

## A fala no documentário *O fim e o princípio* (2005) de Eduardo Coutinho

Fernando Andacht & Débora Regina Opolski\*

**Resumo:** No artigo serão analisadas duas cenas do documentário *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, com o objetivo de estudar o aspecto performativo do material sonoro da fala, com o modelo semiótico triádico, colocando a ênfase nos aspectos icônicos-indiciais. Na narrativa, a fala estabelece cada indivíduo como pessoa singular através da expressividade que os aspectos sonoros únicos transmitem. Palavras-chave: documentário; Eduardo Coutinho; performance vocal; pessoa/personagem; semiótica.

**Resumen:** Este artículo analiza dos escenas del documental *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, para estudiar el aspecto performativo del material sonoro del habla mediante el modelo semiótico triádico y poniendo el acento en sus elementos icónico-indiciales. En el relato, la palabra retrata a cada individuo como una persona única gracias a la expresividad que transmiten esos aspectos sonoros únicos. Palabras clave: documental; Eduardo Coutinho; desempeño oral; persona/personaje; semiótica triádica.

**Abstract:** This article analyses two scenes of Eduardo Coutinho's documentary *O fim e o princípio* (2005) to study the performative aspect of the sound component of speech, through the triadic semiotic model, with a focus on its iconic-indexical components. In the narrative, the speech depicts each individual as a unique person through the expressiveness that these distinctive sound aspects convey. Keywords: documentary; Eduardo Coutinho; speech performance; person/character; triadic semiotic.

**Résumé :** Cet article analyse deux scènes du documentaire *O fim e o princípio* (2005) d'Eduardo Coutinho pour y étudier l'aspect performatif de la composante sonore de la parole, avec le modèle sémiotique triadique, en mettant l'accent sur ses éléments iconique-indiciels. Dans le récit, la parole dépeint chaque individu comme une personne unique grâce à l'expressivité que ces aspects sonores distinctifs transmettent. Mots-clés : documentaire ; Eduardo Coutinho ; performance orale ; personne/ personnage ; sémiotique triadique.

---

\* Fernando Andacht: Universidad de la República, Facultad de Información y Comunicación, Departamento de Teoría & Metodología. 11200, Montevideo, Uruguay. E-mail: fandacht@gmail.com  
Débora Regina Opolski: Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral, Licenciatura em Artes. 83260-000, Matinhos, Brasil. E-mail: deboraopolski@gmail.com

Submissão do artigo: 31 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 17 de julho de 2017.

## Introdução

Muitas produções cinematográficas, tanto filmes documentários quanto ficções, utilizam os aspectos sonoros da voz como características integrantes, ou muitas vezes, características estruturais da narrativa (Jaeckle, 2013; Kozloff, 2000).

Eduardo Coutinho (1933-2014), um dos grandes diretores brasileiros de documentário, sempre buscou a oralidade dos homens comuns, criando espaço nos documentários para a exposição da fala de cada pessoa que, conforme seu critério estético e ideológico, conseguia narrar algo de modo interessante. Esse algo é descrito como “a criação de um dispositivo” (Lins, 2004: 101), que o próprio Coutinho descreve assim: “as pessoas que viram personagens viram porque criam uma comunicação, uma conversação, uma interação que permite a elas virarem personagens (...)” (Bezerra, 2014: 74). Coutinho reforçou em outros momentos, como nesta entrevista realizada pouco depois da estréia do *Edifício Master* (Figuerôa *et al.*, 2003: 217), que “na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem”. Coutinho buscava investigar e registrar com o máximo cuidado, e de um modo ético a palavra falada, os modos de expressão espontânea das pessoas, aquilo que pode ser descrito sem alusão a um ato artificial ou ensaiado como sua autêntica performance vocal, para assim capturar “a complexidade e as modulações da língua portuguesa de camadas diversas da população brasileira” (Lins, 2016: 41). A questão ética era indispensável para o diretor que afirmava o seguinte: “eu esqueço que aquela pessoa existe, salvo por questões éticas e morais que possam prejudicá-las” (Figuerôa *et al.*, 2003: 220). Um aspecto fundamental que explica e justifica essa atitude de grande cuidado do outro, afirmamos neste artigo, é o cuidado de uma pessoa e não de um personagem.

Durante a filmagem dos documentários, a relação singular entre Coutinho e as pessoas com as quais ele conseguia conversar proporcionava o registro da riqueza do som do cotidiano. Para capturar este instante, Coutinho favorecia o surgimento do acontecimento, criando para esse fim um ambiente propício para o desenvolvimento da fala espontânea; trata-se de uma fala que flui com facilidade, e que tende a ser marcada pela ausência da autoconsciência, do pudor e do sentimento de insegurança.

Seguindo a premissa do *encontro* (Bresson, 1977: 82), o diretor escutava com grande atenção as histórias de cada um dos interlocutores, porque compreendia a importância da palavra falada, e o efeito extraordinário dessa forma de escuta em seus interlocutores. Por isso prestava tanta atenção ao outro, em uma atitude que lembra a escuta psicanalítica, porque possui algo da “atenção

flutuante” recomendada por Freud para produzir a terapia da fala, sem uma finalidade terapêutica, claro.

*O fim e o princípio* (2005) é um documentário realizado no município de São João do Rio do Peixe, no sertão da Paraíba, que dá voz à comunidade de idosos sertanejos residentes no povoado. Neste filme, o diretor, que sempre optou por um diálogo com o mínimo de influências possíveis sobre as pessoas participantes, mudou de postura, dialogando com eles de forma mais próxima. É um filme que contém muitas manifestações vocais do próprio Coutinho, porque em várias ocasiões o diretor interage de modo visível com os entrevistados, estabelecendo um ambiente de conversação fluída pela troca de indagações. Para Mesquita & Lins (2014: 51), neste filme existe “uma proximidade física entre cineasta e personagens, uma recusa deles de se manterem na função de “entrevistados”, uma interação efetiva, uma conversa de fato, em que o cineasta é convocado a responder muitas vezes às mesmas questões que ele coloca”.

Esse artigo pretende refletir sobre a dimensão estética da materialidade sonora com uma abordagem semiótica, demonstrando que a sonoridade da fala é um meio de comunicação e de expressividade fundamental neste documentário, um eixo gerador da estrutura do filme. Para atingir esse objetivo, adotaremos a seguinte proposta.

Primeiro, refletiremos sobre a fala como um meio de comunicação expressivo, que estabelece uma pessoa como indivíduo dentro da comunidade e como centro narrativo distintivo. Esta afirmação resulta de nossa posição a favor de substituir o muito usado conceito de ‘personagem’ quando se trata do gênero documentário, pela noção de ‘pessoa’, por considerar que a fala produzida nos encontros é justamente um dos elementos que demarca a singularidade de uma pessoa real no mundo, mesmo quando essa pessoa é filmada em um documentário como acontece em *O fim e o princípio*.

Em segundo lugar, vamos discorrer sobre Eduardo Coutinho e sua forma de fazer cinema, que adota a premissa do “encontro” (Bresson, 1977), para procurar e filmar o “ato da palavra” (Figuerôa *et al.*, 2003: 217). Essa busca de Coutinho está marcada por uma forte influência do teórico e realizador francês do *cinéma vérité*, Jean-Louis Comolli. Comolli (1995: 66) possuía interesse em pessoas que “não apenas trazem (ao filme) aquilo que tinha me interessado neles, mas também aquilo que eu ainda não conheço, isso que eu vou descobrir enquanto eu estou filmando eles e que é também, de seu jeito, o modo deles de pensar no filme”.

Por fim, vamos mostrar como estes dois pontos estão conectados no documentário *O fim e o princípio*, a partir de dois encontros que resultaram em

performances vocais sonoras texturais, que comunicam a mensagem através da expressividade sonora da performance vocal. Este terceiro item trará o aporte da teoria da semiótica, através da consideração dos signos icônicos (tom, melodia, etc.), indiciais (tudo o que tem a ver com a existência dessa pessoa, compreendendo a situação geográfica, a cultural, a tradição local, etc.), e simbólicos (o significado da fala). Na experiência humana, e isso inclui assistir a filmes como este, os três componentes semióticos funcionam de modo simultâneo, porém na nossa análise vamos nos concentrar na dimensão icônico-indicial do processo de significação ou semiose. O motivo dessa escolha metodológica é por considerarmos que nesses componentes da significação estética do documentário analisado encontra-se essa quimera, não de ouro mas de som, que Coutinho tanto procurava na sua criação fílmica, como um garimpeiro apaixonado pela fala incomum das pessoas comuns.

### **A pessoa comum no documentário de Eduardo Coutinho**

Para iniciar a discussão sobre a singularidade da performance vocal é fundamental explicar em detalhe o motivo pelo qual escolhemos chamar os interlocutores de Coutinho ‘pessoas’ e não ‘personagens’. Sabemos que no campo dos estudos de cinema é uma ideia hegemônica a utilização do conceito ficcional de ‘personagem’ em documentários. No entanto, existe a possibilidade de defender a noção de ‘pessoa comum’. Coutinho, assim como a maioria dos realizadores, estudiosos e críticos cinematográficos (Baltar, 2007; Hamburger, 2017; Lins, 2016; Ramos, 2012; Xavier, 2004) utilizam o conceito de ‘personagem’. Não obstante, no decorrer do texto, poderemos verificar que não apenas o filme mas as próprias declarações do diretor e desses autores citados contradizem o conceito de ‘personagem ficcional’ no gênero documentário.

Coutinho procurava uma troca genuína através do diálogo. O diretor esperava que a interação humana do momento pudesse alavancar um diálogo. Para ele “da conversação é que surge a personagem; ela sozinha não vai falar nem um terço. (...) na conversa entre os dois, é que surge a grande personagem. Mas ele surge porque você foi lá. Ele surge porque você filmou” (Bezerra, 2014: 74-76). Ele tinha aversão à falta de espontaneidade do interlocutor e por isso, não gostava de pessoas que se preparavam para a entrevista, de pessoas que estudavam histórias e que interpretavam essas histórias pré concebidas para ele. A reação de Coutinho perante as narrativas não envolvia julgamento algum, essa era sua contrapartida dialógica: uma dedicação e atenção absolutas ao outro, desde que a interação fosse espontânea. No documentário *Ultimas Conversas* (2015), houve inclusive uma frustração muito grande por parte do diretor ao se deparar com uma forma de interação dos adolescentes e jovens a

qual ele interpretou como uma completa falta de espontaneidade. Essa declaração pode ser conferida na cena inicial, aos 2'40" do filme. Reforçamos que esta foi uma interpretação de Coutinho que parece estar muito mais relacionada com o estado de ânimo do diretor no momento da realização desse filme do que com os resultados da fala dos jovens que integram o documentário, que são em muitos momentos extraordinários.

Também podemos mencionar algo que Coutinho explicou várias vezes sobre seu modo de produção de documentário. O diretor não se encontrava com a pessoa antes do momento da filmagem, justamente para evitar que fosse necessário fingir ou simular para a câmera um suposto primeiro encontro. Teria se perdido assim todo o vigor (ou o frescor) desse momento inaugural, algo que o semiótico Peirce descreve de forma quase poética como “o choque externo” (“*the outward clash*”, CP 8.41)<sup>1</sup>, justamente para caracterizar o impacto do mundo na experiência no processo de significação; essa justaposição cria uma resistência ou força contrária, da qual resultam os signos indiciais como efeito semiótico. Os contatos prévios e necessários com as pessoas que participariam do filme eram feitos sempre pela equipe de produção. Depois, Coutinho escolhia as pessoas a partir de gravações realizadas pela equipe, e só as encontrava no momento da filmagem. Em *O fim e o princípio*, no entanto, não houve nenhum tipo de encontro prévio. Os encontros registrados aconteceram uma única vez, em uma situação em que todos, a equipe, Coutinho e as pessoas participantes, lidavam com o desconhecido. Isso explica em boa medida nossa escolha deste documentário: há uma experiência forte do encontro que afeta a todos e não apenas ao diretor. Mesquita & Lins (2014: 51) inclusive relatam que essa condição do acaso vivenciada pela equipe e pelo diretor, que iniciaram um filme apenas com a ideia de uma localidade, encontrou um ambiente em que “os personagens não são informantes sobre esta ou aquela temática – são pessoas singulares que não representam, tipificam ou exemplificam nada”. A afirmação das autoras corrobora a ideia de que não estamos falando de ‘personagens’, porque estes sim representariam ou seriam exemplos típicos de algo. Essas pessoas são singulares, reagem de modo não previsível, como aconteceu, por exemplo em outra obra de Coutinho, no filme *Edifício Master*. Coutinho relata que durante a realização deste filme, ele foi surpreendido por atitudes que não tinham surgido no momento prévio, quando a equipe filmou um pré-encontro.

Mesquita & Lins (2014) também refletem sobre o efeito estético da existência de uma proximidade física entre Coutinho e os participantes. Essa vi-

---

1. A obra de Peirce está referenciada do modo convencional: (CP, x.xxx), para se referir ao volume e ao parágrafo da edição da obra *The Collected Papers of C. S. Peirce* (1931-1958).

zinhança material que parece ser também empática, pode ser usada como uma evidência forte de uma situação de conversa entre duas pessoas, e não entre um criador e seus personagens. Coutinho tem interesse na fala dos sertanejos, porque esse ato verbal mas também gestual, que revela uma existência em poucos minutos, consegue retratar de modo único o ambiente em que eles vivem dentro e fora do documentário. As perguntas que Coutinho faz objetivam sanar a curiosidade do diretor (e provavelmente do espectador do filme) com relação àquela comunidade perdida no sertão e no tempo. Da mesma forma, quando as pessoas questionam Coutinho, elas querem saber o que aquele senhor desconhecido e curioso, que está dentro da casa delas, conversando com elas, pensa a respeito daquele assunto que ele trouxe. Coutinho fez uma declaração a respeito dessa interação afirmando que o que acontece é “uma conversação, uma interação que permite a elas (= as pessoas) virarem personagens, e a mim também, porque, na verdade, às vezes, elas é que me perguntam coisas.” (Bezerra, 2014: 74, grifo nosso)

Analisar este documentário a partir da perspectiva da performance vocal corrobora a ideia de ‘pessoa’, porque a fala, a ‘performance’, deve seu interesse e riqueza fundamentalmente ao carácter indicial (e, conforme o modelo triádico, também icônico, pelas qualidades manifestadas nessa performance, que é humana antes de ser artística) do ato de fala perante a câmera. Portanto, para concretizar os objetivos deste artigo, que se ocupa especificamente da produção natural de sentido, daquilo que caracteriza o ser humano como sendo humano, que é o seu modo de falar – e de pensar e sentir nisso que ele ou ela fala –, o tom, a escolha de certas palavras, o estilo que acompanha como uma sombra o que é dito, as pausas, etc., é necessário considerar a discussão sobre essa oposição entre o personagem, que é um ser ficcional, e a pessoa, que integra momentaneamente a não ficção, sendo parte contínua nesse contexto real da vida, mesmo que esse contexto real seja filmado em um documentário.

### **A palavra como ato expressivo e elemento cênico nos documentários de Coutinho**

A voz é um dos centros de interesse dos estudos do cinema (Chion, 1994; Chion, 1999; Jaekle, 2013; Smith, 2008). No entanto, muitas vezes os estudos concentram o interesse nos aspectos verbais da fala, desconsiderando os aspectos sonoros. Um ponto de início para esta discussão é compreender a fala como um elemento fundamental da trilha sonora, destacando não apenas o aspecto verbal, mas também o aspecto aural (Kozloff, 2000), ou em outras palavras, ressaltando as características sonoras da fala e as questões da pronúncia.

cia, que são as características que materializam a fala como elemento estético no âmbito da trilha sonora e que caracterizam a pessoa como um ser singular, portador de determinados signos indiciais e, neste caso, vocais da personalidade.

De forma que estamos falando sobre aspectos vocais que são relacionados à região geográfica dos participantes, porque o filme foi iniciado a partir de uma única ideia, que foi a da localidade, parece relevante começar falando sobre a especificidade geográfica da região. Como já foi mencionado, este documentário foi feito no nordeste do Brasil, no estado da Paraíba, na comunidade de São João do Rio do Peixe. A Paraíba é um estado relativamente pequeno quando comparado aos outros estados brasileiros, que contém belas praias no litoral e regiões extremamente secas a uma distância de aproximadamente duzentos quilômetros do mar. O sítio do Araçás, em São João do Rio do Peixe, está situado na região seca denominada ‘sertão’, que é uma região desértica e pobre que sofre com vários tipos de escassez, não apenas com a escassez de água. Por outro lado, as relações humanas criadas pela oralidade da comunidade produzem um terreno fértil para o estudo da fala.

A fala é constituída de sonoridade e essa sonoridade cria uma gama de significados. No campo de estudos do *design* sonoro, existe um efeito sonoro denominado *walla* que é um efeito vocal criado pela sonoridade da voz. O *walla* é a combinação de algumas palavras, frases ou expressões vocais que não possuem significado verbal imprescindível para a compreensão da narrativa. O *walla* é um efeito que cria texturas vocais em vez de comunicar uma mensagem específica. Para Hurbis-Cherrier (2007: 422), o *walla* faz parte dos sons ambientes porque “envolve a conversa geral, ininteligível de um grupo de pessoas”. Nessa categoria de elementos da trilha sonora, os aspectos sonoros ficam em evidência, porque a inteligibilidade da mensagem não é o principal objetivo. Quando acontece o contrário, ou seja, quando a inteligibilidade é almejada, a percepção desses mesmos aspectos perde a prevalência. No entanto, é importante ressaltar que eles são importantes para o diálogo inclusive quando o objetivo é a inteligibilidade, porque os elementos sonoros desempenham funções como a criação da diegese e a ancoragem dos personagens (Kozloff, 2000), através da forma de falar e das marcas vocais utilizadas durante a pronúncia.

A fala pode ser analisada semioticamente também como um signo icônico porque é composta por material sonoro. Nöth (1995: 131) afirma que “na medida em que um signo lingüístico ou padrão sintático é motivado cognitivamente pela estrutura da experiência corpórea, ele é um signo icônico”. A afirmação de Nöth corrobora o pensamento de Zumthor (2007) de que a voz

não se dissocia do corpo, pois só é plena quando emana da presença física do corpo. Bühler (*apud.* Shapiro, 1983: 77), chama os signos indiciais da fala de “fisionômicos”, pois eles revelam a identidade do falante. Shapiro (1983: 77), por sua vez, considera que “eles não são literalmente parte da linguagem, sendo tratados como produtos da realização física da fala”, portanto são signos individuais de um falante que se manifestam na fala.

A voz contém informações biológicas e psicológicas do emissor da fala. Essas características não possuem relação com o sentido textual das palavras ou frases, mas sim com as questões fonéticas de pronúncia, ou dialetos, que são compartilhados por determinados grupos. Este aspecto da comunicação verbal e oral, aponta para o aspecto semiótico indicial, que sugere que a emissão vocal não poderia, em princípio, não informar sobre as circunstâncias vitais de um indivíduo. Podemos lembrar do filme *A dama de ferro* (2011), e da busca de Margaret Thatcher pela mudança da qualidade da fala para uma melhor adequação ao novo status social. Os aspectos da entonação podem afetar a comunicação da mensagem em vários níveis, criando situações dúbias, como aquelas em que nos questionamos se alguém está perguntado ou afirmando alguma coisa, ou situações extremas, nas quais ocorre uma modificação completa na mensagem textual, que pode ser exemplificada na criação da ironia. Outro exemplo é encontrado no filme *Minha bela dama* (1964), quando o fonoaudiólogo, o professor Henry Higgins, que é um renomado especialista em fonética, trabalha com a mudança da forma da fala da personagem com o objetivo de adequação à classe social e de mudança radical da identidade social e cultural da jovem mulher ‘cockney’, que é o oposto exato do refinado professor Higgins.

As características da voz personificam um falante. Conforme Zumthor (1997: 13), a voz é “aquilo que designa o sujeito a partir da linguagem”. Sendo assim, tanto em performances cotidianas como em performances audiovisuais, a fala é um elemento que demarca a singularidade de uma pessoa. Os falantes usam palavras e interjeições favoritas, criando a fala a partir de impressões digitais acústicas, ou índices de pertencimento, como denominados por Peirce (W, 5:379), que resultam em performances singulares. Esses índices, que se manifestam no momento do diálogo entre Coutinho e os interlocutores, são os elementos semióticos daquela interação que despertam no diretor o grande interesse pela escuta, porque além de serem índices únicos de existência de cada pessoa, acontecem motivados pelo encontro.

Cada uma das interações resulta em uma fala que contém a manifestação da *hecceidade*, que é definida por Peirce como “um elemento de existência que é distinto de todo o resto não apenas pela semelhança entre suas diferentes

aparições, mas por uma força de identidade interior, se manifestando na continuidade de aparição ao longo do tempo e no espaço” (CP 3.460). A *hecceidade* da voz é o laço que une determinada materialidade sonora a apenas um corpo físico, assim como vincula a fala a um determinado tempo e espaço de acontecimento. O conceito extraído da lógica medieval por Peirce está relacionado com a essência de algo que se afirma pela “identidade contínua e pela força, mas não por qualquer caráter distintivo” (CP 3.434). Portanto, a *hecceidade* da fala identifica uma pessoa como distinta de outras, caracterizando-a como única, podendo ser, portanto, um índice fundamental para a caracterização da personalidade.

Lins (2016: 45) escreve que “Coutinho acreditava profundamente que é através da linguagem que nós nos constituímos como sujeitos”. Esta é uma das reflexões do diretor que afirma o contrário do que ele argumentava nas várias entrevistas, quando falava da importância dos “personagens” na sua produção fílmica. Se acreditarmos que nossa auto-constituição como sujeitos através do uso da fala é algo real e existencial, uma mistura do biológico e do sociocultural, então também é possível inferir que nos documentários de Eduardo Coutinho contemplamos pessoas falando como uma única pessoa, em papéis diversos (mãe, amante, filha, rebelde, cético, etc.), mas sobretudo, naquela hora, no papel de interlocutor de um homem desconhecido - para a grande maioria deles, ao menos - e dotado de uma inesgotável curiosidade e genuíno interesse por tudo o que essa pessoa tem a dizer para produzir esse componente fundamental de sua poética fílmica. Coutinho declarou em uma entrevista (Figuerôa *et al.*, 2003: 217) que “fazer um documentário é provocar a fala. O ato de falar é extraordinário porque é, sobretudo, um ato da palavra”. Assim, Coutinho descreve a forma como ele provocava a fala das pessoas que interagiam com ele. Quando o diretor usa a expressão “ato da palavra”, ele não está se referindo à palavra como algo que é apenas verbal, mas a um fenômeno mais próximo ao objeto estudado pela filosofia da língua comum (“*ordinary language*”) de J. L. Austin (1962), qual seja, o ato mesmo de produção de um enunciado. É verdade que nessa perspectiva filosófica o fundamental é o efeito social do ato de fala (*speech act*), quer de tipo declarativo (o tipo de enunciado que pode ser verdadeiro ou falso), quer performativo (a classe de enunciado cuja validade depende dele ter as circunstâncias adequadas na sua produção ou não, mas que não é nem falso nem verdadeiro, por exemplo, declarar que duas pessoas são agora marido e mulher). Na mesma entrevista, o diretor paulistano acrescenta “há uma pessoa que me conta coisas extraordinárias, nem tanto pelo conteúdo, mas pela forma: uma digressão, um vocabulário, uma entonação que ela nunca produziu” (Figuerôa *et al.*, 2003: 217). Coutinho

não era pesquisador acadêmico, portanto não precisava ser consistente na descrição dos componentes de sua própria obra. Aqui ele mesmo usa a palavra ‘pessoa’ em vez de ‘personagem’. Não obstante, essas reflexões sobre sua criação fílmica repercutem no pensamento teórico hegemônico sobre a natureza das pessoas que participam em documentários semelhantes.

A palavra como forma de expressão sempre foi um elemento estrutural nas produções de Eduardo Coutinho, sendo “usada mais por sua sonoridade, ou seja, importa como significante, e não como significado” (Bezerra, 2009: 61). A palavra falada compreendida como expressividade é tão importante para a produção fílmica do diretor paulistano que no documentário intitulado *Últimas conversas* (2015), o qual não foi finalizado por ele,<sup>2</sup> uma conversa é utilizada como trilha sonora durante os créditos finais. Quando a conversa termina, nenhuma música é inserida. Pelo contrário, o silêncio prevalece até o final dos créditos.

Os documentários feitos por Coutinho procuravam ouvir e representar com extremo cuidado a voz falada gerada pela interação entre ele e os entrevistados. Coutinho ia em busca deste ato expressivo e portanto estético, e o conseguia graças a essa atenção minuciosa à palavra que acontece no momento do encontro, e que não poderia jamais ser reiterada, nem alterada com elementos visuais ou de montagem. Ainda na mesma entrevista encontramos o seguinte comentário de Coutinho: “Esqueci de pedir para ela mostrar a foto no momento da gravação e achei que não valia a pena inserir a imagem depois, como *insert*, e pelo mesmo motivo: para não escapar desse presente do depoimento, do encontro” (Figuerôa *et al.*, 2003: 219). Essa afirmação resume bem a preocupação do realizador com o momento irrecuperável, com o caráter irrepetível do momento da conversação, com a captura do presente, uma ocasião preciosa que não poderia ser jamais reconstruída, alterada e muito menos ainda ensaiada, sem perder sua autenticidade, o fim procurado por ele. A frustração é reveladora, porque teria sido fácil inserir essa imagem de modo digital depois daquela conversa, durante a montagem, mas é um modo de Coutinho dizer que nada pode ser alterado após o registro desses signos indiciais. O encontro é um momento em que o ato da palavra ocorre de uma forma específica e única devido à interação entre o entrevistado e o entrevistador e o ato da escuta. Pode-se pensar em um momento quase litúrgico no cinema de Coutinho: a arqueologia de alguns instantes verdadeiros e por esse mesmo motivo preciosos na vida dessas pessoas.

2. O filme *Últimas conversas* foi finalizado pela montadora Jordana Berg e pelo também realizador de documentários João Moreira Sales, após a morte de Eduardo Coutinho. Sendo assim, Jordana e João Moreira, como responsáveis pelas decisões criativas da pós produção, são co-autores desse filme póstumo.

Para Bezerra (2009: 116), “quando o diretor passa a fazer um cinema estruturado na palavra gerada, exclusivamente, em um “acontecimento fílmico”, a atuação das pessoas diante das câmeras torna-se o elemento essencial para a existência do próprio filme”. A partir dessa citação do autor, é importante ressaltar que o uso da palavra “atuação” não vincula necessariamente a ação de quem fala com o diretor a um ‘personagem’. Ao menos não no sentido ficcional ou imaginário desse termo, que é um de seus significados tradicionais e relevantes. De um modo aparentemente paradoxal, o modelo dramaturgico da (micro)sociologia de Goffman (1959) justifica nossa abordagem. Nesse texto clássico que analisa a interação humana, Goffman (1959) propõe o modelo teórico dramaturgico, que consiste em postular uma cena ou uma encenação cotidiana que aconteceria em todo lugar e em toda a ocasião, na sociedade. Justamente é dessa cena, se tudo der certo, que pode surgir um si mesmo (*self*), que é a identidade legítima da pessoa perante os outros. Nesse momento e lugar, essas formas de interação são atuações corriqueiras que fazem parte do comportamento normal das pessoas. Elas acontecem continuamente, no âmbito que Goffman (1983) chamou de “ordem da interação” (*interaction order*), qual seja, o espaço social no qual acontece o face a face interativo, quer num elevador, quer numa conversa de boteco. Nesse modelo dramaturgico goffmaniano, todos adotamos papéis que devemos colocar e desempenhar na cena social de modo mais ou menos persuasivo. Como esse processo é universal, é possível deduzir que a atuação microssocial não acontece para ou através da câmera do documentário exclusiva ou primordialmente, mas em todo momento e em todo lugar, durante as interações cotidianas, no mundo da vida. Sendo assim, tanto em performances sociais corriqueiras, automatizadas, como em performances audiovisuais solicitadas para produzir um documentário, e portanto completamente infrequentes, a fala é um elemento que constrói, desenvolve e identifica o papel que a pessoa está desempenhando naquele momento, e que outro pode reconhecer e aceitar (ou não), na terra como na tela.

Esses filmes de Coutinho colocam a palavra em uma espécie de pódio de honra, fornecendo algo que está em decadência hoje: a escuta atenta ao outro. A escuta atenta compete hoje em desvantagem com o frenético *multitasking* ocasionado pela presença ubíqua dos aparelhos eletrônicos de comunicação. O resgate dessa forma de escuta que coloca a palavra em evidência e em contemplação estética pode ser percebido pela forma como a diegese é constituída, por planos com câmera fixa que evidenciam o corpo, o rosto e os gestos dos personagens. Nesses documentários “o corpo fala por si, é o foco de todas as atenções, ao mesmo tempo uma imagem de revelação e credibilidade, e não raro se expande para ocupar todo o espaço da tela em primeiro plano, tornando-

se uma paisagem a ser observada e analisada” (Bezerra, 2009: 32) Os documentários de Coutinho utilizam a imagem e a trilha sonora como meios para favorecer ao máximo a proeminência da performance vocal, utilizando essa forma de expressão do indivíduo como elemento essencial da narrativa. Em tal sentido, podemos contrastar seu estilo ou abordagem do gênero documentário com aquele que faz uma pesquisa de tipo jornalístico, e que procura obter a verdade através da acumulação de evidência; um caso célebre deste subgênero é o documentário de Andrew Jarecki, *The Jinx: A vida e as mortes de Robert Durst* (2015), que foi usado pela justiça americana como evidência para condenar a pessoa cuja história de vida é precisamente o tema do filme.

A forma utilizada por Coutinho para a criação da diegese fílmica coloca o corpo da pessoa em evidência, fazendo com que esse corpo seja percebido como um elemento cênico. Ao mesmo tempo, também favorece a compreensão da palavra como um elemento narrativo, porque a cena é estruturada fundamentalmente pela expressão vocal da pessoa que narra as histórias de forma expressiva para Coutinho. Chion (1994: 06) afirma que devido a uma espécie de magnetismo que a voz exerce sobre as pessoas, no cinema, a “voz guia os olhos do espectador”. O ato de colocar o corpo e a fala em evidência é, de certa forma, a repetição amplificada de uma postura cotidiana que utiliza essas expressões vocais, que contêm um magnetismo, porque elas são expressões únicas e singulares de cada indivíduo, para estabelecer relações com o outro e com o mundo. Ao aplicar a evidência cotidiana do corpo e da fala no cinema documental, além de aproximar ainda mais o seu cinema das experiências diárias, Coutinho reforça a importância da característica cênica da palavra comum, não ensaiada, que é um elemento destacado na narrativa fílmica. Portanto, a ênfase no corpo falante, a ação da escuta e a provocação do ato da palavra do outro criam um documentário estruturado fundamentalmente nas narrativas orais de pessoas comuns e em todas as nuances de individualidades que esse ato invariavelmente contém. A importância dessa escolha estética é a base de nossa posição sobre a presença de pessoas e não de personagens no documentário.

### **Sobre o documentário *O fim e o princípio***

Bezerra (2009) divide a produção de Eduardo Coutinho em três grandes fases. *O fim e o princípio* é o último documentário da segunda fase, na qual o espaço físico também é um elemento cênico na produção. Este filme marca o final de uma série de produções que procuravam registrar visualmente um pertencimento ao espaço físico porque é o último que o diretor filmou utilizando o espaço como uma obrigatoriedade para dar voz à uma comunidade. Reali-

zando esse tipo de documentário, talvez ele tenha compreendido que a forma de falar de cada pessoa contém o ambiente em que ela vive e que, portanto, o pertencimento ao espaço poderia ser retratado sonoramente. Nos filmes de Coutinho existe um “corpo falante”, maleável e moldável através da palavra em ato expressivo” (Bezerra, 2009: 32).

Questões sobre a vida, morte, Deus, céu e inferno são recorrentes em *O fim e o princípio*. É um filme que retrata o início e o final da vida, uma temática cara para os residentes idosos, bem como para o próprio Coutinho, o que contribuiu como mais um aspecto para gerar a proximidade entre os que dialogam. As pessoas são singulares, com performances vocais que poderiam ser analisadas por vários ângulos, inclusive pelo ângulo da reação motivada pela fala. Esse ângulo, se pensarmos em termos semióticos, é fundamental no contexto da filmagem, pois é o âmbito do signo indicial, do registro audiovisual da interação que, de fato, aconteceu perante a câmera, mesmo que depois o que foi filmado tenha passado pelo processo da montagem.

Na entrevista com Mariquinha, por exemplo, acontecem as primeiras ações que confrontam Coutinho. Em muitos momentos do filme, os entrevistados querem saber de Coutinho o que ele mesmo acha do assunto em questão. Mariquinha é a primeira a fazer uma pergunta para Coutinho, deixando o diretor desconcertado. Mariquinha fala, aos 15’30”, “porque reza não se vende! Vende?”, fazendo uma grande pausa entre essas duas sentenças. Coutinho responde essa pergunta com silêncio. Logo depois, aos 17’50”, quando Coutinho pergunta se ela tem medo da morte, Mariquinha responde: “eu tenho muito medo. O senhor não tem não?”. Pela primeira vez, Coutinho responde, rapidamente, como se a pergunta tivesse acontecido de forma tão inesperada que ela esteve a ponto de provocar uma reação sobressaltada, sem uma reflexão prévia. Parece que não houve tempo necessário para o diretor pensar se responderia ou não, ele apenas replica de forma reativa e espontânea, lhe dizendo: “claro que tenho.”

A temática desperta o sentimento da empatia, em situações em que diferentes visões de mundo são compartilhadas a partir de um ponto em comum. Mesquita e Lins (2014: 52) sugerem que essa proximidade possa ser devida a “uma igualdade de princípios, talvez em função da idade próxima à de Coutinho, que leva alguns dos personagens a tocar o corpo do cineasta, adentrando o espaço atrás da câmera, em busca de cumplicidade”. No entanto, outro aspecto que colabora para reforçar a empatia é a necessidade de repetir as palavras. Muitas vezes as palavras não são compreendidas, na primeira vez em que são pronunciadas. Algumas vezes, as repetições acontecem devido aos problemas de surdez, compartilhados em menor ou maior grau pelos participantes. Outras

vezes isso acontece, porque o vocabulário utilizado não é compartilhado entre os residentes e o diretor. Quando Mariquinha fala “o casamento foi rim” em 16’20”, Coutinho não entende o significado da palavra “rim”, em um primeiro momento. Mariquinha precisa repetir a palavra para que Coutinho consiga associar a palavra ao contexto, para então compreender a mensagem. Em um país tão grande quanto o Brasil, é possível imaginar a variedade de sotaques e dialetos existentes, que muitas vezes não são compartilhados e nem mesmo conhecidos por pessoas que moram em regiões diferentes. Nessas situações, a repetição acaba sendo uma obrigatoriedade para o estabelecimento do diálogo. Talvez a diferença de sotaque e da forma de expressão através das palavras pudesse criar uma distância entre eles. Mas parece que a empatia surge justamente pela disposição mútua de se fazer entender. A empatia surge, em parte, no ato da repetição das palavras, em uma situação de entrega que exige uma total dedicação de atenção para que o diálogo se estabeleça.

Existem várias abordagens possíveis para as questões vocais neste documentário. Vamos nos concentrar em duas cenas que destacam a importância da sonoridade, em situações em que a fala desempenha a sua função habitual de comunicar a mensagem, mas que para desempenhar essa função, utiliza de elementos que comunicam de modo não verbal, e que envolvem notáveis aspectos icônicos e indiciais. Nestas duas cenas, a fala dos entrevistados resulta em sonoridades muito próximas do efeito sonoro do *walla*, porque é uma fala quase ininteligível, mais próxima de uma textura vocal, que configura o seu sentido pela sonoridade em conjunto com a completude de ações não verbais da performance do corpo falante.

### **Zefinha**

O primeiro encontro que vamos analisar acontece no primeiro contato entre a mulher chamada Rosa e a equipe de filmagem. Esse primeiro contato introduz Rosa, que é o ponto de conexão entre Coutinho e a comunidade. Apesar de estar próxima da equipe, Rosa é uma pessoa como os outros, que gosta de falar, de ajudar, de fazer com que Coutinho e a equipe se sintam confortáveis, falando espontaneamente sobre tudo, mesmo quando ela não compreende muito bem as circunstâncias ou o propósito da filmagem.

Quando Coutinho pergunta se ela sabe porquê eles estão lá, primeiro Rosa diz: “Eu não sei”. Mas logo depois, para agradar os visitantes, ela arrisca “ela disse mais ou menos que é pra fazê o que? Uma... uma apresentação no cinema... ou coisa assim, é? Fazendo uma pesquisa. Um tipo assim né?”. Quando Rosa compreende o motivo da visita, prontamente oferece ajuda, “ahhh, olha aqui se contasse a vida dela, ela ia dizê tudo, de quando

nasceu, do tempo em que se alimentou de casca de pau quando teve fome, passou uma seca... muito difícil. Madrinha avó, a senhora pode contar mais ou menos como foi a vida da senhora desde criança até hoje?”. Nesse momento, Rosa começa a mediar a entrevista com a madrinha avó, Zefinha. Num sentido bem literal do termo, podemos afirmar aqui que Rosa funciona como o interpretante do modelo semiótico peirceano<sup>3</sup>, pois o discurso dela desenvolve e faz com que seja inteligível aquilo que falam ou mesmo o que não falam essas pessoas, que para Rosa são bem conhecidas, mas para Coutinho e sua equipe não são.

Essa conversa, com dois minutos de duração, de 4’45” até 6’44”, é o nosso primeiro foco de análise, porque é também o primeiro ato da palavra que apresenta uma configuração de diálogo que pode ser considerado um efeito sonoro.

A cena inicia com Rosa fazendo perguntas para a madrinha avó e termina com um ritual de benção. Durante a benção, a performance vocal como ato cênico é mais importante do que o significado das palavras. Pode-se pensar que o carácter ritual, sacro ou venerável da benção é transferido ao ato da fala, à produção oral de alguém que parece ter a idade de um dos patriarcas bíblicos, como se ela acumulasse no seu corpo todas as vivências dessa terra impossível para a vida. A avó está rezando, e nós compreendemos que ela reza por Rosa, que tem “oiádo”, que é uma espécie de energia negativa gerada por alguém que olha para outra pessoa com ciúme ou inveja. Nem a audiência, nem a equipe de filmagem, talvez nem mesmo a família seja capaz de compreender a totalidade das palavras pronunciadas pela avó. No entanto, essa característica de fala não inteligível não importa tanto, porque estamos diante de uma fala que é um efeito sonoro, uma performance vocal sonoramente cênica, que é criada pela entonação, pelas pausas, pelas ênfases e por todas essas propriedades icônicas e indiciais que constituem a forma da fala.

Se Rosa tentasse repetir em português convencional, moderno e inteligível essa fala, o efeito hipnótico se extinguiria. Peirce (CP 8.40) define o signo indicial “como um dedo apontado que exerce uma força fisiológica real sobre a atenção, como o poder de um hipnotizador, e direciona a atenção para um sentido em particular”. A fala de Zefinha emana esse aspecto indicial, pois é um efeito sonoro que direciona o foco da atenção do espectador para a cena e também para as características físicas, pessoais, enfim, a tudo aquilo que seria inseparável da existência nesse espaço e nesse momento dessa mesma mulher. Algumas palavras como “Deus, Jesus, protege, tira esse mal, etc.”, criam o contexto do ato da palavra e isso é suficiente para transmitir o sentido da ação

3. “Tal representação mediadora pode ser chamada de interpretante, porque desempenha o cargo de um intérprete, quem diz que um estrangeiro diz a mesma coisa que ele mesmo diz” (CP 1.553).

e reforçar a presença da palavra expressiva como um elemento cênico central no filme, qual seja, a produção nessa hora dessa expressividade. Essa atuação também reforça o fato de que estamos perante essa pessoa chamada Zefinha, que está transmitindo algo importante de sua história de vida para Coutinho e para nós, os espectadores.

### **Zequinha Amador**

A cena de Zequinha Amador começa aos 47'. Não é realmente uma conversa que se desenvolve, porque Zequinha se apresenta como uma pessoa doente e sem condições de falar com a equipe. No entanto, é uma presença vocalmente interessante porque assim como Zefinha, essa performance vocal e sonora produz um efeito cênico icônica e indicialmente marcante.

Os movimentos do corpo falante somados a algumas palavras que podem ser extraídas da produção vocal, que formam uma espécie de textura sonora de difícil compreensão, informam que o personagem não pode conversar porque está adoentado. Sua negativa para a conversa exige que ele converse sobre isso, e assim ele é capturado e representado como um caso limite ou limítrofe das pessoas que participam no documentário. Neste caso específico, ele participa para dizer que não pode ou que prefere não participar. Ou talvez ele use essa explicação como um alibi, um pretexto para não falar ao diretor. De qualquer forma, mais uma vez, estamos perante um comportamento humano, natural, real e não da ação de um personagem.

As palavras de Rosa (a mediadora da conversa) criam o enquadre analítico<sup>4</sup> e, de certa forma, explicam a fala de Zequinha para o público. Sem o enquadre de Rosa, aquilo seria uma espécie de violação da intimidade de Zequinha; em vez disso, a fala, a presença, o jeito escolhido por Rosa para apelar e convencer o homem transformam a situação, a legitimam e fazem com que ela seja menos invasiva. Logo depois da primeira fala de Zequinha, Rosa diz “Mas aí o senhor não pode, assim, conversar com a gente?” e a resposta para essa pergunta, que acontece em 48'10” é crucial para a compreensão desse homem, desse corpo que fala e gesticula. Primeiro ele fala a palavra “não”, depois continua pronunciando algumas palavras que não são facilmente compreensíveis, enquanto realiza um movimento longo com as mãos para frente. Logo depois de pronunciar essas outras palavras, dentre elas “polido”, ele fala claramente “não dá pra mim”. O significado da resposta dele pode ser deduzido pela soma dessas informações verbais e não verbais: ele não pode conversar

4. 'Enquadre analítico' é um termo da psicanálise que se refere a uma espécie de contrato pelo qual alguém aceita ser tratado pelo terapeuta considerando algumas condições como tempo, número de sessões, honorários, etc.

porque está adoentado. Zequinha também acha que precisaria ser mais polido para participar da conversa e, portanto, reforça a negativa. Toda essa delicadeza profundamente humana e compreensível corrobora a tese de estar perante uma pessoa e não de um personagem. A vontade, o desejo dessa pessoa que Coutinho não conhece se impõe no momento em que ele se nega a participar como as outras pessoas que topam fazer parte do filme. Depois de se posicionar sobre a impossibilidade de participar, ele estabelece um outro tipo de performance. A partir deste momento, a fala de Zequinha é clara e articuladamente compreensível. Começa então uma nova performance, que acontece depois que Zequinha se libera da obrigação da participar da conversa.

Zequinha apresenta uma performance vocal peculiar, porque a forma da interação, está relacionada com o papel que ele, como pessoa, quer desempenhar nesse momento e nessas circunstâncias nada comuns que ele está vivendo. Na primeira apresentação de Zequinha, ninguém duvidaria que ele não está passando pelo seu melhor momento, que sua vitalidade está diminuída, etc. O motivo pode ser que ele esteja fisicamente doente, ou deprimido. Mas pouco importa qual é o motivo verdadeiro, o fundamental na economia semiótica do documentário de Coutinho é que há uma série de signos indiciais que apontam para um mal-estar visível e audível dessa pessoa filmada.

Um dos signos que queremos destacar é a performance vocal, que é uma textura vocal, uma emissão tímida, quase um *walla* no sentido de que não é possível compreender as palavras pela associação simbólica do código verbal. Quer dizer, até ele não deixar claro que não poderia participar, temos uma performance sonora exclusivamente cênica, porque ele não pronuncia as palavras com clareza. Depois, a textura desaparece e as palavras são externadas, porque ele já não sente mais obrigação de participar de qualquer coisa. Enquanto o primeiro ato da palavra é realizado de forma contrariada, o segundo acontece de forma interessada e satisfeita. No entanto, é o primeiro ato da palavra que nos interessa, aquele que é realizado de forma visivelmente resistente, porque é essa fala adversativa que faz com que Zequinha seja lembrado por possuir uma performance vocal singular no filme.

Zequinha reaparece depois, aos 54', para recitar um poema de sua autoria, mas dessa vez ele intervém no filme de forma satisfeita, demonstrando grande prazer em falar o poema. Nessa presença, as mudanças da atitude do homem são, mais uma vez, evidências tangíveis da variabilidade humana, de um fenômeno profundamente pessoal, natural, que acontece no mundo e claro, também nos filmes que se ocupam dessa ações. Em um momento determinado, alguém não sente vontade de entrar naquele projeto, que é uma proposta estranha para quem mora fora do mundo moderno, ou nas fronteiras dele. Mas em outro mo-

mento, essa mesma pessoa, como acontece com todas as pessoas do mundo, pode mudar e de fato muda de ideia, de opinião, e quer entrar no filme para apresentar algo de sua vida.

### Considerações finais

Para concluir, podemos dizer que neste documentário, a sonoridade da fala é uma forma de comunicação e de expressividade extraordinária, no sentido literal da palavra, porque as pessoas, no documentário de Coutinho, são representadas sobretudo como corpos falantes, presenças humanas físicas e emotivas que se comunicam através de aspectos sonoros de pertencimento, que, por sua vez, geram performances vocais singulares e, portanto, interessantes, dignas de serem contempladas. Esse é o ingrediente estético central da proposta documentária não apenas em *O fim e o princípio*, mas em vários dos filmes memoráveis do diretor paulistano.

Os índices vocais de pertencimento da comunidade, que são compreendidos como expressividade na comunicação, foram fundamentais para estabelecer a fala como o elemento propulsor do filme, porque *O fim e o Princípio* é um filme que possui como centro da diegese o ato da palavra, através da ênfase no corpo falante que emite uma performance vocal expressivamente cênica. As pessoas entrevistadas utilizam uma forma de falar que os unifica como pertencentes àquela comunidade. Para além disso, cada um deles também utiliza marcas vocais individuais que os distingue.

A espontaneidade que permeia essas falas também é almejada em ficções, mas sob a forma de uma mimese realista, de uma simulação que pode chegar a ser verossímil, se ela for bem feita. Muitas produções ficcionais tentam agregar atores com alguma espécie de relação existencial com o espaço da narrativa, para utilizar a forma de falar do ator como um estilo que localiza os personagens como pertencentes a um determinado grupo social (Andacht & Opolski, 2017). O resultado do pertencimento seria a verossimilhança ou uma aparência forte e persuasiva de fala espontânea, mesmo sendo roteirizada. Além de buscar atores pertencentes ao local, o improvisado parece ser permitido, e, muitas vezes, desejado também com o objetivo de agregar verossimilhança e credibilidade à história. As ficções buscam reproduzir convenções fonéticas e gramaticais de determinados grupos e pessoas para criar histórias interessantes e verossímeis, que prendam a atenção e mantenham a expectativa do público. O filme documentário de Coutinho possui no elemento da performance vocal justamente o recurso pessoal e intransferível que é a espontaneidade da emissão vocal, que define o interesse do interlocutor e do público naquela história de vida que está sendo narrada.

Na cena de Zefinha, a performance vocal da madrinha avó contém um forte aspecto indicial que desperta o interesse de Coutinho e do público na cena. É possível observar a câmera fixa, que evidencia o corpo, o rosto e os gestos de Zefinha. A saliência do corpo falante na cena, que fala com palavras, sons e gestos, reforçando a palavra expressiva como elemento sonoramente cênico. Na outra cena, a produção vocal textural de Zequinha é ancorada pela expressividade indicial do falante, sua presença fornece toda essa evidência. Durante a fase de negação da fala, Zequinha desenvolve uma produção vocal de alguém que não quer ser compreendido ou que quer manifestar seu incômodo, nessa hora. Ele demonstra fraqueza, debilidade e um certo receio pela forma da fala que utiliza para se comunicar. Em ambas as cenas, a mediadora, Rosa, acaba sendo a pessoa que de certa forma traduz o sentido daquela performance icônica-indicial para Coutinho e para os espectadores. Nesse momento, é o signo simbólico o que predomina, que ganha saliência na tela e na história.

As duas cenas analisadas reforçam a importância da sonoridade na comunicação, porque apresentam performances vocais sonoras que comunicam cenicamente a partir do som da fala de cada pessoa. As falas de Zefinha e Zequinha são quase por completo texturais. A sonoridade provocada por cada uma das interações compreende determinadas interjeições, sotaques e dialetos que são signos icônico-indiciais que sustentam as histórias daquelas pessoas idosas residentes na comunidade do interior da Paraíba. Coutinho, denominado por Lins (2016) “lingüista selvagem”, encontrou na comunidade de São João do Rio do Peixe a riqueza da oralidade que ele procurava, a partir de todo um conjunto de manifestações vocais icônico-indiciais espontâneas. Embora elas sejam provocadas por Coutinho no filme, sua função é a de um xamã semiótico, que consegue que as pessoas com as quais ele interage mostrem e revelem o mais autêntico delas.

### Referências bibliográficas

- Andacht, F. & Opolski, D. (2017). A representação audiovisual do real a partir de uma abordagem das falas dos personagens. *Comunicação e Inovação*, 18 (36): 7-22. São Caetano do Sul.
- Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Londres: Oxford University Press.
- Baltar, M. (2007). *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Niterói: Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense.

- Bezerra, C. (2009). *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. Campinas: Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Bezerra, C. (2014). *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papyrus.
- Bresson, R. (1977). *Notes on cinematography*. New York: Urizen.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press.
- Comolli, J. (1995). Les questions au cinéma de Jean-Louis Comolli. Entrevista de René Prédal *et al. CinémAction*, (76): 48-79.
- Figuerôa, A. *et al.* (2003). O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galáxia*, (6): 213-229.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday.
- Goffman, E. (1983). The interaction order: American Sociological Association, Presidential Address. *American Sociological Review*, 48 (1): 1-17.
- Hambúrguer, E. (2017). Fronteiras entre meios e formas em Cabra marcado para morrer. *Galáxia*, (34): 73-84.
- Hurbis-Cherrier, M. (2007). *Voice & Vision: a creative approach to narrative filme and DV production*. Reino Unido: Focal Press Elsevier.
- Jaeckle, J. (2013). *Film dialogue*. New York: Columbia University Press.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lins, C. (2016). Eduardo Coutinho, linguísta selvagem do documentário brasileiro. *Galáxia*, (31): 41-53. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123816>
- Mesquita, C. & Lins, C. (2014). O fim e o princípio: entre o mundo e a cena. *Novos estudos – CEBRAP*, (99). Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002014000200049](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000200049)
- Nöth, W. (1995). *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume.
- Peirce, C. S. (1993). *Writings of Charles S. Peirce – a chronological edition*, vol. 5. In Fisch *et al.* (eds.) Bloomington: Indiana University.

- Peirce, C. S. (1931-58). *The collected papers of C. S. Peirce*, vol. 1-8. In Hartshorne, Weiss & Burks (eds.), Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Ramos, F. (2012). *A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. *Rebeca*, 1 (1): 16-53. Disponível em: [www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=84](http://www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=84)
- Shapiro, M. (1983). *The sense of grammar: language as semeiotic*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, J. (2008). *Vocal tracks performance and sound media*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Xavier, I. (2004). Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação e Informação*, 7 (2). Disponível em: [www.revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/24304/14101](http://www.revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/24304/14101)
- Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.

### **Filmografia**

- A dama de ferro* (2011), de Phylipa Lloyd.
- Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho.
- Minha bela dama* (1964), de George Cukor.
- O fim e o principio* (2005), de Eduardo Coutinho.
- The Jinx: A vida e as mortes de Robert Durst* (2015), de Andrew Jarecki.
- Últimas histórias* (2011), de Eduardo Coutinho.