Nova Alexandria, 2016, p. 145-50).

documentário e à história oral contemporânea, orientados para a construção de uma nova ética de representação dos sujeitos, frente ao desafio da produção do conhecimento.

No capítulo anterior, vimos que esse tipo de preocupação se mostrou inscrito na própria obra de Meihy, nas partes de *Augusto & Lea* nas quais o autor versa sobre o projeto de trabalho:

Uma experiência de vida doméstica combinada com o fluxo da modernidade urbana ambientava as narrativas e implicava a tradição com a modernidade. [...] O plano de trabalho, portanto, tinha de ser flexível e contemplar as demandas dos arranjos pessoais, de narrativas que se faziam no ato da captação das histórias gravadas e de suas legitimações autorais. Dava-se, então, uma primeira quebra de procedimentos meramente acadêmicos: quem ditava a ordem ou a sequência da pesquisa eram seus participantes e as oportunidades dos encontros. No lugar do comando autoral, começava a pensar que meu papel era de *mediador* de uma história que tinha impulso próprio e que iria ser contada por seus participantes, que eram os *colaboradores* efetivos, documentos vivos em essência, personagens de uma história do tempo presente. [...] Ética passava a ser tema.¹⁷⁹

Este excerto resume a forma como Meihy encara sua empreitada: um recorte, centrado em um acontecimento social; um período para conhecer os colaboradores e entrevistá-los; a paciência em se deixar levar pelo tempo do outro; a concepção de mediação, em vez de direção.

Falemos então mais detidamente sobre aspectos da pré-produção até a pós-produção de *Augusto & Lea*, conforme exibidos por Meihy, e comparemos em seguida com os procedimentos liderados por Coutinho em *Edifício Master*. Para ajudar-nos nessa tarefa, contaremos com dados retirados do documentário *Coutinho.Doc: Apartamento 608* (Beth Formaggini, 2007), que acompanha o processo criativo e produtivo de *Edifício Master*.¹⁸⁰

3.2.1 Maneiras de recortar

¹⁷⁹ MEIHY, op. cit., 2006, p.125. Itálicos do autor.

¹⁸⁰ Disponível em: <[youtube.com/watch?v=z3OA_n4U4HM](https://www.youtube.com/watch?v=z3OA_n4U4HM)>. Acesso em: 1 jun. 2020.

A primeira operação análoga em que podemos nos centrar, ao comparar os projetos de *Augusto & Lea* e *Master*, é o recorte das obras. O empreendimento de Meihy está centrado no caso de Augusto e Lea. Dessa forma, entrevistar o casal foi o cerne do projeto, enquanto os círculos desenhados ao seu redor (comunidades de destino, redes) foram compostos através de uma hierarquia social: família, amigos e empregados. Visando a um acontecimento que atingiu a colaboradores eleitos, Meihy colocou como seu objetivo principal provocar e registrar narrativas que, sob diversos ângulos, estabilizassem uma representação social do drama coletivo¹⁸¹.

Ao se decidir por esse ponto de chegada, Meihy instou seus interlocutores a diversas entrevistas, avançando com novas perguntas — outras retomadas — e combinando encontros com mais personagens, na medida em que foi aconselhado ou achou pertinente¹⁸². Trabalhou, então, com um prazo alargado de produção, sujeito às intempéries trazidas pelas demandas dos próprios narradores. Além disso, o autor atesta ter lidado com seus questionamentos pessoais e com o pressentimento de que algo mais poderia ser iluminado aqui ou ali.

A transcrição, procedimento coletivo de formalização do relato oral, visou extrair dos encontros seu “tom vital”, ou seja, as contribuições centrais da narrativa à perspectiva geral e social do acontecido. Em outras palavras, apesar de notarmos o largo espaço concedido a cada transcrição, é preciso lembrar sempre que elas são partes que conduzem a um único todo, orientado pelo caso Augusto e Lea. À interferência consentida na edição do relato agarra-se a eliminação da dimensão efêmera da entrevista, baseada na interação social e hierárquica entre um entrevistador e um entrevistado, num tempo e espaço limitado.

Isso fica claro quando o produto final da transcrição se mostra como um monólogo do colaborador, não obstante tenha sido feito a quatro mãos. Fatores como descrição do ambiente, interrupções, desentendimentos e toda espécie de ruído ou curto-circuito — intrínsecos à situação da entrevista — foram cortados do relato propriamente dito, restando a Meihy restaurar a “ambiência” nos textos introdutórios às

¹⁸¹ Conforme a já citada “lei dos rendimentos decrescentes”.

¹⁸² Para dar um pontapé inicial no projeto, foi fundamental o guia do próprio Augusto, que não só discutiu com Meihy possíveis entrevistados como facilitou sua comunicação com eles, ver MEIHY, op. cit., 2006, p. 38.

transcrições e em seu diário de campo¹⁸³.

Assim, podemos notar como se dá o equilíbrio diretivo em *Augusto & Lea*, obra que pretende fazer jus a uma reflexão acerca do possível compartilhamento de autoridade. Se por um lado o texto final precisa ser autorizado com as devidas mudanças e apontamentos do colaborador, por outro a reconstrução do contexto em que se deu o projeto, além de comentários acerca da postura de cada colaborador ao longo da produção, são feitos por Meihy de forma solitária enquanto narrador.

Já no recorte planejado para *Edifício Master* não constava um tema específico. Isso não só pôde ser atestado aqui numa análise — no limite do possível — estrita do filme, mas também figura nas entrevistas dadas por Coutinho sobre a obra e os registros do período de produção, feitos pela assistente de direção de *Master*, Beth Formaggini, no documentário *Apartamento 608*. Coutinho assim se posiciona quanto a *Edifício Master*, numa entrevista dada à revista *Contracampo*:

Não queria fazer filme sobre a classe média, mas sobre um universo que não se conhece. [...] O desafio seria extrair um material interessante de pessoas normais. [...] O que é bom em uma locação só? A possibilidade de se aprofundar. Em vez de trabalhar na extensão, você trabalha em profundidade. [...] Tenho de criar uma prisão para encontrar os personagens no escuro. Precisa ter esse risco porque cria um sentimento de urgência. Tenho de filmar aqui e nesse prazo. Então escolhi o prédio pelo prédio, não pelos moradores, e aí não tinha mais recuo.¹⁸⁴

Assim, a produção de *Master* foi conduzida por Coutinho com o auxílio de uma equipe de pesquisadores encarregados de gravar pré-entrevistas e mostrá-las ao diretor. Eles estavam na “prisão”: circunscritos espacialmente pelo edifício e temporalmente em um mês para realizar toda essa preparação. Desse intervalo, duas semanas foram reservadas para os encontros gravados do diretor com os personagens. Assim, o que Coutinho queria com as pré-entrevistas era escolher personagens, procurando neles um uso performático e criativo da narratividade, como apontam Mesquita e Saraiva:

Coutinho escolhe sempre uma locação específica, um recorte espacial.

¹⁸³ Meihy deixa claro, inclusive, que toda espécie de ruído deveria ser excluída da transcrição. Ver MEIHY, op. cit., 2006, p. 151.

¹⁸⁴ EDUARDO; VALENTE; GARDNIER, op. cit., 2013, pp. 283-4.

Restringindo assim seu campo de ação [...] ele obriga-se a aprofundar o olhar. A particularização do interesse evita que o quadro de entrevistados seja selecionado por critérios de tipicidade, o que seria uma forma de imposição de ideias preconcebidas ao filme (noutras palavras, um retorno à documentação de um “objeto” construído a priori, abstratamente). Num grupo restrito, serão escolhidos aqueles que se mostrarem capazes de expressar, performaticamente, as suas experiências pessoais¹⁸⁵.

O documentário de Formaggini explicita como o diretor via dificuldades de encontrar isso nos possíveis personagens do prédio, coisa que Consuelo Lins, uma das pesquisadoras à época, também atesta:

O deslocamento social provocado por *Edifício Master* (2002) fez Coutinho se confrontar com personagens excessivamente comuns, reservados, concisos, com modos de falar mais moldados pela mídia, distantes dos “acontecimentos verbais” dos dois filmes anteriores [*Santo Forte* e *Babilônia 2000*, filmados em favelas cariocas]. Diante deles, afinou sua postura de não julgar nem objetivar quem estivesse diante de sua câmera. O que o interessava era a visão dos personagens sobre a vida e sobre si mesmos — que se produz necessariamente na relação com o cineasta. O diretor não estava nem acima nem abaixo deles, mas em intensa negociação narrativa, na qual os personagens também exerciam suas próprias forças.¹⁸⁶

Como vimos no capítulo 1, temas em comum transpareciam de forma fragmentada no *Master* entre as inserções dos personagens, restando um mosaico construído pela força narrativa de cada um — fenômeno que atinge seu ápice nas performances de Alessandra e Henrique. Trazer à tona registros sobre o processo de produção, através de *Apartamento 608*, faz-nos enxergar que essa característica de *Master* (a fragmentação de temáticas) não se dá apenas por conta da montagem executada, mas porque cumpriu-se uma intenção traçada desde o início do projeto.

Conforme registrado no documentário de Formaggini, dentro do processo produtivo de *Master* as pré-entrevistas dão a Coutinho um certo controle sobre a narrativa do personagem: o diretor pode prever formas de “quebrá-lo”, no sentido de

¹⁸⁵ MESQUITA; SARAIVA, op. cit., 2013, p. 389.

¹⁸⁶ LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. *Galáxia*, São Paulo, n. 31, p. 47, abr. 2016.

desprogramar respostas automáticas ou esquemáticas. Em *Apartamento 608*, observa-se também como as pré-entrevistas são essenciais para se cultivar um bom relacionamento entre a equipe e o personagem, o que decerto foi aproveitado pelo diretor quando estava finalmente em cena.

Aliás, esse parece ser o sentido final da maior parte do processo de pré-produção, também conforme Mesquita e Saraiva: preparar o foco de tudo e todos no acontecimento exíguo da conversa entre Coutinho e seus personagens¹⁸⁷. A “prisão” e a pré-entrevista, dessa forma, orientam a escolha de um personagem cuja força narrativa se provou num dado momento e lugar, e o diretor entra esperançoso para explorar (repetir) esse potencial, registrando o momento irrepitível com suas câmeras. Como se vê, não se trata a entrevista aqui como um dado natural e desprezioso, mas também de produzir paradoxalmente uma espécie de “controle do irrepitível”.

Nesse aspecto, o projeto de Coutinho formaliza a entrevista na obra de forma oposta à adotada por Meihy. Para Coutinho, o mais importante é representar a finitude do encontro, seu valor intrínseco de performance. Para Meihy, o encontro é valorizado como parte de um todo social, e não como acontecimento único.

Isso explica a presença, em *Master*, de tantas cenas nas quais vemos a equipe de filmagem. A intenção é trabalhar a ideia, através das imagens, de que o documentário é apenas uma entre outras perspectivas sobre o que foi narrado: é fruto da presença de algumas pessoas, em dado tempo e em um certo local, que não voltarão mais ali. Porém, o nível de autorreflexividade para por aí, limitando-se à narração de Coutinho no início do filme, em que explicita as regras da “prisão”. A possibilidade de registro mecânico que o vídeo traz faz a imagem se estruturar, em *Master*, como linguagem: como dissemos no capítulo 1, o narrador faz, assim, curtos comentários a respeito da alma do prédio, emulando perspectivas de olhares ali possíveis. A autorreflexividade de *Master* fortalece a transitoriedade de seu discurso e o caráter único dos encontros registrados.

No vídeo, o corpo do entrevistado e o local podem ser representados ao mesmo tempo e contam com diversas ferramentas de exposição, como enquadramento, ângulo, iluminação etc. Além disso, Coutinho deixa na montagem final diversos “ruídos” da produção — por exemplo, momentos em que é abertamente interpelado pelos personagens. A impossibilidade de inculcar na própria transcrição algum comentário

¹⁸⁷ MESQUITA; SARAIVA, op. cit., 2013, p. 389.

acerca de seu contexto, como é permitido fazer na linguagem do cinema, tensionou a opção de Meihy por separar uma coisa da outra.

O recorte da “prisão” de Coutinho contrasta com o recorte *événementielle* de Meihy, que, por extensão, tornou-se temático. Essas escolhas feitas pelos autores geraram consequências a respeito da orientação temporal e autorreflexiva das respectivas obras. Já na pós-produção, Coutinho não partilhava da montagem com seus personagens, em oposição à transcrição feita por Meihy. O diretor sempre oferecia sessões de seus documentários para os personagens antes do lançamento, porém não havia grande espaço para mudanças sugeridas por eles.

Daqui podemos enxergar como, por sua vez, se dá o equilíbrio da autoridade compartilhada almejada em *Master*: há todo um processo de pré-produção para estimular um relato único e não tipificado dos personagens, através de uma relação baseada na “prisão”, na pré-entrevista e nas perguntas do diretor. Ao mesmo tempo, a exclusividade na ilha de montagem faz com que Coutinho mantenha grande autonomia na confecção da obra, mesmo que tenha por objetivo um documentário que respeite a autoimagem criada pela performance instigada na entrevista.

É levantando todos esses aspectos de produção das obras que podemos cotejar suas estratégias e metodologias rumo à construção de um discurso mais compartilhado. Se confrontado com o processo de Meihy, vemos que no de Coutinho não há espaço para o compartilhamento da montagem do documentário com os personagens. Além disso, o grau de autorreflexividade de *Master* é menor, se comparado a *Augusto & Lea*. Os percalços da pré-produção e seu próprio andamento, como revelados por *Apartamento 608*, não estão incluídos em *Master*. Porém, justamente esse nível comedido de exposição das condições de produção do filme em questão abre mais espaço para as narrativas.

Em outras palavras, por um lado Meihy divide com seu colaborador a responsabilidade da transcrição, mas ocupa mais de um terço de *Augusto & Lea* com uma exploração metalinguística solitária; por outro, Coutinho e Jordana Berg montaram sozinhos *Master*, porém o filme dedica apenas 10% de seu tempo a imagens extraentrevista. A nível de extensão (páginas e duração fílmica), há um peso díspar dado à autorreflexividade e à direção por ambos os autores. A nível qualitativo, as diferentes autorreflexividades se explicam pelos diversos objetivos dos dois autores. Para Meihy, é

primordial explicitar sua relação pessoal com o projeto, uma vez que o foco de sua obra são as conexões sociais feitas e desfeitas pelo evento traumático. Já para Coutinho, a autorreflexividade serve mais como um lembrete ao espectador acerca da dimensão irredutível e performática das narrações que ele está vendo.

3.2.2 Construindo encontros

Para contrapor e comparar os projetos de Meihy e Coutinho, restam questões acerca de outra operação análoga — a saber, a composição ritual da entrevista em si — que também impacta as possibilidades da pós-produção. A quantidade e a duração dos encontros, para Meihy, estão submetidas ao esgotamento dos assuntos referentes a um roteiro, ou seja, à lei dos rendimentos decrescentes. Ademais, negocia-se com os interesses narrativos do colaborador: o local de entrevista é proposto pelo colaborador, assim como o horário. Como vimos, Meihy afirma que utilizou dois tipos de roteiro. O primeiro deles, o de história de vida, é mais amplo e, como sugere o nome, tem questões que percorrem toda a trajetória do interlocutor. O segundo, chamado de relato biográfico, seria um pouco mais largo que uma entrevista temática de cunho mais jornalístico e direto. Devido ao formato da transcrição, não temos acesso às perguntas do autor, que também não anexou à obra seus roteiros.

Porém, como afirmamos no capítulo anterior, a ordenação cronológica imposta nas transcrições nos faz entrever uma roteirização de fato orientada pela história de vida, com partes dedicadas à infância, ao trabalho, à posição social do colaborador dentro da família Fonseca e, por fim, ao caso central do livro. Cada colaborador traça sua jornada própria na transcrição, mas o leitor pode pressentir uma ordenação em comum entre os personagens, orientada pela ideia de trajetória biográfica.

Já para Coutinho, o encontro é sempre único — embora o diretor já tenha visto o personagem através da pré-entrevista, o contrário não ocorreu. Em *Edifício Master*, as entrevistas ocorrem quase sempre dentro da casa do personagem, de forma que o entorno compõe a performance. Em *Apartamento 608*, Coutinho indica que não fica mais de uma hora e meia com cada pessoa. Há duas razões para isso, uma prática e uma teórica. Em primeiro lugar, havia uma questão de cronograma, com duas semanas para entrevistar dezenas de pessoas. Em segundo, como o foco de interesse do

diretor/entrevistador não está em preencher uma pauta ou elucidar um caso específico, Coutinho limita a duração do encontro conforme sua busca por uma boa performance — ou um “acontecimento verbal”, como diz Consuelo Lins. Esse interesse resulta numa falta de roteiro por parte do diretor que, como vimos, recorre a perguntas abertas e a muitos “porquês”, como forma de desprogramar respostas e incentivar o personagem a explicar seu ponto de vista, saindo do lugar comum. Conclui-se que, se não há roteiro, certamente existe uma estratégia de perguntas, uma espécie de tentativa de anulação autoinflingida do lugar social pelo diretor, auxiliada pelas pré-entrevistas:

O “exercício espiritual de “esquecimento” de si resulta, assim, numa forma de expressão, por parte dos entrevistados, livre da marca do ressentimento. [...] A escolha dos entrevistados, o modo de conduzir a entrevista (instigando o entrevistado a “ir mais fundo”) e o modo de montá-la (sem comentários retóricos) criam um espaço cinematográfico onde as pessoas podem construir-se como personagens capazes de superar as adversidades, apresentando-se como seres únicos e autênticos.¹⁸⁸

Esse espaço foi alcançado por ambos os autores de nossas obras, cada qual à sua maneira, o que pôde ser verificado em nossa análise. Meihy construiu uma relação mais duradoura, num projeto que se estendeu por anos e aprofundou seus laços com os colaboradores, sobretudo Augusto, que o ajudou como uma espécie de guia inicial para o processo de elaboração do livro. Dessa forma, apesar de ter tomado grande parte de *Augusto & Lea* para contar essa jornada, figurando amplamente como narrador solitário numa obra que se pretende ao máximo compartilhada, seu relato é justificável na medida em que expressa seu trabalho como um esforço subjetivo, coletivo e baseado também no afeto.

Ressalte-se que, como afirmamos na Introdução, a entrevista é um tipo específico de encontro, contato com alteridades, relação assimétrica entre poderes. De um lado, o poder do entrevistador com sua câmera/gravador, além do poder posterior de editar a imagem/voz do outro - este poder sempre exercido pela anuência de um contrato (escrito e consentido) de concessão legal da representação. Trata-se de uma relação delicada que requer imperativos éticos. De outro, o poder do entrevistado que

¹⁸⁸ Ibid., p. 391.

não deve ser menosprezado, pois de fato ele o tem. Poder de driblar as perguntas, de antever as intenções do entrevistador, de constrangê-lo e surpreendê-lo. Falamos anteriormente, então, de formas como Meihy e Coutinho trataram de estabelecer algum controle ou regularidade dentro dessa relação instituída, tendo por vezes concedido às demandas do outro. Tratou-se então de iluminar esse balanço.

Dessa forma, organizados na transcrição, os relatos dos colaboradores são amplos em si mesmos — não apenas se comparados com a média no campo da história oral — e assim se afiguram no livro como forma de assegurar uma autorrepresentação aprofundada e com um arco narrativo completo. Com essas operações julgamos que *Augusto & Lea* alcança um formato polifônico. Superou-se o uso fragmentado e probatório das vozes conforme teses abstratas e apriorísticas, mesmo que as entrevistas fossem orientadas e controladas para satisfazer a necessidade social em se iluminar um fato social específico. Relembremos, é sob esse tênue equilíbrio, entre uma análise de inspiração antropológica/sociológica/psicológica/historiográfica e a livre performance/autorrepresentação de teores ficcionais ou artísticos, que se mantém a produção de *Augusto & Lea*. Equilíbrio esse que julgamos pertinente, quando se investigam a oralidade e a memória, e passível de ser enxergado de forma simultânea.

Já Coutinho optou por apostar suas fichas num ambiente também moderadamente controlado. Mas, por sua vez, ele estava pautado na promessa de um encontro curto e único que fosse capaz de criar, na liberdade de uma relação de entrevista (na medida do possível) sem prejulgamentos, um ambiente propício, um palco, onde os personagens pudessem brilhar em performances desprogramadas. Instigou-se “acontecimentos verbais”, que movimentaram temas e células narrativas em comum. Na montagem reuniu-se, na maioria das vezes, cortes que trouxeram ao espectador um sentimento de aprofundamento em histórias que, olhadas de perto, não eram nem um pouco “normais”.

Podemos dizer, assim, que Coutinho e Meihy exercitam, mesmo que de formas diferentes e com objetivos também diversos, uma postura agudamente ética para com a autorrepresentação do outro. A busca por pessoas infames encontrou procedimentos de partilha do processo para fixação de uma autorrepresentação instigada pelo reconhecimento do que se manifestou como único dentro do encontro.

Apesar disso, o protagonismo dos autores, responsáveis pela construção de

vozes, perspectivas e narradores em suas obras, ainda é sentido, ao passo que suas formas de antever o produto de seus processos seguem métodos de moderado controle. A questão aqui não é apontar resquícios de direção por parte dos autores, até porque é razoável afirmar ser quase impossível exercer um projeto absolutamente horizontal quando se lida com entrevistas. Como dissemos, elas são situações sociais hierárquicas, nas quais a negociação de interesses é incontornável.

A polifonia também pôde ser alcançada sem que se compartilhasse o processo de montagem de uma obra, como visto em *Edifício Master* — basta que o produto expresse os sentidos colocados pelo personagem de forma apropriada e aprofundada. Meihy deu um passo diferente e dividiu a transcrição com seus colaboradores, buscando quebrar a barreira da transcrição solitária, procedimento comum no campo da história oral. De formas diferentes, os dois alcançaram o mesmo objetivo, pois cederam tempo e páginas para seus personagens. Além disso, concatenaram as narrativas sem direcioná-las a um argumento, o que deixou evidente diversas perspectivas, às vezes contraditórias entre si e contraditórias em relação à instância narrativa da obra.

Reunidas e comparadas quanto à metodologia, o que cada uma dessas duas obras poderia ensinar às suas respectivas áreas? O que poderia ser aproveitado? Quando fala sobre a obra de Coutinho, Priscila Patrícia dos Santos afirma que podemos “utilizar os seus filmes como meio de pensar os assuntos discutidos entre os historiadores a partir da oralidade”¹⁸⁹. Por um lado, o cinema documentário, representado aqui por Coutinho, consegue extrair da transcrição um processo que estende ainda mais o compartilhamento da edição do material bruto, localizado na fase de montagem no audiovisual. É uma forma de aprofundar a partilha do produto consequente do encontro. Similares propostas foram levadas a cabo no campo da antropologia visual, com destaque ao projeto Vídeo nas Aldeias, conduzido por Vincent Carelli desde 1987¹⁹⁰.

Por outro lado, a história oral, aqui sob a perspectiva de Meihy, tem todo o aprendizado de uma nova linguagem pela frente. O audiovisual propõe novas estratégias e possibilidades, a começar pelo registro corporal do entrevistado, simultaneamente à presença do entrevistador e do contexto que compõe a *mise en scène* da entrevista. Além disso, uma produção de vídeo atrelada a um trabalho de história oral pediria reflexões acerca do uso de filmagens que transcendem a entrevista, para a construção de

¹⁸⁹ SANTOS, op. cit., 2008, p. 14.

¹⁹⁰ MATHIAS, op. cit., 2016, pp. 125-8.

uma narrativa que atenda aos requisitos de um projeto historiográfico. Como afirmam Luchessi e Evangelista, Rovai e Ribeiro, além de atender à demanda por novas formas narrativas no século XXI, a tradução da historiografia escrita para o audiovisual, no caso da história oral, poderia explorar ainda mais os meandros da oralidade e da subjetividade¹⁹¹.

Esse diálogo será abordado em nossas considerações finais. O que importou neste subcapítulo foi comparar as diferentes estratégias e os métodos de que os autores se valeram para chegar ao mesmo objetivo ético: a criação de uma obra ciente de seus limites discursivos, na perspectiva de autores ávidos por dissolverem sua autoridade diretiva. O próximo passo é comparar a imanência das obras, suas regras de composição e estruturação conforme a ação de um narrador.

3.3 A ESCRITA HISTORIOGRÁFICA E A ESCRITA CINEMATOGRAFICA

As obras de Coutinho e Meihy demonstraram preocupações similares, como o foco na experiência qualitativa e, logo, a admissão (em diferentes níveis) da autossuficiência da narrativa de seus interlocutores; a fuga de grandes temas, aliada à entrevista de pessoas “infames”; o recurso da metalinguagem; o apreço pela conversa, em vez de um tom diretivo comum à entrevista. Essas características, como temos defendido, foram guiadas por dilemas éticos para com a imagem e a voz do outro.

Atravessamos um longo percurso até aqui. Identificamos a primazia da voz dos outros no balanço das duas obras e delineamos as práticas e os métodos de produção cumpridos pelos autores. Atestamos uma confluência de objetivos, mas diferentes formas de antever: projetar, recortar, se encontrar com o outro e fazer-lhe perguntas. Coutinho e Meihy se utilizaram de técnicas e ferramentas disponíveis em suas linguagens de ofício, criando balanços diretivos diferentes, mas orientados por uma postura de conceder tempo e espaço para a autorrepresentação de seus interlocutores, o que os diferencia em seus respectivos campos de atuação. Agora, cabe lembrar nossos

¹⁹¹ LUCHESSI, Anita. Conversas na antessala da academia: o presente, a oralidade e a história pública digital. **História Oral**, v. 17, n. 1, pp. 62-4, jan.-jun. 2014; EVANGELISTA, Marcela Boni; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira; RIBEIRO, Suzana Lopes Salgado. Audiovisual e história oral: utilização de novas tecnologias em busca de uma história pública. **Oralidades — Revista de História Oral**, ano 5, n. 10, pp. 102-3, jul.-dez. 2011.

preceitos de comparação e definir um caminho possível para superar o abismo formal entre *Edifício Master* e *Augusto & Lea*.

Priscila Patrícia dos Santos, em sua dissertação de mestrado, visa equiparar o que chama de escrita historiográfica e escrita cinematográfica. Para definir a primeira, recupera a faceta narrativa da história e a dimensão de escrita inserida dentro do ofício do historiador¹⁹². De fato, para além de moldar conceitos e tabular dados, conforme afirma François Furet, cabe apenas ao historiador narrar os fatos e explicá-los¹⁹³. Para Fernando Novais e Lawrence Stone, essa faceta não é fruto apenas de um retorno da narrativa nos estudos historiográficos (através do “giro linguístico”¹⁹⁴), mas uma característica que ficou obscurecida no século XX, com o desembarque da interdisciplinaridade na área¹⁹⁵.

Michel de Certeau aponta que a coesão de significado atribuída a uma diversidade de fontes necessita do que denomina operação historiográfica. Essa operação é composta por um lugar social do pesquisador, uma prática de pesquisa/eleição de fontes e, por fim, uma escrita. Nesta última parte, o pesquisador organiza o sentido de suas fontes, recorrendo a conceitos e categorias:

A encenação escriturária está assegurada por um certo número de recortes semânticos, [...] conceitos que se poderiam chamar, por analogia com a epistemologia das ciências da natureza, categorias históricas. Elas são de tipos bem diferentes: como o *período*, o *século* etc., mas também a *mentalidade*, a *classe social*, a *conjuntura econômica*, ou a *família*, a *cidade*, a *região*, o *povo*, a *nação*, a *civilização*, ou ainda a *guerra*, a *heresia*, a *feira*, a *doença*, o *livro* etc., sem falar em noções tais como a *Antiguidade*, o *Antigo Regime*, as *Luzes* etc.¹⁹⁶

Para além disso, o papel da escrita historiográfica seria muito similar ao que levantamos através de Ricœur, ou seja, a criação de um enredo ou uma narrativa que dê

¹⁹² SANTOS, op. cit., 2008, pp. 37-44.

¹⁹³ FURET, François. O quantitativo em história. In: **A oficina da história**. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 62.

¹⁹⁴ Como debatido em José Antonio Vasconcelos, *Quem tem medo de teoria?: a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana* (São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005) e David Harlan, “A história intelectual e o retorno da literatura” (in: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira (orgs.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas: Unicamp; IFCH, 2000, pp. 15-62.

¹⁹⁵ NOVAIS, Fernando, Introdução, p. 26. In: NOVAIS; SILVA (orgs.), op. cit., 201; STONE, op. cit., 2011.

¹⁹⁶ CERTEAU, op. cit., 2010, p. 104. Itálicos do autor.

significado e entendimento a uma miríade de experiências documentadas:

A escrita consistiria em “elaborar um fim”. Na verdade ela não é nada disto desde que haja discurso histórico. Ela impõe regras que, evidentemente, não são iguais às da prática, mas diferentes e complementares, as regras de um texto *que organiza lugares em vista de uma produção*¹⁹⁷.

A ideia de escrita e operação historiográfica nos ajuda a entender a produção de *Augusto & Lea* como momento de costura de diversas narrativas e pontos de vista, trazidos pelos colaboradores e pelo próprio autor, nos momentos em que se coloca como um dos personagens da trama. Concordando que a historiografia se constrói enquanto narrativa, Antoine Prost dá um passo além e discorre sobre uma função que a narrativização pode ter, dentro de uma obra:

A história faz um relato e, ao narrar, é que fornece a explicação. [...] Se a explicação se ajusta à narrativa é porque ela se encontra nos próprios fatos que, por sua vez, são apresentados por sua explicação. [...] A narrativa é constituída por unidades diferentes em ritmo e em escala; ela articula constatações de regularidades e sequências factuais, assim como elementos de prova de toda espécie a serviço de uma argumentação. O narrador interrompe o fio da narrativa para fornecer explicações; pode, então, sublinhar as regularidades em que se apoia, recapitular as causas e as condições que acaba de analisar para hierarquizá-las. [...] Enquanto argumentação, a narração emprega todos os meios, com a condição de que a ajudem a alcançar seu objetivo.¹⁹⁸

Ou seja, a narração não é apenas uma forma de descrever eventos, mostrar um relato, mas também estratégia de argumentação. A obra a ser analisada é sempre um texto que remete a outros textos fora dele, como maneira de justificar as relações e os significados que inscreve no recorte temporal/enredo ao qual se refere. Além disso, Prost afirma que “pode-se falar de narratividade na explicação das estruturas: descrever uma coerência ou analisar uma estrutura supõe um enredo”¹⁹⁹. É dessa maneira que podemos entender como a forma através da qual *Augusto & Lea* foi narrada é feita em

¹⁹⁷ Ibid., p. 105. Itálicos do autor.

¹⁹⁸ PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Belo Horizonte: Autêntica, p. 222.

¹⁹⁹ Ibid., p. 224.

função da defesa de que o drama do casal é, sobretudo, um drama familiar e social. Tal forma também, dentro de si mesma, contém a argumentação de que a análise em história oral se basta na operação da transcrição.

Ainda segundo Prost, os documentários no cinema também constroem-se em torno de um enredo²⁰⁰. A ideia de que o documentário também se organiza por um enredo ou por uma narrativa encontra respaldo, como vimos, em Da-Rin e Nichols, quando apontam que esse tipo audiovisual se prestou muitas vezes a exprimir pontos de vista e a argumentar (inclusive quando mobilizou vozes de interlocutores através do processo da entrevista). Santos assinala o procedimento da montagem, no cinema, como a operação que tem como função produzir sentidos, juntando e contrapondo imagens dispersas²⁰¹. Para tanto, a autora traz à tona as trajetórias dos cineastas soviéticos Lev Kulechov e Vsevolod Pudovkin, os quais comparavam o fotograma do cineasta à palavra do escritor, pensando o cinema como discurso — a forma da escrita delinear o estilo do escritor, assim como a montagem o faria para a individualidade do diretor²⁰².

A montagem, segundo Jacques Aumont, tanto por ter sido inaugurada de determinada forma, como porque na história do cinema prosseguiu sendo assim utilizada,

consiste em manipular planos com o intuito de constituir um outro objeto, o filme; as modalidades de ação da montagem são duas: ela organiza a sucessão das unidades de montagem que são os planos; e estabelece sua duração. [...] A função principal da montagem é sua função narrativa. [...] A montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas²⁰³.

Dessa forma, a montagem é uma das ferramentas fundamentais do cinema para a construção da figura do narrador e, num projeto elaborado com entrevistas e interlocutores, é responsável por organizar as diversas vozes que podem compor uma obra audiovisual. Em nossa análise de *Edifício Master*, vimos como a ordenação dos planos organizados pela montagem criou o princípio fílmico do mosaico. Tal princípio,

²⁰⁰ Ibid., p. 226.

²⁰¹ SANTOS, op. cit., 2008, p. 32.

²⁰² Ibid., p. 33.

²⁰³ AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2008, pp. 55 e 64.

defendemos, “escreveu” uma obra que organizou diferentes vozes sob uma polifonia.

A montagem é, por excelência, a ferramenta que permite ao diretor e ao montador — que muitas vezes se resumem à mesma figura — compor a escrita cinematográfica. Quanto a isso, Ismail Xavier afirma:

A sucessão de imagens criadas pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamentos [...], mas por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável²⁰⁴.

No caso do documentário de entrevistas e na história oral, como vimos, é claro que a maneira como se pensa o projeto e seu recorte — e como se executam as perguntas do roteiro — também influi na criação de vozes a serem organizadas narrativamente. Porém, a fase de escrita, na história oral, e da montagem, no documentário, é fundamental na criação do narrador e do princípio da obra.

Nessa toada, Santos defende que vejamos de forma similar a escrita historiográfica e a escrita cinematográfica, baseadas respectivamente na operação do historiador e na montagem. São as ferramentas análogas para organizar, essenciais para a construção de um narrador:

Selecionar, ordenar, juntar. Procedimentos comuns a qualquer escrita. Se na história o processo está ligado a fontes; no cinema está ligado a imagens. Por si só pouco representam palavras ou imagens; elas adquirem sentido por meio da interpretação de quem as manipula e pela interpretação de quem as recebe. Tanto o discurso histórico quanto o cinematográfico são obras narrativas que lidam, distorcem, comprimem e suprimem o tempo. [...] O contar histórias possui convívio estreito com o tempo, pois este é tão fugidio que uma das formas encontradas pelo ser humano para apreendê-lo é por meio da narrativa²⁰⁵.

Salientamos que nossa intenção aqui não é apenas embasar teoricamente a narrativização como caminho de estruturação da historiografia e do cinema

²⁰⁴ XAVIER, op. cit., 2007, p. 368.

²⁰⁵ SANTOS, op. cit., 2008, p. 45.

documentário, mas, na esteira de Santos, equiparar suas escritas, através da identificação de uma figura que opera de forma similar — o narrador —, que se utiliza de ferramentas com funções também comparáveis, como pudemos ver diretamente nas fontes aqui analisadas. Esses narradores — construídos pelos autores em suas escritas — instigaram e registraram diversos interlocutores, que puderam ser sujeitos ativos na criação da obra. A relação é circular: esses interlocutores que se tornaram vozes numa obra, através da organização de um narrador. Em vistas do que temos dito, dentro do caso comparado de *Edifício Master* e *Augusto & Lea*, podemos apontar a montagem e a *mise en scène* por um lado, e a transcrição por outro, como operações análogas para a construção de um narrador.

Na particularidade dos projetos que buscamos analisar, há a mobilização da entrevista e de interlocutores, além de uma proposta de autorreflexividade, que demonstra um índice de artificialidade das obras. Nesse cenário, os narradores de *Edifício Master* e *Augusto & Lea* criam pelo menos três tipos de vozes ou perspectivas.

A primeira voz é a dos próprios autores, Coutinho e Meihy, quando eles mesmos calçam os sapatos do narrador: em *Edifício Master*, ela aparece na voz *over* de Coutinho, logo do início do filme; em *Augusto & Lea*, nos capítulos de introdução e exposição metodológica. A segunda voz é construída a partir dos comentários sobre o contexto das entrevistas, buscando representar a situação social do encontro e os meandros da produção: em *Master* são as imagens do prédio e da equipe de filmagem, além dos planos voltados para os apartamentos dos personagens; já em *Augusto & Lea*, os comentários pré-transcrição e o conjunto do diário de campo. Por fim, tomando a maior parte das obras analisadas, vimos que o narrador mobiliza as vozes das pessoas, organizadas respectivamente através da *mise en scène* e das regras de montagem em *Master*; e pela lógica da transcrição em *Augusto & Lea*.

Na formalização de nossas fontes, consideraremos a transcrição e a montagem operações análogas: são os processos organizadores gerais das escritas de Meihy e Coutinho, fundamentais para a criação de um narrador e da arregimentação polifônica de suas obras. Analisaremos conjuntamente, por fim, a posição dos narradores e o lugar das vozes presentes em nossas fontes, conforme as diretrizes compostas e a especificidade de cada linguagem.

3.4 FORMA COMO O NARRADOR SE COLOCA NA OBRA: A ORGANIZAÇÃO DAS POLIFONIAS EM *EDIFÍCIO MASTER* E *AUGUSTO & LEA*

A posição dos narradores em *Master* e *Augusto & Lea* se baseou em dois momentos complementares, um deles teórico e o outro, prático. Em primeiro lugar, está o objetivo ético dos autores, almejado na autorreflexividade e, especificamente para Meihy, no compartilhamento sobre o processo da obra. Essas características levaram o narrador a guiar o leitor/espectador pelos meandros da produção de nossas fontes.

Em segundo, estão as possibilidades e as limitações das ferramentas disponíveis dentro da escrita historiográfica e da escrita cinematográfica. Esta última tem a capacidade de filmar de forma simultânea o interlocutor, o entrevistador e o contexto da entrevista, formulando uma maneira específica de representação que ajuda a cumprir o registro da voz e da imagem do personagem, ao mesmo tempo que, numa *mise en scène* singular, transmite de modo autorreflexivo as condições da entrevista. Já a escrita historiográfica, por se tratar literalmente de uma escrita, limita o narrador a separar a transcrição da maioria do enredo que delinea as circunstâncias do encontro.

Essas duas condições marcaram diferenças entre as posições dos narradores. Em *Augusto & Lea*, ele se confunde na maior parte do tempo com a própria figura de Meihy, enquanto o livro tem como estrutura o seu caminho de produção. É uma narração em primeira pessoa dos enalços e das agruras do projeto, além das escolhas metodológicas relativas à pós-produção. Nas transcrições, o narrador mobiliza uma voz que é eminentemente do colaborador, mas, como sabemos, também de Meihy enquanto partícipe da transcrição, textualização e transcrição. O suporte do livro, que sugere a separação entre transcrição e narração autorreflexiva, deixa muito mais clara a ação do narrador, ou seja, a presença do autor quando ele se coloca nas rédeas do discurso. Isso acontece pela primeira vez no livro em sua apresentação:

Em termos gerais, a história que resultou foi uma combinação de fragmentos que ganham sentido na reunião das diversas visões que se reintegram e se projetam em outro espaço psicológico e material. Em termos pessoais, sendo eu o ouvinte de todos, aprendi a força das mensagens enviadas de uns para outros e notei que, ao me tornar “registrador”, fui visto como um caderno em branco no qual as pessoas escreviam suas experiências como quem, de um

certo jeito, acertava conta com uma história que, afinal, não era apenas só deles, mas sim de um mundo urbano em mudanças aceleradas.²⁰⁶

Em *Augusto & Lea*, age um narrador que busca salientar a separação entre o comentário geral e a experiência pessoal, dando ênfase à importância maior desta última em seus objetivos. Essa é uma forma de tensionar a aparente divisão entre pessoa e pesquisador na seara da objetividade. Nesse sentido, o narrador/Meihy deixa-se ver sem rodeios, como podemos ver num dos curtos comentários sempre integrados ao começo das transcrições:

Naturalmente, foram muitos os encontros com a enfermeira Greta. Como tinha de ir repetidas vezes tentar gravações com Lea, sempre encontrava a jovem e valente enfermeira. De certa forma, lhe era bastante clara a noção deste projeto de história oral e suas ideias eram filtradas pelo contato constante com Lea. Mas era uma pessoa “de fora” e, além disso, treinada para ver o doente e cuidar da doença. Preocupava-me, contudo, diante dessa profissional, seu lado humano e a percepção social que poderia ter de tudo o que a cercava e justificava sua ação. Foram cinco gravações feitas com Greta e todas na casa, em diferentes cômodos.²⁰⁷

Esse excerto é representativo de como, em geral, o narrador se posiciona nas introduções às transcrições e do que ele quer nos transmitir. Mantém-se a dualidade entre comentário geral (ou curta análise), como podemos ver em “De certa forma, lhe era bastante clara a noção deste projeto de história oral e suas ideias eram filtradas pelo contato constante com Lea”, e relato pessoal — “Como tinha de ir repetidas vezes tentar gravações com Lea, sempre encontrava a jovem e valente enfermeira”. Além disso, essas pequenas introduções cumprem sempre algumas funções: posicionar o colaborador em relação ao caso central; especificar sua contribuição específica ao projeto; comentar acerca das posturas do colaborador durante os encontros e revelar a quantidade e a localização das entrevistas.

Após as transcrições, na seção “História do projeto”, o narrador/Meihy mantém o equilíbrio entre análise e personalidade, pautado na autorreflexividade. É a exposição

²⁰⁶ MEIHY, op. cit., 2006, p. 11.

²⁰⁷ Ibid., p. 103.

do caminho e das escolhas metodológicas, que teriam sido feitas no calor da hora, e não aprioristicamente:

A ideia inicial era mais ampla, consistia em gravar histórias com vários doentes crônicos e com seus acompanhantes, e mostrar a imperiosidade da transformação familiar frente a casos flagrados em núcleos específicos. Testemunho da falta de apoio institucional para pessoas que necessitam de convívio com iguais, eu mesmo tomei a iniciativa de buscar suportes para a aventura de ser companheiro de alguém acometido de uma fatalidade como um câncer. [...] Em nosso horizonte pairava a dimensão de dramas que se alongavam em pais, companheiros, filhos, agregados e como isso interferia progressivamente no porvir grupal. Era o rearranjo das relações próximas que nos interessava e como isso comprometia projetos familiares e provocaria mudanças progressivas e determinantes.²⁰⁸

A seção “Construção do texto” é sempre composta de um diário de campo e notas técnicas levantadas pelo narrador/Meihy, nessa respectiva ordem. No diário, o narrador nos dá um relato mais pormenorizado da situação da entrevista e seus sentimentos em relação ao colaborador. Por outro lado, é onde mais analisa o conteúdo das conversas, como podemos ver neste trecho do diário de campo relativo a Augusto:

A conversa começou com evocações familiares. A mãe dominou boa parte das referências. A vontade tácita de ele conhecer o estado de Pernambuco, “de onde minha mãe era”, deu-me a certeza de que, sem compreender o papel daquela mulher, não avançaria muito. [...] A construção da imagem pessoal foi também heroica: bom aluno, bom empregado, bom profissional, enfim, alguém que interferiu de certa forma no desenho da cidade. [...] Saí da segunda visita e fui para casa, onde fiquei solitário por algum tempo. Pensei um pouco e depois redigi, de vez única, o projeto que delineava o encaminhamento da formação de redes.²⁰⁹

Nas notas técnicas, o narrador recua um pouco para longe do encontro com o colaborador e compartilha seus questionamentos sobre como prosseguir perante as experiências que relatou. No entanto, como mostramos no capítulo anterior, o narrador

²⁰⁸ Ibid., pp. 124-5.

²⁰⁹ Ibid., pp. 138-9.

sempre resolve seus conflitos, retirando ferramentas de fontes ocultas:

Augusto tornara-se o “ponto zero”. Ele me instruiu, deu conta de personagens diretamente envolvidos na história e até sugeriu outros nomes e a ordem de entrevistas complementares. Entendi o sentido de eu ser circunstancialmente um mero “mediador”. [...] Aprendia com ele as sutilezas da colaboração e a dança sutil dos papéis em uma aventura como essa. [...] Mas tinha de saber agora, mais do que nunca, como me comportar nessa história: Como cúmplice? Ouvinte neutro? Juiz? Com insistência repontavam as lições que diziam: A consciência do oralista como personagem impõe o conceito de “colaborador” como substituto de “informante”, “ator social”, “objeto”, “ou “sujeito” de pesquisa. Há nessa mudança de consideração mais do que um detalhamento técnico conceitual, uma tomada de posição filosófica que mexe com a noção de neutralidade e de distanciamento. E o que se coloca em juízo é o não sentido de manifestações que se valem da oralidade apenas como subterfúgio de registro.²¹⁰

Seja num relato íntimo no tocante aos colaboradores, ou num afastamento para comentários técnicos, o narrador/Meihy está sempre se colocando em perspectiva em relação ao centro do livro que organizou: as transcrições. Assim, a escolha do narrador/Meihy de aprofundar seu protagonismo, especificamente na parte final da obra, foi feita para reservar o palco para os colaboradores nas oito histórias.

Já o narrador de *Edifício Master*, como vimos, é muito mais silencioso, escondendo-se atrás do registro digital do audiovisual. Como é construído a partir da montagem, sua narração é composta da organização dos planos e dos enquadramentos. Unidos, eles formam um discurso que precisou, no capítulo 1, ser destrinchado através da análise de sua significação imagética. A qualidade e o naturalismo da representação audiovisual têm uma força de veridicidade maior que a escrita, além de obedecer a uma linguagem que pode mobilizar uma série de elementos de forma simultânea. Então, as vozes e perspectivas provocadas por uma filmagem se configuram quando o narrador emula olhares.

Edifício Master começa com um olhar para a própria equipe de filmagem e sua “prisão”: os meandros do prédio. No terceiro plano do documentário, encontra-se a voz *over* já comentada, que faz uma descrição pormenorizada do condomínio e do tempo

²¹⁰ Ibid., pp. 140-1.

que a equipe gastou ali. Acerca dos objetivos da filmagem, a voz *over* de Coutinho limita-se a dizer: “Filmamos a vida do prédio durante uma semana”.

Figuras 28 a 31



Os planos que configuram o início de *Edifício Master*. É uma curta parte do filme, marcada pela autorreflexividade, e a única na qual se utiliza uma voz *over* explicativa.

Essa frase simboliza os limites da autorreflexividade no discurso do narrador de *Master*, como vimos anteriormente. As filmagens da equipe, fonte principal da transparência do projeto nesse documentário, estão salpicadas ao longo de toda a obra, mas são curtas e não tomam mais que dois minutos da duração total. É através dessa forma fragmentada, de mosaico, que o narrador finca os pés do espectador na dimensão circunstancial de *Master*, de uma maneira bem menos ostensiva que o narrador de *Augusto & Lea*. Não só o narrador de *Master* não se aprofunda acerca da idealização e das vicissitudes da produção — coisa que vimos apenas em outro documentário, *Apartamento 608* —, como ele não toma grande parte de seu discurso para indicações metalinguísticas.

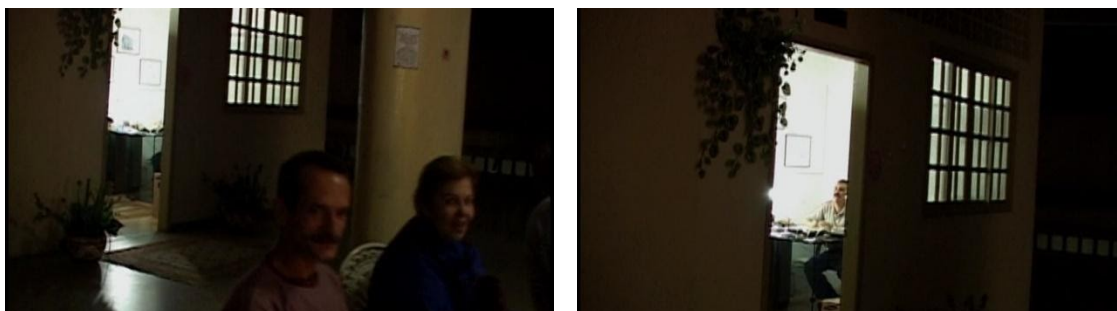
O que gostaríamos de apontar aqui é que as imagens da equipe e a voz *over* de Coutinho têm a mesma função que a narração de Meihy para além das transcrições: indicar a artificialidade do que estamos vendo/lendo. Além disso, os narradores operam

de maneira análoga quando comentam o contexto da entrevista. Vejamos um exemplo retirado do diário de campo referente a Marcos, em *Augusto & Lea*:

Porque os encontros se deram sempre em sua casa, senti a importância do local como cenário da entrevista. Ele dominava tudo e o simples cerimonial da recepção demonstrava a sanha do controle. Seja pela demora em me receber, pelo comando do lugar onde eu me sentaria ou até pela determinação da hora do cafezinho; do tempo para a entrevista Marcos era o senhor.²¹¹

No capítulo 1, analisamos uma forma semelhante de comentar o contexto do encontro quando da inserção de Marcelo em *Master*. No caso, a representação sobre o personagem feita pelo narrador foi formada pelo enquadramento e pela sucessão de planos, que delineiam um discurso criado sobre o personagem enquanto ele performa. A inserção de Sérgio, por sua vez, é ainda mais comparável à de Marcos, uma vez que ambos são figuras propensas ao controle de sua imagem e de seu entorno, características que foram expostas pelos narradores segundo suas ferramentas, funcionando aqui de maneira análoga. A maneira de denotar significado a Sérgio, enquanto figura de autoridade no edifício, foi produzir um *travelling* de fora para dentro de seu escritório, como vimos no capítulo 1.

Figuras 32 a 35



²¹¹ Ibid., p. 144.



As figuras acima ilustram o movimento de *travelling* com câmera na mão feito para dentro da sala de administração do Master, onde se encontrava o síndico Sérgio. A figura no canto inferior direito já é do enquadramento de Sérgio quando entrevistado por Coutinho.

Os planos de espaços interiores do prédio intencionam criar um discurso sobre o contexto do projeto em *Master*, como vimos. Nos diários de campo e nos comentários pré-transcrição, o narrador/Meihy também se presta a descrever as ambiências, organizando-as como dados importantes para o conhecimento da família Fonseca e do caso em geral. É desse modo que podemos entender o excerto que antecede a transcrição de Rafael:

Foram cinco os encontros com o simpático Rafael. Todos bastante emocionantes. Com aspecto jovial, o moço recebeu-me na casa da mãe, reconhecida como “a minha casa”, e lá foram feitas as entrevistas com ele. E era evidente a facilidade com que se movimentava por todos os cantos e principalmente como se relacionava com os serviçais. Aliás, foi ele quem indicou com quem deveria “conversar” depois. Quase não precisei falar nas três gravações feitas e, quando nos encontramos duas vezes depois, poucos foram os retoques feitos nas entrevistas. Afora a questão relativa à agenda, os temas todos foram tocados por Rafael, que foi repetitivo em termos de “lições da vida”. Sobretudo, impressionou-me a forma com que ele organizou uma periodização dos acontecimentos, mostrando inclusive como o impacto da tragédia o obrigou a repensar todos os seus valores. Ele parecia parte natural daquela casa que continuava a ser “dele”. Com sua parte da venda da casa, comprou outra perto daquela que tanto gostava.²¹²

E assim se inicia, na página seguinte, a transcrição de Rafael:

Meu nome é Rafael. Tenho 26 para 27 anos e sou o caçula da família

²¹² Ibid., p. 72.

Gonçalves Fonseca. Advogado, casado, pai de Camila, nasci e vivi nesta casa... Aliás, gosto da ideia de que esta entrevista seja feita aqui, neste jardim... até me vejo menino outra vez, correndo pelos cantos, me escondendo por aí. Tudo lembra minha vida e, mesmo não morando mais aqui, me refiro a este lugar como “a minha casa”; Letícia, minha mulher, até dá bronca... Fui uma criança feliz, brinquei bastante e fiz tudo que tinha que fazer na época certa. Tive carinho e apoio de todos. Minha casa vivia cheia de amigos, parentes e até achava que o mundo era bom. Na adolescência, tive minhas crises sim, mas nada demais. Nada fora do comum.²¹³

É perceptível como o local da entrevista instigou a memória do personagem e trouxe coesão ao enredo. A casa figura como o cenário da infância, de uma felicidade ingênua, quando “o mundo era bom”. É um sinal da normalidade da vida antes da fatalidade que envolveu os pais de Rafael. Percebendo isso, o narrador/Meihy ressaltou em seu discurso a importância desse fator para o texto transcrito, que o leitor acessa em seguida. Em *Master*, comumente ocorre operação similar.

Figuras 36 a 40



²¹³ Ibid., p. 73.



A decupagem dos planos que compõem a inserção de Esther revela a ação do narrador para delinear a (auto)imagem da personagem.

Vimos como a performance de Esther, por exemplo, é indissociável de seus objetos e da ideia de autovalorização. Isso é claro quando a personagem responde que suas coisas preferidas na casa são seus retratos. Nessa toada, a questão da felicidade e da solidão na terceira idade permeia a autoimagem que ela quer expressar. Para essa personagem em especial, o narrador preparou comentários imagéticos que dialogavam com a performance vista: os objetos de sua casa e o corredor frio ao fim do relato. De modo análogo a Meihy, o narrador de *Master* salientou a dinâmica do privado e do público e a importância da casa como fator identitário. De fato, são fatores essenciais no conhecimento mobilizado nas duas obras, pois a entrevista sempre é um fato social que deve ao seu local de produção.

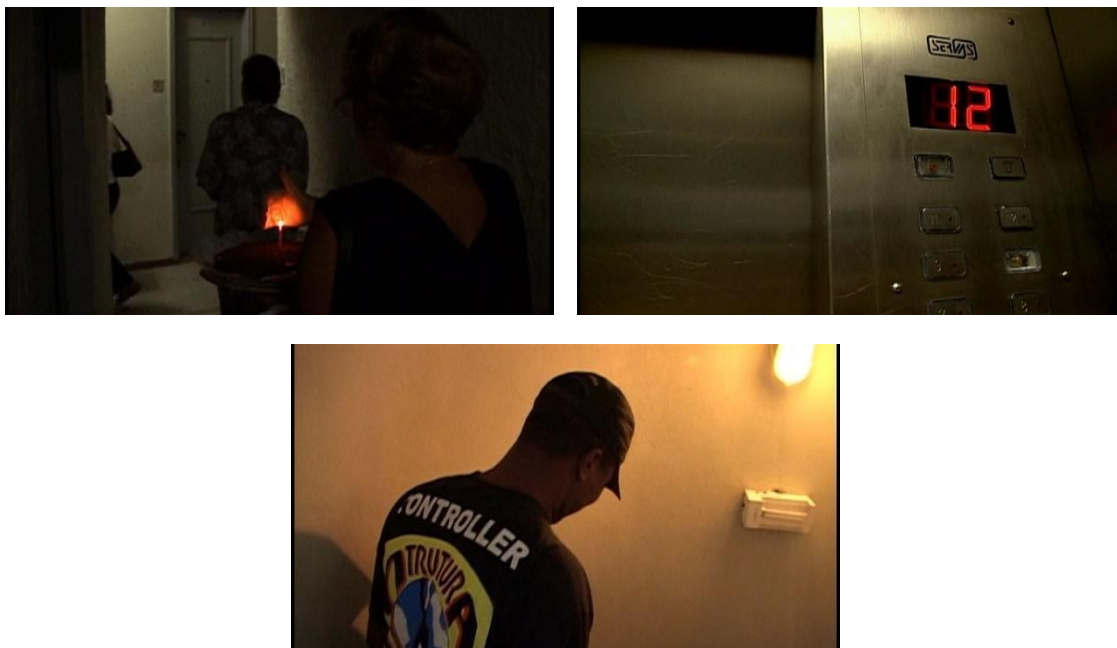
Vejamos como Meihy comenta em seu diário de campo a respeito da primeira vez que entrou na casa dos Fonseca, para conhecer Lea:

Toquei a campainha, entrei, e de repente estava em um mundo novo. Minha primeira impressão foi relativa à novidade de entrar em uma casa que, sabia, iria ser fundamental na percepção dos fatos. Estranho quando olhamos para uma casa pensando-a como um lugar sagrado. É quando a palavra “lar” ganha sentido. Mas longe de ver a construção de um projeto familiar, sabia, ia ao encontro da “desconstrução”. Fui recebido por dona Marieta, uma senhora uniformizada e protocolar, espécie de dama de companhia. Dentro da casa, esperei alguns minutos até que me fosse dado acesso ao quarto. Na sala, objetos bem colocados, mesa grande e sofás elegantes eram adornados com luzentes objetos em prata e cristal. Quadros de pintores bons e conhecidos, tapetes persas e uma quietude perturbadora. Tudo muito sóbrio, discreto, paulistano. A manhã era luminosa, diga-se, e a luz diáfana vazava pelas cortinas. Silêncio, silêncio, silêncio. Frio também. Era junho.²¹⁴

²¹⁴ Ibid., p. 132.

Em retrospectiva, esse relato complementa a transcrição de Lea, uma vez que dá cores à sua figura — sendo a casa uma espécie de metáfora dos Fonseca e de sua matriarca. A discreta elegância, o silêncio e o frio marcam, para o narrador, a história de uma família tragicamente abatida por fatos desconcertantes. Essa é a maneira específica através da qual o narrador/Meihy se expressou: com palavras, na maioria das vezes numa parte da obra já distante da transcrição. Já a simultaneidade de representações, disponibilizada no audiovisual, dá outras opções para o narrador de *Master*. Como vimos, este também monta um discurso acerca de seus personagens, às vezes de forma direta, como no caso de Daniela, Esther e Suze, e outras vezes de maneira fragmentada, como se estivesse completando a figura de um mosaico: imagens do prédio, dos apartamentos, de um aniversário nos corredores, da equipe ou de objetos das pessoas — peças de um todo que o espectador pode unir na sua imaginação. As imagens extraentrevista de *Master* trabalham para criar uma representação quase mínima do Edifício, instigando o espectador a preencher lacunas e tirar suas próprias conclusões — assim, nessa toada, dizemos que a obra foge do uso ilustrativo de tais planos.

Figuras 41 a 43



Vários olhares e perspectivas formalizados pelo narrador ao longo de *Edifício Master*.

Assim, a estrutura geral de *Edifício Master*, se comparada com a de *Augusto &*

Lea, é construída de forma muito diversa. O primeiro narrador utiliza-se dos expedientes cinematográficos para construir a autorreflexividade de sua obra ao mesmo tempo que constitui a representação de seus personagens. Além disso, tal narrador produz comentários imagéticos curtos e fragmentados, iluminando diversos olhares e perspectivas possíveis de dentro do prédio. Em *Augusto & Lea*, o narrador/Meihy divide a obra em blocos, separando as partes em que toma as rédeas do discurso do miolo do livro, lugar que reserva à narração conjunta na transcrição. Conclui-se, então, que o discurso de *Master* é muito mais fragmentado que o de *Augusto & Lea*, apesar de ambas as obras ainda se distanciarem da coesão típica de projetos acadêmicos.

Passemos para a comparação entre a formalização das entrevistas em si. Podemos enxergar que, nesse aspecto, a organização das inserções de personagens feita pelo narrador, em *Master*, se assemelha à de *Augusto & Lea*. A nível de edição, na montagem e na transcrição, os expedientes linguísticos nas mãos de cada narrador operam de forma análoga para mobilizar as vozes de seus interlocutores. Observemos a divisão operada na transcrição de Augusto:

Com os dois cunhados, não posso dizer que me dava bem... também não me dava mal. Ficava meio irritado com a displicência e com o excesso de cobrança de trabalho que eles faziam em cima de mim. Eles mesmos trabalhavam bem menos e com muita arrogância, mas eu conseguia neutralizar tudo... Tenho certeza de que mais que gostar de mim, eles me respeitavam.... por necessidade, mas me respeitavam. As outras pessoas da família pouco importavam, pois eram figuras menores em nosso círculo... Eu vivia, no começo, mesmo uma vida muito reclusa, de muita dedicação à firma.

Minha primeira relação sexual foi com Lea. Sei que é difícil acreditar, mas comecei tudo muito tarde... eu tinha muito medo de sexo e fui “castrado” pela família, pela escola, pela religião... sei que pode parecer loucura, mas minha primeira relação sexual se deu aos 22 anos, quando me casei. Aliás, o primeiro beijo, o primeiro toque, o primeiro tudo foi nesse relacionamento. E tinha que ser com Lea, que sempre me apoiou.²¹⁵

Apesar de as transcrições serem organizadas sem subcapítulos, o leitor consegue perceber blocos cronológicos e até temáticos no discurso. No trecho em

²¹⁵ Ibid., pp. 45-6.

questão, a divisão do texto nos permite enxergar uma mudança de assunto, viabilizada pelo recurso da paragrafação. No primeiro parágrafo, o bloco da narração de Augusto está voltado para a família de Lea, e ele fala especificamente sobre o escritório de seu sogro. Em seguida, no segundo, o assunto é a vida conjugal do narrador e de Lea, iniciando outro bloco, agora centrado nos primórdios da família Fonseca.

Já em *Master*, a condução do enredo performado pelos personagens se dá pela montagem, ou seja, os cortes entre planos. No documentário, os cortes são essenciais para resumir um pouco as falas, mas servem principalmente para levar o espectador de um tópico a outro da entrevista ou dar fluência a uma estória. Vejamos a transcrição completa da entrevista de Luiz, com a sinalização dos cortes da montagem:

Luiz: Mas eu nasci em Petrópolis, fui adotado por outra família aos oito meses de idade, que me criaram né? Minha mãe tá viva até hoje — adotiva —, que a biológica eu não sei se tá viva, não tenho notícia dela tem uns vinte anos.

[...]

Luiz: Pai não conheci, mas eu tenho uma leve impressão — até hoje eu tô com isso na cabeça, mas um dia isso vem à tona — que meu pai foi esse que faleceu, que me adotou. Porque nós éramos idênticos em... como é que se diz, jeito de agir, de falar, é... personalidade, tudo muita coincidência.

Eduardo Coutinho: E ele tá vivo?

Luiz: Não, já faleceu já, uns quatorze anos.

EC: E por que que você não pergunta pra sua mãe adotiva se não é ele?

Luiz: Não... mas eu sei que eles vão me dizer isso, tenho certeza que ela antes de morrer ela há de me contar isso.

[...]

EC: Mas essa mãe adotiva cê vê sempre ou não?

Luiz: Sempre, toda semana.

EC: Quantos anos tem?

Luiz: Ela tem 75.

EC: Mas cê vai esperar até o fim pra ver se ela te conta a verdade?

Luiz: Não, ela vai contar, eu tenho certeza. Se ela não conseguir falar pra mim ela vai falar pra alguém.

EC: Cê gosta dela?

Luiz: Ah, é claro, muito, claro, me criou, me deu... se eu tô aqui hoje, graças a Deus agradeço a ela. Se eu tô dando essa entrevista eu agradeço a ela.

Que eu estava já na... no caminho já pra falar com aquele moço lá em cima.

EC: Por quê?

Luiz: Ah, eu era muito doente, cheio de problema, cheio de...

EC: Criança, é?

Luiz: É.

[...]

EC: Sua relação com Deus, com a religião, como é que é?

Luiz: Ah, é, quando eu acordo eu sempre agradeço a Ele — tá acordando, tá andando, tá falando, entendeu.

EC: Como é que cê fala com Ele, com Deus?

Luiz: Eu olho pra cima, me benzo, converso com Ele, converso mesmo, como se tivesse conversando com o senhor aqui. Normalmente.

EC: Sêrio?

Luiz: É.

EC: Mas o senhor vê a figura, assim?

Luiz: Não, não, não, eu vejo nada, só na imaginação.

[...]

EC: O senhor me disse que o senhor não chamava Ele de Deus não, cê usava outra...

Luiz: “Patrão”, chamo ele muito de “Patrão”. Porque ele te demite, admite a hora que ele quiser.

EC: Ah, é?

Luiz: É... Então é “aquele moço que fica depois das nuvens”, esses termos que eu uso, mas dentro do respeito.

[...]

Luiz: O que eu sonho mais?

EC: É.

Luiz: É com meu pai. Eu sonho muito com ele. Desde que ele faleceu eu sonho muito com ele. Não diariamente, mas sonho muito com ele. Esses sonhos dele geralmente eu me lembro, né. Ele chamava muita atenção, me dava cada esporro...

EC: O senhor vê a cara dele nos sonhos.

Luiz: Nitidamente.

EC: Então é curioso, o senhor sonha com seu pai adotivo que o senhor acha que é seu verdadeiro pai.

Luiz: Justamente. Esse é o meu, é...

EC: E você quando acorda desses sonhos você sente bem, ou mal, ou igual?

Luiz: Fico às vezes meio chateado, dependendo dos sonhos eu fico meio

chateado. Como sou uma pessoa emotiva, às vezes eu até choro.

[...]

EC: E o bebê que o senhor achou no corredor, no tempo antigo antes do Sérgio?

Luiz: Não, não, foi na época do seu Sérgio mesmo. Esse tem uns três anos aí. A mãe dessa criança trabalhava na casa do seu Roberto, do apartamento 718. Sumiu e apareceu com um bebê no colo aí.

[...]

Luiz: Daí a dez minutos ela desce sem a criança. Pô, tem alguma coisa errada aí né. Eu subi no elevador, fui até o oitavo andar, vim de escada. Aí encontrei a criança lá no quinto andar, perto da porta da lixeira. No chão, em cima de um jornal. Até tava bem tratada a criança, entendeu? Limpa. Tava gordinha, tava com mamadeira, com suco, fralda limpa.

[...]

Luiz: Eu desci rápido, chamei o seu Sérgio, a dona Vera, eles foram lá e tomaram conta da situação e...

EC: Você já ficou de lado né.

Luiz: Já fiquei de lado. Aí vim em casa, tomei um pouco de água gelada com açúcar pra dar aquela relaxada e tal. Mas aquilo ficou martelando na minha cabeça: a cena. Entendeu? A criança lá no chão...

[...]

Luiz: Aí... o resto ficou tudo certo, mas aquela cena me chocou muito, parecia que eu tava me vendo ali, entendeu? Mas passou e tá tudo certo.

A entrevista de Luiz ocupa 4 minutos e 32 segundos na duração de *Edifício Master*. O narrador organizou, através dos cortes (e das perguntas feitas por Coutinho), blocos que deram coesão a uma história que, com alguns desvios, se resume à relação que Luiz teve com seu passado como órfão e com o caso misterioso acerca de seu pai biológico. Dessa maneira, o narrador nos leva de uma curta biografia ao relacionamento de Luiz com sua mãe — a guardadora do segredo —, e em seguida à religiosidade do entrevistado. Depois, Luiz fala sobre seu sonho recorrente e, terminando sua performance com a história do bebê abandonado no Master, remete circularmente ao seu próprio passado. Os cortes e os enquadramentos também funcionam de forma a conduzir o espectador durante a performance, com o *zoom in* e o *zoom out* ditando o tom e a dramaticidade das partes do relato. Para Luiz, o narrador prepara esse relato circular, atrelando um episódio recente de sua vida à infância.

Figuras 44 a 55



O quadro do início de cada um dos dez cortes operados pelo narrador para organizar a performance de Luiz em *Edifício Master*.

No parágrafo anterior, quando descrevemos essa cena, tentamos “traduzir” o que foi organizado audiovisualmente na montagem. Operação semelhante aconteceria caso se fizesse o processo inverso, levando para as telas o que foi registrado, por exemplo, por Meihy e um de seus colaboradores. É esse tipo de comparação que temos perseguido desde o começo, aqui exemplificada nas análises do tratamento dado às narrativas de Augusto e Luiz — mas que poderia, na verdade, ser feita com qualquer outro colaborador ou personagem das duas obras, porque são todos apresentados conforme os mesmos princípios formais. A escrita historiográfica, preparada pela transcrição e dividida pelas ferramentas linguísticas da escrita (paragrafação, pontuação etc.), funcionou de maneira análoga à escrita cinematográfica, baseada no registro digital da câmera e nas ferramentas de edição e montagem.

Podemos exercitar nosso empenho comparativo se colocarmos lado a lado a organização dos narradores sobre os relatos de Dona Marieta, em *Augusto & Lea*, e Fabiana, em *Edifício Master*. Vejamos três parágrafos sequenciais da transcrição de Dona Marieta:

O ponto de vista da empregada é sempre gozado nessa história porque oficialmente nós não somos informadas de nada. Então, temos que ficar encaixando as peças até saber o que se passa sem que ninguém nos informe. É bem complicado, viu. Mas acabamos sabendo e fazemos nossas reuniões, trocando ideias. Eu tratei de pôr todo mundo no lugar porque empregado nessa hora tem é que ajudar ou cair fora. Foi o que eu fiz, chamei todos, cozinheira, chofer, jardineiro, e tratei de dizer que o problema não era nosso e que estávamos ali para ajudar e só. O mais difícil para mim foi tratar com as enfermeiras. Elas, quando chegaram aqui, começavam a dar ordens para a gente e ninguém gostou nada. Tratei também de dizer que éramos empregados da casa e não delas. Mas ultimamente o trabalho aumentou muito. E aumenta a cada dia que passa. Acho que vai ser assim até o fim... mas o pior é que não sabemos o [que] vai acontecer conosco depois de tudo.

Lembro-me perfeitamente do dia que a coisa explodiu. Foi exatamente na véspera do meu aniversário, dia 28 de abril. Eu estava esperando o fim do dia para pedir uma dispensa do serviço no dia seguinte... eu queria ir a Aparecida do Norte, pagar promessa, mas... mas tratei de ficar caladinha e nem teve bolo nem nada. Vim trabalhar na maior surdina. No dia 29, ela saiu e depois foi para a casa da dona Martha. Daí por diante esta casa nunca mais foi a mesma. Nunca mais... faz quase dois anos... Nunca mais.

O dr. Augusto se portou como dava, né? Ele foi mudando, mudando, e quanto mais a dona Lea ficava doente, mais em casa ele ficava. E mais quieto também... muitas vezes, quando caía a tarde, eu pensava que não tinha ninguém na sala, e quando acedia [sic] a luz tomava um susto com a figura dele sentado. Nos últimos tempos dele nesta casa, nem se via se ele saía ou chegava do trabalho.²¹⁶

E a seguir a inserção completa de Fabiana, com indicação dos cortes entre planos:

Fabiana: Eu vim pra estudar aqui no Rio, que eu morava em Barra de São

²¹⁶ Ibid., pp. 98-9.

João.

Eduardo Coutinho: Estudar o quê?

Fabiana: Fazer pré-vestibular.

EC: Por quê?

Fabiana: Eu vou fazer pra indumentária ou arquitetura.

[...]

EC: Cê prefere indumentária? Cê falou arquitetura também?

Fabiana: É, eu prefiro indumentária. Arquitetura é mais pelo meu avô assim, que gosta.

EC: Quem é o teu avô?

Fabiana: O meu avô, é duas vezes meu pai, né. Ele que me criou...

[...]

Fabiana: Quando eu vim, o mais assustador foi isso, que eu não teria mais o meu avô pra me dizer a hora que eu ia ter que acordar. Porque ele que me acordava pra ir pra escola. Eu não ia ter ele pra dizer: “ah, acorda, vai pra escola”. E minha vó: eu chegava em casa, tava minha comida pronta, tudo o que eu pedia. Daí, os primeiros meses eu tava dormindo e acordava assim “ai, eu vou pedir pra minha mãe fazer bolo de batata”. E eu acordava e tava aqui sozinha.

[...]

Fabiana: E daí, com o tempo cê vai aprendendo a ser autossuficiente né? Agora eu já tenho a minha casa, comecei a decorar as coisas e agora eu tô melhor, assim. Tô até gostando, não voltaria a morar com meus pais nem com meus avós.

[...]

Fabiana: Desde que eu cheguei escuto o nome dessa menininha que mora aqui em cima. A mãe dela, os pais dela chamando ela, Tainá.

EC: Várias vezes assim.

Fabiana: É, todo o sempre.

EC: Alguém adulto falando “Tainá, Tainá”.

Fabiana: É! Falando “Tainá”. E eu escuto a voz dela também, às vezes ela canta quando ela tá tomando banho. Daí eu tinha a maior curiosidade assim. Tinha até um dia que ela tava chorando assim. Eu ia pedir pra ela, falar: “ah, Tainá, não chora”. Só que aí eu fiquei com vergonha né. Aí hoje eu tava descendo no elevador e eu sempre vejo umas menininhas e fico assim, “será que essa é a Tainá”? Mas eu fico com vergonha de perguntar. Daí hoje eu tava descendo o elevador, quando eu abri a porta, a mãe dela — ou a empregada, não sei — falou: “pega essas compras aí, Tainá”. Aí eu fiquei olhando pra ela assim... hoje eu vi quem era a Tainá.

Depois de quatro meses.

[...]

Fabiana: As coisas são engraçadas porque quando eu era pequena, assim, que as pessoas me perguntavam “o que você quer ser quando crescer?”, aí eu sempre tinha uma resposta assim, muito “ai, eu quero ser médica, eu quero ser...”, nem lembro na verdade o que eu falava. E hoje, que eu já tô crescendo, assim, é muito difícil responder isso, né? “Que que cê quer ser quando crescer?” Eu acho que eu não me imagino, eu não me imagino na verdade nada, assim. Eu não me imagino médica, não me imagino nada. Eu ainda não sei o que que eu quero ser. Só.

Novamente percebemos os cortes funcionando como esteio para a performance de um personagem em *Master*. Os três primeiros planos acompanham Fabiana falando sobre estar longe de casa e o pré-vestibular. O quarto já faz avançar a história para o momento atual, no qual Fabiana já se diz mais independente. Já o quinto plano se volta para uma pequena e curiosa história vivida nos conjugados do Master, onde podemos ver certa identificação de Fabiana com a menina Tainá. O tom de Fabiana no plano final é de incerteza, contribuindo para uma performance que, ao fim e ao cabo, exala uma significativa insegurança quanto às escolhas para o futuro, apresentadas no início da inserção. Mantendo comparações, o “tom vital” de Fabiana poderia ser, na esteira da metodologia de Meihy, “Eu não me imagino nada”.

Já no primeiro parágrafo da transcrição de Dona Marieta, a colaboradora trata da posição dos empregados da família Fonseca perante o drama vivido — é um testemunho fincado na perspectiva do subalterno (e da consciência dessa condição). Já o próximo parágrafo faz um corte, no qual Dona Marieta volta para relembrar do dia exato em que Lea descobre tudo, lendo escondida a agenda de Augusto. No terceiro, Dona Marieta volta a se aproximar do tempo presente e relembra a condução de Augusto sobre seu segredo. A casa também aqui é um elemento central da narração, pois a personagem está diretamente atrelada à manutenção dela. Mais uma vez, vemos que o narrador de *Augusto & Lea* organiza o enredo através das quebras de parágrafo dentro da transcrição.



O quadro do início de cada um dos seis cortes operados pelo narrador para organizar a performance de Fabiana em *Edifício Master*.

Comparando apenas as transcrições e as inserções de personagens em *Master*, os cortes da montagem mantêm, de fato, um paralelo funcional com a paragrafação. Por sua vez, enquanto a *mise en scène* e a amplitude do quadro organizam os comentários audiovisuais implícitos no contexto da entrevista, operação similar se dá com os parágrafos de Meihy antes de cada transcrição.

Há uma diferença entre as duas obras, a respeito do que se buscou com as entrevistas. Coutinho queria encontrar performances ricas, desprogramadas e que fossem como “acontecimentos verbais”. Dessa forma, as inserções organizadas pelo narrador não tinham a intenção de traçar uma história de vida, e na maioria dos casos também não procuravam sanar dúvidas acerca de aspectos do prédio ou questões gerais de qualquer tipo. Os resultados, então, foram inserções alongadas da maioria dos personagens, que versaram principalmente sobre experiências pessoais, mas também sobre temas que apareceram de forma compartilhada. Nessa toada, os encontros foram representados como circunstâncias sociais entre um interlocutor e uma equipe de filmagem, ou seja, como um evento único, irrepetível e, portanto, valorizador da instância performática do relato. No caso, o fato de o diretor do documentário visar à circulação nos cinemas certamente interfere nos objetivos colocados em *Master*.

Já Meihy quis encontrar em seus colaboradores perspectivas diversas sobre um mesmo evento. Se conhecer a história de vida do colaborador fosse ajudar na criação desse conhecimento, assim ele seria entrevistado. Caso contrário, recorreu-se ao que Meihy chamou de “relato biográfico”, de cunho mais centrado e diretivo. O saldo foi

longas transcrições, que traziam dados e experiências pessoais, porém rememoradas tendo em vista o caso da família Fonseca. Dessa maneira, em relação a *Master*, a transcrição propriamente dita é apresentada ao leitor de forma mais apartada de sua dimensão fugaz. Assim, se foi uma relação social que engendrou o relato, ela está ocultada na forma de um monólogo coeso que subtraiu a presença do entrevistador e a ocorrência dos diversos encontros que fomentaram o conteúdo narrativo.

Apesar dessas diferenças de projeto que ainda saltam aos olhos, os narradores de *Master* e de *Augusto & Lea* demonstram respeito e preocupação ao expor a inteireza do sentido da autorrepresentação dos personagens e dos colaboradores — uma decisão rara, considerando os campos de atuação de Coutinho e Meihy. Em *Master*, o narrador buscou extrair a lógica da performance de seus personagens, respeitando sua autoimagem. Já em *Augusto & Lea*, o narrador deu lugar à perspectiva pessoal e social de seus colaboradores frente ao drama vivido. Assim, os dois narradores reservaram o espaço de suas obras para privilegiar a voz de seus interlocutores. A maior parte da duração de *Master* e das páginas de *Augusto & Lea*, como já delineamos, foram dedicadas a esse objetivo central.

A organização proposta pelos narradores de nossas fontes buscou um equilíbrio dentro da polifonia que os respectivos projetos incentivaram. Tal harmonia consistiu na autorreflexividade sem, no entanto, sufocar o discurso dos interlocutores, que era afinal o mais importante em *Edifício Master* e *Augusto & Lea*. Nossas fontes carregam nas costas discussões intelectuais e ferramentas emprestadas de diversas disciplinas acadêmicas e campos artísticos. Buscaram, pois, combinar o rigor das primeiras com a liberdade das segundas, alcançando balanços díspares, mas visando ao mesmo objetivo: construir um processo e uma obra explorando com o outro e respeitando seu tempo e os significados que sua narrativa queria transmitir.

Para tanto, os narradores recorreram às técnicas e à linguagem que tinham à mão, nas escritas historiográfica e cinematográfica. A montagem e a transcrição, estabelecidas como operações análogas — através de tradução, recorte, junção e sobreposição —, ordenaram, na pessoa do narrador, o discurso dos interlocutores de forma alongada e aprofundada, limitando-se a tecer comentários escritos e imagéticos relativamente curtos, casuais e, por vezes, ambíguos. Fizeram, ainda, questão de expor a presença dos artífices/autores do projeto dentro da própria obra, de forma a

horizontalizar um pouco mais seus feitos.

Através de nossa análise, então, pudemos compreender como operações de pré-produção, como circunscrição de um tema ou espaço/tempo funcionaram de forma análoga. Em consequência, entendemos as escolhas dos personagens conforme os objetivos de cada produção. Em seguida, comparamos a forma de estabelecer a relação na situação social da entrevista. Por fim, comparamos a organização proposta pelo narrador, entendido aqui como produto da transcrição e da montagem. As personagens, diferentes instâncias narrativas, apareceram dentro de equilíbrios similares em *Augusto & Lea* e *Edifício Master*, ora quando o narrador se mostrava abertamente, ora quando fazia curtos comentários acerca do contexto e dos personagens e, por fim, quando deixava o palco para o personagem se apresentar com tempo e espaço devidos. Buscamos assim mostrar que, apesar das diferenças entre as linguagens das obras, elas não só partilham do mesmo objetivo (a polifonia) como, conforme a interpretação central de nossa dissertação, têm pontos práticos e formais em comum que exercem funções similares.

Edifício Master e *Augusto & Lea* são obras construídas conforme e em resposta aos respectivos debates que envolvem o campo de cada um de seus autores: o cinema documentário e a história oral. À altura do século XXI, tais campos se encontraram na discussão sobre os limites de seus discursos, o que se traduziu na crítica aos modos precedentes de produção do conhecimento, pautados na busca de provas, de argumentação cartesiana e explicação de totalidades. Para o documentário e a história oral, a adoção integral desses modos se tornou paulatinamente problemática, uma vez que ali o “objeto” principal é a memória individual, ou seja, partes ou o todo de uma história de vida. A dimensão microscópica do “objeto”, sua apresentação performática, sua inserção no presente compartilhado pelo autor, enfim, sua apreensão possível pelo dispositivo da entrevista, desestabiliza intenções de cientificidade e objetividade do conhecimento produzido no encontro.

Edifício Master e *Augusto & Lea* reinventam os moldes de pesquisa e representação habituais, porém sem quebrá-los totalmente. Se a construção da polifonia e da autorreflexividade inibe uma argumentação, classificação ou explicação assertiva acerca dos temas levantados pelos personagens, através de um narrador hegemônico, tais obras ainda são tributárias de práticas de pesquisa como as da história, da sociologia

e da antropologia. Como vimos, recorrer a essas práticas ancorou as obras no reconhecimento de comunidades unidas não por um conceito, mas por histórias de vida, experiências, biografemas. Ou seja, se não há um esforço de explicação ou rotulação, aqui ainda há um esforço de representação e de compreensão de pessoas, eventos e coletividades.

Na perspectiva da produção de Meihy, *Augusto & Lea* se posiciona como um estudo que concentra suas posições teóricas e práticas de maneira similar à de outros de seus livros, demonstrando uma coerência que o ajudou a construir uma posição marcada dentro da história oral brasileira²¹⁷. É uma obra inscrita no paradigma da transcrição, *versus* a pesquisa acadêmica da história oral brasileira e mundial. Já para a carreira de Coutinho, *Edifício Master* pode ser colocado, conforme Lins, num entrelugar na trajetória cumulativa de mudanças estéticas que viabilizarão a nova fase inaugurada por *Jogo de Cena*, de 2007, filme que se centra na teatralidade e na performatividade, combinando histórias dos personagens com atuações profissionais em cima dos mesmos relatos. Ao fazer isso, desnorteia o espectador, que não consegue discernir “de quem é a história verdadeiramente”. Nesse princípio formal, Coutinho direciona a montagem para problematizar a força de verdade do relato, esta usada comumente na economia argumentativa de documentários e, devemos dizer que, por extensão, também de pesquisas em história oral.

Lidando com o recorte microscópico e com o conhecimento que parte da interação com indivíduos, *Edifício Master* e *Augusto & Lea* contribuem para responder (seja essa a intenção de seus autores ou não) à urgência, a nível epistemológico, de construção de novas formas de pesquisa e formalização/contação da história²¹⁸. Assim, dentro do seu limite, apontam outros caminhos para a operação básica ao pensamento científico, que tem raízes na discussão racionalismo *versus* empirismo: a procura de provas no concreto para se chegar ao abstrato, e vice-versa.

A autorreflexividade de ambas as obras foi uma admissão da artificialidade de seus discursos. O silêncio que os narradores fizeram sobre o que apresentavam fez com que buscássemos nos relacionar de forma mais ativa com essas obras e chegássemos

²¹⁷ Podemos afirmar isso tendo em vista obras anteriores a *Augusto & Lea*, como *Canto de morte Kaiowá: história oral de vida* (São Paulo: Loyola, 1991), e posteriores, como *Prostituição à brasileira: cinco histórias de vida* (São Paulo: Contexto, 2015).

²¹⁸ Nas palavras de Ana Maria Mauad, seria o problema de “operar ao mesmo tempo com uma fonte que é também objeto de análise”. MAUAD, op. cit., p. 141.

com esses eles até certo ponto, mas que sentíssemos que o resto seria feito por nós — talvez na imaginação, como quando encaramos uma obra de arte. *Edifício Master e Augusto & Lea* mais que explicam: nos abrem para a experiência de encarar um prédio de Copacabana e um drama familiar. Ou, também, nos explicam sobre tudo isso, só que de outra maneira. De alguma forma, nos surpreendemos, conhecendo os temas por uma perspectiva diferente, por conta de como as coisas nos foram apresentadas.

Nas duas obras, essa maneira de apresentar os personagens foi eminentemente polifônica. Quando não há um forte empenho diretivo e quando o narrador se coloca de forma horizontal em relação aos personagens, abrem-se os significados da obra. A nível de estilo, para Bakhtin, a obra polifônica alcança uma indefinição, pois seu principal argumento é a própria expressão aprofundada das diversas e agudamente apresentadas consciências de seus personagens²¹⁹. Desse modo, acessamos de outra forma (sob um estilo indefinido, dificilmente identificável claramente com ensaio ou tese) o conhecimento que porventura tenha sido criado nessas obras. É no fluxo entre personagens, como que observando mosaicos, que experienciamos conteúdos sobre vida urbana, dramas familiares, relações de gênero e clivagens sociais, sem que o narrador tenha se endereçado diretamente a tais temas. *Edifício Master e Augusto & Lea* partem de procedimentos científicos e classificatórios de pesquisa, mas, alcançando um discurso polifônico, voltam-se para uma representação artística da realidade registrada, em sua possível abertura de sentidos.

3.5 COMPARANDO ESCRITAS DA HISTÓRIA

Como dissemos, *Master e Augusto & Lea* apresentam mais que as memórias esparsas de seus personagens. Em suas escritas polifônicas, Meihy e Coutinho organizaram essas narrativas individuais e nos forneceram fontes privilegiadas acerca do estado de coisas do debate sobre a representação da alteridade instigada pela entrevista.

O que gostaríamos de destacar neste último subcapítulo é que, para além disso, *Master e Augusto & Lea* são fontes expressivas de dados históricos do Brasil do início dos anos 2000, mais especificamente a respeito da sociabilidade de uma classe média.

²¹⁹ BAKHTIN, op. cit., 2015, p. 38.

Mais ainda, tais fontes trabalharam a história, construindo algum discurso acerca dela. A primeira implicação de tal afirmação é que podemos e devemos superar o nosso próprio entendimento de que comparou-se aqui apenas a escrita cinematográfica com a historiográfica. Isso pois, ao observarmos a forma e o processo de produção de ambas as obras, entendemos que seu lado “científico” e metódico constitui-se em grande medida pela operação historiográfica: a eleição de personagens, o recorte espaço-temporal ou temático e, por fim, a formalização de um discurso acerca da realidade. Tais operações não são exclusivas da historiografia acadêmica, pois podemos entender a escrita da história de forma mais alargada, perante o esteio da articulação de um tempo presente ocultado - tempo este que, inevitavelmente, aponta para passados de diferentes larguras²²⁰. Essa é uma parte da argumentação que nos leva a afirmar que, de um lado, apesar de sua estrutura heterodoxa (no próprio campo da história oral) se escreve história em Augusto & Lea e, de outro, Master não é “só cinema”, mas também escrita histórica.

Para avançarmos em nosso delineamento comparativo, devemos dizer que a escrita da história de nossas fontes não respeita algumas regras caras aos métodos de pesquisa do formato de tese, em especial em seu estilo de fechamento. Nelas não se chega a uma teoria explicativa ou a uma conclusão fechada e, como dissemos, há justamente o contrário, uma abertura de sentidos. Por isso, mais acertado seria aproximá-las aos componentes do (filme)ensaio²²¹.

A forma ensaio organiza, em si, diversas estruturas de nossas fontes. Em "*Ensaio como forma*", escrito em 1954, Theodor Adorno toma o ensaio não só como um gênero literário mas, aprofundando as consequências dos traços estilísticos e epistemológicos da obra de Montaigne, uma forma de pensamento. Dessa maneira, Adorno encarou a questão de seu uso contemporâneo, em meio às discussões com o positivismo lógico e o método científico - avesso ao método cartesiano, conclui que o ensaio estaria sendo relegado pela academia²²². Apesar das críticas ao ensaio como

²²⁰ Segundo Luisa Passerini, apesar da alta relatividade do conceito, o tempo presente pode ser identificado, em fontes criadas pela relação da entrevista, como a narração de fatos ocorridos durante a vida do personagem. Ver: PASSERINI, Luisa, **A “lacuna” do presente**. in: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta Moraes, op cit, 2006. pp.212-213.

²²¹ Gênero literário fundado em MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios, uma seleção**. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2010,

²²² ADORNO, Theodor, **Ensaio como forma**. in: Notas de literatura. São Paulo: Editora 34, 2006, p.15-16

forma, Adorno vê nele pontos positivos, pois ele negaria a separação entre arte e ciência – operada pelo Iluminismo - e o pensamento conceitual totalizante, alcançando um modo "mais dialético do que a dialética, quando esta discorre sobre si mesma"²²³. Em suma, o autor conclui que o ensaio seria uma nova maneira de se apreender o mundo, na qual "o pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa"²²⁴.

Já a possibilidade de se construir um ensaio fílmico/filme-ensaio é tema envolto de debates no campo do Cinema. Uma vez que cineastas da importância de Jean-Luc Godard, Chris Marker e Agnès Varda se autointitularam "ensaístas", criou-se a problematização acerca de tal conceito. Em 1958, André Bazin já cita *Cartas da Sibéria* (Chris Marker, 1958) como um "ensaio": filme de difícil definição, mas com certeza diferente de tudo já feito antes dele. Como elementos para essa denominação, Bazin cita a auto-reflexividade da fita, que se deixa mostrar desnaturalizada, como o produto de montagem, e a presença de um narrador subjetivizado, que se coloca no meio do fluxo de imagens, e não acima dele²²⁵.

Arlindo Machado defende que o cinema mantém afinidades com a literatura devido à sua estrutura narrativa e discursiva, e que, portanto, também pode ser pensado como um suporte para o ensaio²²⁶. Segundo o autor, o ensaio subverte o axioma principal do documentário: a crença de que o ele (a película) e o real são a mesma coisa ou, em outra formulação, que a câmera capta o real em si²²⁷. Para Machado, o que caracteriza o ensaio é justamente a característica de assumir-se enquanto um discurso movido por imagens. O ensaio, portanto, seria uma "forma de pensamento audiovisual", que mobiliza uma "sintaxe de imagens" em sua edição²²⁸. À luz do debate acerca do ensaio como forma e a de suas mutações ao longo dos séculos, Timothy Corrigan formula o ensaio fílmico como "(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta ao

²²³ ADORNO, Theodor, *op cit*, p. 39

²²⁴ ADORNO, Theodor, *op cit*, p.27

²²⁵ LINS, Consuelo, **A voz, o ensaio, o outro**, in: Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varda. RJ, SP, Brasília: CCB, setembro, 2006, p. 3

²²⁶ MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. In: Sampaio, Rafael & Mourão, M. D. Chris Marker, bricoleur multimedia. São Paulo / Rio de Janeiro / Brasília, 2009, p.21

²²⁷ MACHADO, Arlindo, *op cit*. p. 24

²²⁸ MACHADO, Arlindo, *op cit*. p.21

espectador"²²⁹.

A forma ensaio, então, nos fornece parâmetros para aproximar nossas fontes num entrelugar da ciência e da arte. Mais que isso, como estimulantes de formas de pensar fora do cartesianismo. Quanto à escrita da história, o ensaísmo de nossas fontes pode nos fornecer uma forma específica de encarar o conhecimento da temporalidade.

A articulação do passado com o presente é um pouco mais óbvia ao olharmos para *Augusto & Lea*. Pelo enraizamento de Meihy com o campo da história oral, a questão da história do tempo presente se afirma com mais clareza enquanto o caso da família Fonseca é um fato recente, diretamente narrado pelos que se afetaram por ele. Porém, outra temporalidade envolve a obra: para nós leitores da segunda década do século XXI, o drama já se assinala envolto de constrangimentos, desinformações, tratamentos médicos e preconceitos que foram parcialmente (daí sua importância ainda atual) superados. Ou seja, em nossa perspectiva há um acúmulo de tempo que coloca o drama em grande medida sob o signo do “passado”²³⁰. Além disso, outros dados ou temas do livro evidentemente mobilizam através das transcrições a ancestralidade de algumas posições sociais - voltaremos a isso em breve.

A conexão da escrita da história com o cinema de Coutinho é privilegiada, geralmente, na observação de seus filmes “macroscópicos”, ou seja, aqueles que envolvem grandes temas e eventos do Brasil: falamos de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) e *Peões* (2004)²³¹. De forma parecida a esses filmes, gostaríamos de observar que, também em *Master*, a concepção de história benjaminiana onde “a relação entre hoje e ontem aparece, e não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente”²³². Em *Cabra* iluminou-se aquele presente de 1984 no qual se encontravam os atores da produção interrompida pelo Golpe de 1964; em *Peões*, aquele presente de 2004 iluminou os personagens presentes no ciclo das Greves do ABC, ocorridas entre o fim dos anos 1970 e o começo dos anos 1980. Evidenciada pela iluminação, surgia a noção, também benjaminiana, de uma certa melancolia que acerca o olhar para o passado, na

²²⁹ CORRIGAN, Timothy, **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papyrus, 2015, p.33

²³⁰ O paradoxo aqui é evidente, e explicita justamente a dificuldade em se demarcar o conceito de tempo presente meramente em anos, cronologicamente.

²³¹ MESQUITA, Claudia, **Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 31, p. 54-65, abr. 2016.

²³² LÖWY, Michael apud MESQUITA, Claudia, *ibid.* p. 55

constatação do acúmulo de barbáries, o heroísmo perdido que torna opaca a cor do presente. Como signos principais dessa melancolia, surge a fragmentação das unidades políticas (o campesinato e o operariado) e a consequente perda da capacidade de influir na história, fazê-la se mover para um lado ou para outro.

Que dizer então de uma história da classe média, coletividade comumente associada à inanição intelectual e à acomodação/submissão às estruturas sociais? À contrapelo, Coutinho e Meihy mostraram-nos que dentro dela existem, sim, contradições, movimentos, acordos, conflitos, enfim, história. O escopo microscópico, o foco no indivíduo/memória, a temporalidade dos relatos e a sensibilidade das produções foram centrais para isso. De fato, parece que de perto ninguém é “normal”, simples representante de classe, tipo ideal. Como Coutinho comenta, justamente sobre essa questão, “a classe média também é filha de Deus”²³³.

O movimento, a articulação do tempo da classe média, pode ser encontrado dentro das próprias obras. Como vimos, em *Augusto & Lea* é central o trabalho de representação que as personagens fazem sobre o drama passado, apontando suas implicações presentes. Então, houve aqui diversas reflexões disparadas pelo momento de crise, que convocaram as personagens a repensarem ou reforçarem posições, perdoar ou apontar culpados, criar diagnósticos. Para além disso, houve a vontade, mais ou menos evidente a depender do teor, de deixar um testemunho²³⁴. Para Lea, o drama vivido, especialmente sob sua perspectiva de mulher, mãe, esposa e vitimada, não poderia ter os rastros apagados. Pelo contrário, através do livro ele tinha de ser publicizado, entrar nos anais da história de alguma forma. Ele deveria servir de exemplo e um alerta para outras mulheres que, no futuro, poderiam aprender algo com tanto sofrimento.

Na perspectiva benjaminiana de história, não há fragmento do passado que esteja enterrado para sempre. Isso implica que o presente pode sempre gerar momentos em que, como num lampejo, fazem vir à tona ecos de outros fatos mais ou menos socializados²³⁵. Daí a importância de registrar, lembrar e divulgar tantas coisas que aconteceram de forma infame, ocultada e até envergonhada, como o paradeiro dos filhos

²³³ Eduardo Coutinho (**Sobre Edifício Master**, entrevista para a revista *Contracampo*), in: OHATA, Milton, op.cit. p.289

²³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie, **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009, pp.56-7

²³⁵ BENJAMIN, Walter, **Sobre o conceito da História**, in: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.224

de Elizabeth Teixeira, dos peões do ABC e o drama de Lea. Nesse olhar, as lutas perdidas, os personagens tombados, os sonhos sonhados e os desejos desejados servem como fontes de igual importância do que as criadas pelos vitoriosos do passado e do presente²³⁶.

No Edifício Master, o que sobrou após o passado turbulento, domado pela figura controladora síndico? Uma juventude (João, Fábio, Fabiana) que encara o futuro com desconfiança, e uma série de personagens que, tomadas em conjunto, ilustram a frieza da sociabilidade em condomínio. Salta aos olhos e aos ouvidos o quão pouco se fala do futuro aqui, em comparação com o passado. Alguns sonhos, porém, são registrados na obra, como os de Renata, Cristina, Regina e Alessandra. Nesses casos, o passado é iluminado pela negativa, como dimensão a ser superada. São essas aspirações as essenciais para não cairmos numa visão que naturaliza uma pretensa imobilidade do que chamamos comumente de classe média. Pois talvez seja saudável enxergar nessa classe, ainda mais depois do contato com as representações formadas pelas nossas fontes, uma historicidade própria que mobiliza certos anseios, desejos e recalcamientos.

A experiência narrada dos moradores do Master e dos envolvidos no drama dos Fonseca gerou uma significação própria da formação dialógica de uma identidade coletiva. Em outras palavras, criou uma forma de experienciar o mundo pela mesma dinâmica de isolamento e solidariedade: a primeira estruturada nos muros e divisões cotidianas, a segunda ativada geralmente nos momentos de crise. Foi assim que o drama familiar criou como que grupos novos (todas as mulheres do livro em torno da condição de Lea, a liderança de Rafael), ou reforços de posições antigas (Marcos). Da mesma forma, é por crises ou situações excepcionais que observamos uma certa rede de sociabilidade em *Master* (o derrame de Henrique, o aniversário de Geicy).

O que a microscopia de *Master* e *Augusto & Lea* pode nos mostrar sobre a história do Brasil, essa abstração tão invocada e disputada? Talvez que, ao observarmos testemunhos incomuns, vindo de locais e classes infames, há uma série de tensões repetidamente ignoradas, sem as quais não se pode propriamente dizer que conhecemos o que se passa em nosso quintal. A relativamente nova sensibilidade ativada por obras como *Master* e *Augusto & Lea*, nos leva a crer há diversas fraturas e contradições a se desvelar no próprio presente - estas necessárias de serem conhecidas e discutidas, antes

²³⁶ BENJAMIN, Walter, op cit, 1985, p.225

de lançarmos o vaticínio de que o futuro abre ou fecha tais ou quais horizontes. Como Coutinho diz, ao inverter a frase de Marx: “é necessário conhecer o mundo para mudá-lo”. Nesse sentido, a história oral e o cinema documentário brasileiro atuais, representados por nossas fontes, mostra que de fato há muita história que se tirar da infâmia, da obviedade aparente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E se essa ou aquela tese em história oral tivesse sido gravada e os autores quisessem produzir uma obra audiovisual utilizando-se dos encontros que promoveram? E se nós tivéssemos a intenção de editar um filme com aquela entrevista que tanto nos tocou e instigou? Quais técnicas cinematográficas utilizaríamos e por quê? Como traduzir nossas intenções para a tela? De que forma fazer isso sem recorrer a expedientes que banalizam a voz e a imagem do outro? Como promover o conhecimento sem objetificar nossos colaboradores?

Nos fizemos tais perguntas no decorrer do percurso de nossa própria prática no âmbito da história oral, através da execução de centenas de entrevistas entre os anos de 2014 e 2021, dentro e fora do espaço institucional do Museu da Pessoa. Entender caminhos, organizar debates pretéritos e expor propostas nos exigiu aceitar o desafio de escrever uma dissertação de cunho metodológico e metalinguístico, analisando obras que conversassem entre si no tocante a objetivos, técnicas e métodos. Antes de tentar explicar algo e produzir encontros numa dissertação baseada em trabalho de campo, cabia-nos dar um passo atrás e aprender com autores que responderam de forma invulgar às complexas questões éticas e epistemológicas que são levantadas, de fato, sempre que o objeto de uma observação não é uma simples coisa, mas um sujeito. Nesse sentido, a história oral e o cinema documentário contemporâneo colocam uma lupa em problemas extremamente caros à sensibilidade do pós-guerra, que revolvem o giro linguístico, a queda das grandes narrativas e dos modelos teóricos, além de muitas outras posturas filosóficas. A tarefa de produzir conhecimento passa a ser *com* o outro, e não apenas *sobre* o outro.

Essas grandes questões, na perspectiva da história oral, são agudizadas pelo advento do audiovisual digital, da internet e, logo, das possibilidades de divulgação inéditas de trabalhos que querem ou não ser acadêmicos. Elas aparecem também num momento em que cada vez mais o conhecimento e a pesquisa se mostram essenciais à vida em sociedade e ao debate público — importantes demais para serem esquecidos nas prateleiras das bibliotecas universitárias.

Daí a importância de comparação formal entre obras polifônicas, e não apenas plurivocais: é necessário nos inteirar das operações e funções possivelmente análogas

entre dispositivos e ferramentas direcionadas para a criação do conhecimento compartilhado, principalmente quando há uma potência no encontro entre audiovisual e história oral. Com essa comparação, o próximo passo, a passagem da história oral para uma linguagem audiovisual consciente de seus instrumentos, ética e polifônica, pode ser facilitada.

Edifício Master e *Augusto & Lea*, pela forma como construíram suas polifonias e se utilizaram de suas formas de escrita, revelaram um entrelugar da arte e da ciência, uma forma rara de se acercar de seus interlocutores e gerar conhecimento. Nesse sentido, vimos que não é só o saber/entender que foi promovido, mas também uma experiência a seus espectadores e leitores.

Dito de outra forma, nossas fontes alertam que a visualidade, a oralidade, a individualidade e a memória como ângulos de produção de aproximação sobre a sociedade expõem contradições e limites de formas analíticas de conhecimento. Por um lado, *Master* e *Augusto & Lea* são documentos históricos de uma época em que o documentário e a história oral olham para si mesmos e passam a se questionar. Por outro, compõem imagens e textos que agenciam uma proposta de mudança em suas respectivas áreas.

Em nossa dissertação, retomamos as origens do dispositivo da entrevista, na contemporaneidade do século XIX, questionamos o pretensível valor intrínseco de verdade do relato pessoal e apontamos a banalização do outro na mídia atual. Marcando essa posição, resgatamos o debate acerca da memória e da representação do outro na história oral e no cinema documentário.

Em seguida, elegemos nossas fontes e colocamos a necessidade de comparação entre história oral e cinema documentário, na intenção de traçar um esboço de percurso para que fosse possível fazer o caminho inverso da comparação, ou seja, a tradução ou transmutação de linguagem entre os dois campos.

Quando as formas de discurso eram limitadas ou possibilitadas pelas ferramentas linguísticas específicas da escrita ou do audiovisual, a dificuldade ao comparar essas duas obras de suportes diferentes ficou evidente. Por exemplo, em *Augusto & Lea*, o discurso do narrador na transcrição era muito diverso do registrado nos capítulos fora dela. Isso se dá pelo obstáculo de expor a narração do interlocutor ao mesmo tempo que se deseja comentar a respeito do contexto ou incutir qualquer resquício de análise no

texto. Tal operação é mais viável em *Edifício Master*, uma vez que um plano pode conter o interlocutor, o entrevistador, o contexto do encontro, e a própria *mise en scène* consegue expressar uma análise organizada pelo narrador.

Para que fosse possível fazer uma comparação, tivemos de focar nos elementos que construíssem uma ponte entre as duas linguagens. Assim, a aceção de que toda obra escrita ou filmada, quando finalizada, tem por figura subentendida um *narrador* — conforme nos ensina Ismail Xavier — foi essencial. Isso nos afastou rapidamente da naturalização do discurso de nossas fontes. A ideia de que nossas fontes mobilizavam vozes — ou perspectivas, segundo Bill Nichols —, também foi fundamental, ainda mais quando encaramos uma polifonia difícil de se organizar à primeira vista.

A noção de *escrita* historiográfica — ou de *operação*, no entendimento de Certeau e Ricœur — nos fez lembrar que toda história é enredo e, como disse Novais, nunca deixou de ser narrativa. Por outro lado, o audiovisual enquanto escrita cinematográfica ficou mais evidente com as contribuições de Aumont e Santos, que explicitaram as funções básicas da montagem e da edição. Esta última autora, aliás, foi essencial para que propusemos, em seu encaixe, a equiparação entre as duas escritas — posição sem a qual não haveria como prosseguir com esta dissertação.

Assim, a montagem e a transcrição (e, mais detidamente, o corte e a paragrafação) como ferramentas centrais na construção de um narrador — e, logo, na estruturação do discurso de *Edifício Master* e *Augusto & Lea* — foram os aspectos principais de nossa análise comparada. Através dessa mirada, pudemos entender o significado das operações narrativas ocorridas dentro de nossas fontes e, em seguida, julgá-las como análogas. Nesse trajeto, procuramos entender como os narradores organizavam as vozes de seus interlocutores, ao mesmo tempo que criavam um discurso *com* eles, em menor medida *sobre* eles e de igual maneira à respeito do contexto de seus projetos e trajetórias próprias.

Antes de partir para a comparação de operações análogas linguísticas, equiparamos as fases de produção que basearam as duas obras. Discutimos o papel das pré-entrevistas, o recorte temático ou espaço-temporal proposto pelos autores e a escolha de seus interlocutores. Comparamos a forma como Coutinho e Meihy encararam a oralidade e o que buscavam nos encontros com o outro. Também discutimos como ambos preparavam a situação social da entrevista e o lugar que

concediam aos entrevistados na pós-produção de nossas fontes.

Edifício Master e *Augusto & Lea*, analisados em conjunto, demonstraram que a história oral e o cinema documentário partilham de sua dimensão de projeto. Um recorte temático, social, espacial e/ou temporal. Um procedimento de acercamento para com uma espécie de campo amostral de interlocutores. Questões atinentes à projeção e à viabilização de um bom ambiente para encontros. A urgência da organização e criação de um discurso.

Nesse último tópico, nos aprofundamos na identificação de operações análogas: a montagem no cinema e a transcri(a)ção na história oral servem para delinear e estruturar o discurso do outro. Para além disso, comparamos a forma como imagens extraentrevista e comentários contextuais se equivalem na economia de *Master* e *Augusto & Lea*. Na mistura e na ordenação desses elementos, percebemos como os respectivos narradores buscaram limitar o alcance de seu discurso acerca de seus interlocutores. Em *Master*, o discurso do narrador é fragmentado, como um mosaico. Já em *Augusto & Lea* há mais sistematização, e o narrador/Meihy ostenta mais sua presença, sem no entanto explorar análises e abstrações aprofundadas. Assim, essa propriedade de nossas fontes foi crucial para que se construísse um respeito ético para com a autorrepresentação do outro.

Outra característica inequivocamente similar e igualmente primordial foi o tempo e espaço dedicados à narrativa/performance do outro, com relação à totalidade das obras. *Master* e *Augusto & Lea* indicam que dar lugar à inteireza de uma história é sinal elementar de uma obra compartilhada ou, ao menos, ciente de suas limitações discursivas e atenta à autossuficiência do relato alheio. De fato, nossas fontes encararam as narrativas como uma espécie de fim em si, sem averiguar a veracidade ou não delas. Dessa forma, a crítica, a desconstrução ou a contradição do discurso dos entrevistados foram deixados, de certa maneira, ao espectador/leitor. O vivido conforme o concebido foi mais importante: a experiência de pessoas infames e que raramente encontram ouvidos na sociedade.

Os narradores constituídos em *Augusto & Lea* e *Edifício Master* nos mostram a importância de colocar o projeto, de alguma forma, voltado para a horizontalidade da narração, quando se trabalha com entrevistas. De fato, trata-se de um dispositivo onipresente e hegemônico dentro do funcionamento da mídia atual — embora muitas

vezes posto de forma automática e irrefletida —, para contribuir com a lógica de mercado que se avizinha cada vez mais das memórias das pessoas e das histórias de vida de famílias, empresas, instituições etc. Num mundo onde até a diversidade, a intimidade e a multiplicidade colocam-se como objetos de consumo, temos que proceder com precaução e, além de lembrarmos da potência narrativa da polifonia, entender como traduzi-la para o audiovisual. Independentemente do caminho ou do objetivo dos que queiram gravar ou filmar entrevistas com o outro, é imperioso que eles tenham consciência da escolha de suas ferramentas e do significado do empreendimento das técnicas que venham a dominar.

Como a personagem “Pesquisadora” (Ana Carolina Marinho) aponta em *Fome* (Cristiano Burlan, 2015), o outro, quando nos encontramos com ele, não se poupa. Como bem afirma, muitos se entregam de maneira absoluta, e é necessário que eles saibam para que e para quem o estão fazendo. Do outro lado, também é preciso que nós saibamos por que e como o fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Beth Formaggini. Produção executiva: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. Roteiro: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes; Rio Filme, 2002. 1 DVD (111 min), son., color., 35 mm.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Augusto & Lea:** um caso de (des)amor em tempos modernos. São Paulo: Contexto, 2006. 176 pp.

FONTES SECUNDÁRIAS

ADORNO, Theodor, **Notas de literatura.** São Paulo: Editora 34, 2006.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar:** textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

AMADO, Janaina. Nós e o espelho. *In:* FERREIRA, Marieta Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (ores.). **História oral:** desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Fiocruz-Casa de Oswaldo Cruz; Fundação Getúlio Vargas-CPDOC, 2000. pp. 105-12.

ANDERSON, Kathryn; JACK, Dana. Learning to leste: interview techniques and analyses. *In:* PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (orgs.). **The oral history reader.** Londres; Nova York: Routledge, 1998. pp. 157-169.

ARAÚJO, Mateus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. *In:* OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho.** São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 432-49.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas: Papyrus, 2007.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papyrus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin N. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, João Alexandre. Apresentação. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T.A Queiroz, 1983. p. xii.

BEDÁRIDA, François. Tempo presente e presença da história. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 219-31.

BENJAMIN, Walter, Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. **Obras escolhidas, v.1**. São Paulo: Brasiliense, 1985

BERG, Jordana. Quase tudo monta. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 348-57.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BEZERRA, Cláudio. **Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho**. Tese (Doutorado em Multimeios) — Unicamp, Campinas, 2009.

_____. Um documentarista à procura de personagens. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 400-13.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro: ANPEd, n. 19, pp. 20-8, abr. 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T.A Queiroz, 1983.

_____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

BOURDIEU, Pierre (org.). **A miséria do mundo**. 17. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BRAIT, Beth, (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BREISACH, Ernst. **Epílogo: historiografia na nova virada do século**. *In*: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogério Forastieri da (orgs.). **Nova história em perspectiva**. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp. 380-8.

CALDAS, Alberto Lins. **Nas águas do texto: palavras, experiência e leitura em história oral**. Porto Velho: Edufro, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 11.

ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CORRIGAN, Timothy, **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papyrus, 2015.

COSTA, Emilia Viotti da. **Coroas de glória, lágrimas de sangue: a rebelião dos escravos de Demerara em 1823**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DA-RIN, Sílvio. **O espelho partido: tradição e transformação do documentário**. São Paulo: Azougue, 2004.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DIAS, Verônica Ferreira. Cabra marcado para morrer: cinema contando História por meio de histórias (e memórias). **DOC On-line — Revista Digital de Cinema Documentário**, Lisboa, n. 1, dez. 2006.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; GARDNIER, Ruy. Sobre *Edifício Master*. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 283-99.

EVANGELISTA, Marcela Boni; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira; RIBEIRO, Suzana Lopes Salgado. Audiovisual e história oral: utilização de novas tecnologias em busca de uma história pública. **Oralidades — Revista de História Oral**, ano 5, n. 10, jul.-dez. 2011.

EVANGELISTA, Marcela Boni. **Dilemas da (sobre)vida: o aborto**. Tese (Doutorado em História) — FFLCH-USP, São Paulo, 2017.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Entre-vistas: abordagens e usos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1994.

_____. História oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FERREIRA, Marieta Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Fiocruz-Casa de Oswaldo Cruz; Fundação Getúlio Vargas-CPDOC, 2000.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 3-14.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FURET, François. O quantitativo em história. In: _____. **A oficina da história**. Lisboa: Gradiva, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009

GALLIAN, Dante Marcello Claramonte. *Augusto & Lea: um caso de duplo desconcerto na crise da modernidade*. **Oralidades — Revista de História Oral**, São Paulo, NEHO, ano 1, n. 1, jan.-jun. 2007.

GARCIA, Silas Sampaio. **Voz e silêncio da escrita: cem anos de depoimentos de literatos brasileiros**. Dissertação (Mestrado em) — FEUSP, São Paulo, 2015.

GARGUREVICH, Juan. **Géneros periodísticos**. Quito: Editorial Belén, 1987.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011.

GATTAZ, André Castanheira. **Braços da resistência: uma história oral da imigração espanhola**. 2. ed. Salvador: Editora Pontocom, 2014.

GRELE, Ronald. **Envelopes of sound: the art of oral history**. Chicago: Greenwood, 1991.

_____. A surmisable variety: interdisciplinarity and oral history. In: _____. **Envelopes of sound: the art of oral history**. Chicago: Greenwood, 1991. pp. 158-76.

_____. Movement without aim: methodological and theoretical problems in oral history. In: PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (orgs.). **The oral history reader**. Londres; Nova York: Routledge, 1998. pp. 38-51.

HALEY, Alex. Black history, oral history and genealogy. In: PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (orgs.). **The oral history reader**. Londres; Nova York: Routledge,

1998. pp. 1-20.

HARLAN, David. A história intelectual e o retorno da literatura. *In*: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira (orgs.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas: Unicamp; IFCH, 2000.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. A incorporação do testemunho oral na escrita historiográfica: empecilhos e debates. **História Oral**, v. 13, n. 1, pp. 9-22, jan.-jun. 2010.

JOUTARD, Philippe. **História oral**: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

KAMENSKY, Andréa Paula dos Santos Oliveira; MEIHY, José Carlos Sebe Bom Meihy (orgs.). **Olhares & escutas**: história oral e audiovisual das experiências de quem educa na periferia de São Paulo. São Paulo: Pontocom, 2016.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo. História oral: muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta. *In*: MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **(Re)introduzindo a história oral no Brasil**. São Paulo: Xamã, 1996. pp. 33-8.

_____. Doença e dor nas tramas do cotidiano. **História Oral**, São Paulo, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2006.

LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia**: contribución a la teoría de las representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. São Paulo: Zahar, 2004.

_____. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, abr. 2016.

LOZANO, Jorge. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp.15-26.

LUCHESSI, Anita. Conversas na antessala da academia: o presente, a oralidade e a história pública digital. **História Oral**, v. 17, n. 1, jan.-jun. 2014.

MACHADO, Arlindo. **“O filme-ensaio”**. *In*: Sampaio, Rafael & Mourão, M. D. *Chris Marker, bricoleur multimedia*. São Paulo / Rio de Janeiro / Brasília, 2009

MAGER, Juliana Muylaert. **Entre o olhar e a escuta**: documentário e vídeo-história,

Natal: XXVII Simpósio Nacional de História, ANPUH, 2013.

_____. **História, memória e testemunho: o método de Eduardo Coutinho em *Jogo de cena***. Dissertação (Mestrado em História) — UFF, Niterói, 2014.

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia visual**. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real**. Santa Maria da Feira (Portugal): Cineclube da Feira, 2003.

MAUAD, Ana Maria. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico Milton Guran em três tempos (LABHOI, 2010). **História Oral**, v. 13, n. 1, p. 141-51, jan-jun. 2010.

_____. Entre tempos e olhares: sobre a noção de testemunho na prática artística de Rosângela Rennó (2019). **História Oral**, 21(2), 7–30. 2019.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Canto de morte Kaiowá: história oral de vida**. São Paulo: Loyola, 1991.

_____. **(Re)introduzindo a história oral no Brasil**. São Paulo: Xamã, 1996.

_____. Desafios da história oral latino-americana: o caso do Brasil. In: FERREIRA, Marieta Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Fiocruz-Casa de Oswaldo Cruz; Fundação Getúlio Vargas-CPDOC, 2000. pp. 85-98.

_____. **Manual de história oral**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. História oral: 10 itens para uma arqueologia conceitual. **Oralidades — Revista de História Oral**, São Paulo, NEHO, ano 1, n. 1, jan.-jun.2007.

_____. **Prostituição à brasileira: cinco histórias de vida**. São Paulo: Contexto, 2015.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; RIBEIRO, Suzana Salgado. **Guia prático de história oral para empresas, universidades, comunidades, famílias**. São Paulo: Contexto, 2011.

MESQUITA, Claudia, **Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 31, p. 54-65, abr. 2016.

MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 388-99.

MEYER, Eugenia. Balanço e novos desafios. In: FERREIRA, Marieta Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). **História oral: desafios para o**

século XXI. Rio de Janeiro: Fiocruz-Casa de Oswaldo Cruz; Fundação Getúlio Vargas-CPDOC, 2000. pp. 113-8.

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaio, uma seleção**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória**: a cultura popular revisitada. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

_____. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Campinas, v. 19, n. 37-8, pp. 25-56, jan.-dez. 2011.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. II. São Paulo: Senac, 2005. pp. 47-68.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

NOVAES, Aduino (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogério Forastieri da (orgs.). **Nova história em perspectiva**. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PATAI, Daphne. **Brazilian women speak**: contemporary life stories. Nova Jersey: Rutgers, 1988.

PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (orgs.). **The oral history reader**. Londres; Nova York: Routledge, 1998.

PESSANHA, Elina. Fronteiras disciplinares e o uso da história oral: por que, de quem, para quem. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **(Re)introduzindo a história oral no Brasil**. São Paulo: Xamã, 1996. pp. 71-9.

PIGLIA, Ricardo. Leitores imaginários. In: _____. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 74-97.

PORTELLI, Alessandro. What makes oral history different. In: PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (orgs.). **The oral history reader**. Londres; Nova York: Routledge, 1998. pp. 63-74.

_____. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944):

mito e política, luto e senso comum. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 103-30.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. 3. ed. Campinas: Papirus, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema-verdade no Brasil. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. pp. 81-95.

_____. RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. II. São Paulo: Senac, 2005.

_____. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. II. São Paulo: Senac, 2005. pp. 159-227.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 2, 2005.

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa**. t. I. Campinas: Papirus, 1994.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. **A primazia da palavra e o refúgio da memória**: o cinema de Eduardo Coutinho. Tese (Doutorado em Multimeios) — Unicamp, Campinas, 2012.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. **Osasco 1968**: A greve no feminino e no masculino. Tese (Doutorado em História Social) — FFLCH-USP, 2012.

SALLES, João Moreira. Morrer e nascer: duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 364-75.

SAMUEL, Raphael. Perils of the transcript. *In*: PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (orgs.). **The oral history reader**. Londres; Nova York: Routledge, 1998. pp. 389-92.

SANTHIAGO, Ricardo. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, pp. 286-309, jan.-mar. 2018.

SANTOS, Priscila Patrícia dos. **Memória filmada**: estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica. Dissertação (Mestrado em História) — UFPE, Recife, 2008.

SARAIVA, Leandro. Narrativa da subjetividade em *Edifício Master*. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 558-73.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo; Belo Horizonte: Companhia das Letras, Editora UFMG, 2007.

SCHWARSTEIN, Dora. Desafios da história oral latino-americana. *In*: FERREIRA, Marieta Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). **História oral**: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Fiocruz-Casa de Oswaldo Cruz; Fundação Getúlio Vargas-CPDOC, 2000. pp. 99-104.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SIPE, Dan. The future of oral history and moving images. *In*: PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (orgs.). **The oral history reader**. Londres; Nova York: Routledge, 1998. pp. 379-88.

SLIM, Hugo; THOMPSON, Paul; BENNETT, Olivia et al., Ways of listening. *In*: PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (orgs.). **The oral history reader**. Londres; Nova York: Routledge, 1998. pp.114-56.

STAROBINSKI, Jean, **É possível definir o ensaio?**, in: Revista Remate de Males, Campinas-SP, (31.1-2): pp. 13-24, Jan./Dez. 2011

STONE, Lawrence. O retorno da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. *In*: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogério Forastieri da (orgs.). **Nova história em perspectiva**. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp. 9-36.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação da voz no documentário: o problema de “dar a voz ao outro”. *In*: FABRIS, Mariarosaria; REIS, João Guilherme Barone et al. (orgs.). **Estudos Socine de cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2003, ano III.

_____. Eu é outro. *In*: _____. **Documentário no Brasil**: tradição e transformação, São Paulo: Summus, 2004. pp. 50-66.

THOMPSON, Alistair. Aos cinquenta anos: uma perspectiva internacional da história oral. *In*: FERREIRA, Marieta Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). **História oral**: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Fiocruz-Casa de Oswaldo Cruz; Fundação Getúlio Vargas-CPDOC, 2000. pp. 47-64.

THOMPSON, Paul. **História oral**: A voz do passado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.

_____. **The Edwardians**: the remaking of british society. Nova York: Routledge, 2005.

TONKIN, Elizabeth. **Narrating our pasts**: The social construction of oral history, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

VASCONCELOS, José Antonio. **Quem tem medo de teoria?:** a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. Reflexões de uma socióloga sobre o uso do método biográfico. *In:* MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **(Re)introduzindo a história oral no Brasil.** São Paulo: Xamã, 1996. pp. 83-91.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. *In:* FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral.** 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 33-42.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. *In:* NOVAES, Adauto (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988. pp. 367-83.

_____. **O olhar e a cena:** Hollywood, melodrama, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Sertão mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *In:* MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real:** o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. pp. 65-80.

_____. **Jogo de cena e as outras cenas.** *In:* OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho.** São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 604-27.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Ubu, 2018.