

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Maria Estela Maiello Modena

***AS FACES DO EDIFÍCIO MASTER:***  
**UM ESTUDO SOBRE *FACES* EM ENTREVISTAS DE**  
**CINEMA DOCUMENTÁRIO**

Mestrado em Língua Portuguesa

São Paulo  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Maria Estela Maiello Modena

***AS FACES DO EDIFÍCIO MASTER:***  
**UM ESTUDO SOBRE *FACES* EM ENTREVISTAS DE**  
**CINEMA DOCUMENTÁRIO**

Mestrado em Língua Portuguesa

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Língua Portuguesa, sob a orientação do Prof. Doutor Dino Preti.

São Paulo

2009

Banca Examinadora

---

---

---

Aos meus avôs, Mauro (*in memoriam*) e Gioconda, pelos exemplos de vida.  
Aos meus pais, Marco Antonio e Maria Angela, por terem permitido que eu chegasse até aqui.  
A minha irmã, Maria Angélica, pela ternura e amizade de sempre.  
Ao meu companheiro, Bruno, pelo incentivo e pela paciente revisão de meus textos.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dino Preti, pela cuidadosa orientação, pela paciente acolhida e pelo constante incentivo. Sua conduta ética, sua generosidade, seu rigor e sua imensa paixão pelo que faz serão para mim, sempre, um grande exemplo de docência.

À professora Ana Rosa Ferreira Dias, pelas pertinentes e acuradas sugestões e por primeiro me despertar para os encantos da pesquisa em Língua Portuguesa.

À professora Elisa Guimarães, pela leitura cuidadosa e pelas valorosas observações, que muito contribuíram para enriquecer minha visão sobre esta pesquisa.

À professora Verônica Ferreira Dias, pela prontidão com que se dispôs a me ajudar, oferecendo-me uma valiosa bibliografia sobre o cinema documentário e sobre o cinema de Eduardo Coutinho, nossa paixão comum.

A todos que, direta ou indiretamente, estiveram ao meu lado, acompanharam meu percurso e me entusiasmaram a persistir.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo identificar e analisar os problemas que envolvem a preservação e a ameaça de *faces* em entrevistas de cinema documentário.

Para o desenvolvimento da pesquisa, selecionou-se um *corpus* composto de quinze entrevistas pertencentes ao documentário cinematográfico *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) e buscou-se averiguar de que modo os participantes do filme selecionado defendem e/ou ameaçam suas *faces*, tendo em vista a singularidade da situação de interação em que estão engajados: presença de câmeras, futura projeção em grande escala, interlocutores interagindo como “atores” de um filme etc.

Valendo-se de uma abordagem sócio-interacionista da linguagem, partiu-se de um referencial teórico embasado, sobretudo, em teorias da Análise da Conversação e da Pragmática Lingüística. Dessas teorias, retiraram-se os subsídios necessários, respectivamente, ao exame das características que particularizam o gênero entrevista e, em especial, as entrevistas de cinema documentário, e à compreensão do conceito de *face* e de outros conceitos dele derivados.

A análise do material de pesquisa revelou que, relativamente à construção, preservação e ameaça de suas *faces*, os entrevistados-personagens do *Edifício Master* são colocados diante um dilema em que a imagem de si construída e, possivelmente, valorizada no grupo social do qual fazem parte entra em conflito com a imagem cinematográfica por eles construída para dar força à personagem que representam no filme. Os movimentos interacionais realizados pelos participantes do documentário vão, portanto, no sentido de uma busca de conciliação entre os papéis que desempenham na sociedade e os papéis que desempenham no filme.

As especificidades do *corpus* selecionado trouxeram à luz elementos que não figuram na maioria das interações cotidianas, revelando possibilidades de estudos ainda pouco investigadas e justificando, assim, o estudo realizado.

**Palavras-chave:** entrevista; *faces*; polidez; cinema documentário; Análise da Conversação; Pragmática Lingüística.

## ABSTRACT

This study aims to identify and analyze problems related to the preservation and the threat of *faces* on interviews made for film documentary.

For the development of the research, we selected a *corpus* composed of fifteen interviews which can be found within the documentary film *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) and we sought to ascertain how the participants of the film selected defend and/or threat their *faces*, taking into consideration the singularity of the interaction's situation involved: the presence of cameras, future projection on a large scale, interlocutors interacting as "actors" of a film etc.

Based on a socio-interactionist approach, the analysis started from a theoretical framework based mainly on the theories of Conversation Analysis and Pragmatics Linguistics. From these theories some of the needed subsidies were withdrawn, respectively, for the analysis of the characteristics that specify interview genus and, in particular, the documentary film interviews, and also for understanding the concept of *face* and other concepts derived from it.

The analysis of the research's material has shown that for the construction, preservation and threat of their *faces*, the interviewees from the *Edifício Master* faced a dilemma in which their self-image, possibly valued in the social group they are part of, get into a conflict with the image they built to give strength to the character they represent in the film. The interactions made by the participants of the documentary will, therefore, seek for a balance between the roles they play in society and the roles they play in the film.

The specificities of the selected *corpus* brought to light some elements that were not listed in most daily interactions, showing potential for further investigation and thus justifying the study.

**Keywords:** interview; *faces*; politeness; documentary film; Conversation Analysis; Pragmatics Linguistics.



## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	01
CAPÍTULO I: O <i>CORPUS</i>	
1.1. Constituição do <i>corpus</i> .....	05
1.2. Contextualização do <i>corpus</i> .....	07
1.2.1. O cinema documentário.....	08
1.2.2. O documentário de Eduardo Coutinho .....	12
1.3. Tratamento do <i>corpus</i> .....	16
CAPÍTULO II: A ENTREVISTA	
2.1. Considerações gerais .....	20
2.2. A entrevista nas Ciências Humanas.....	22
2.2.1. Tipos de entrevista.....	23
2.3. A entrevista na mídia.....	26
2.3.1. Tipos de entrevista.....	27
2.4. A entrevista no cinema documentário .....	31
2.4.1. Situação de interação.....	35
2.5. A entrevista nos documentários de Eduardo Coutinho .....	39
2.5.1. Situação de interação.....	44
2.6. A entrevista na perspectiva da Análise da Conversação .....	48
2.6.1. A organização conversacional: perguntas e respostas.....	50
2.6.2. O número de participantes envolvidos .....	53
2.6.3. O caráter assimétrico da interação.....	55
2.6.4. O planejamento e o tempo de elaboração.....	57
CAPÍTULO III: A IMAGEM SOCIAL	
3.1. Considerações gerais .....	60

3.2. A imagem social, <i>status</i> e papéis sociais.....	62
3.3. A imagem social e o conceito de <i>face</i> .....	64
3.3.1. A preservação da face e a noção de <i>figuração</i> .....	68
3.3.2. A preservação da face e a noção de <i>polidez</i> .....	72
3.3.3. A preservação da face e suas manifestações lingüísticas .....	76
3.3.3.1. A preservação da própria face.....	77
a) Procedimentos que marcam o distanciamento do falante .....	78
a1) Indeterminação do sujeito .....	78
a2) Expressões de impessoalidade.....	79
a3) Marcadores de rejeição.....	79
b) Procedimentos que marcam o envolvimento do falante .....	80
b1) Marcadores de opinião .....	80
b2) Alusão a terceiros .....	82
b3) Marcadores <i>hedges</i> .....	82
b4) Paráfrases .....	83
3.3.3.2. A preservação da face dos outros.....	84
a) Polidez negativa .....	84
a1) Procedimentos substitutivos .....	85
a2) Procedimentos subsidiários .....	86
b) Polidez positiva.....	89
CAPÍTULO IV: AS <i>FACES</i> DO <i>EDIFÍCIO MASTER</i>	
4.1. Considerações gerais .....	90
4.2. A preservação da própria face .....	92
4.2.1. O entrevistado preserva sua própria face .....	92
a) Procedimentos que marcam o distanciamento do falante .....	93
a1) Sujeito genérico.....	93
a2) Marcadores de rejeição.....	95
b) Procedimentos que marcam o envolvimento do falante .....	100
b1) Marcadores de opinião .....	100
b2) Alusão a terceiros .....	105
b3) Marcadores <i>hedges</i> .....	108
b4) Paráfrases .....	111

c) Outros procedimentos .....	113
c1) Prefácios que previnem contra possíveis impressões negativas em relação a todo o evento conversacional (entrevista).....	113
c2) Prefácios que atenuam ou minimizam o impacto das declarações que os sucedem.....	117
c3) Justificativas dadas após a revelação de fatos socialmente desvalorizados .....	122
c4) Respostas enviesadas.....	128
4.2.2. O entrevistador preserva sua própria face .....	130
4.3. A preservação da face dos outros .....	132
4.3.1. Um entrevistado preserva a face de outro entrevistado.....	133
4.3.2. O entrevistador preserva a face de um entrevistado.....	137
a) Polidez negativa .....	137
a1) Procedimentos substitutivos.....	138
a2) Procedimentos subsidiários .....	139
b) Polidez positiva.....	142
4.3.3. O entrevistado preserva a face do entrevistador.....	143
a) Polidez negativa .....	143
b) Polidez positiva.....	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	153
ANEXOS .....	161

*É que a entrevista provoca por si mesma (porque é uma intrusão que pode parecer traumática ou agressiva ao entrevistado) um gigantesco sistema de defesa. Mas, ao mesmo tempo, a entrevista faz apelo a uma gigantesca necessidade de expressão.*

Edgar Morin

*Alguém diante de uma câmera é muito mais do que um simples alguém, mas a consciência de sua própria imagem.*

Walter Lima Júnior

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As entrevistas são um tipo de interação primordialmente assimétrica, em que as relações interpessoais se estabelecem de forma tensa. Seus interlocutores encontram-se, de antemão, em posição vulnerável, já que devem lidar com o desequilíbrio da situação de interação da qual participam. Além disso, a exposição pública da auto-imagem (*face*), inerente a esse tipo de evento conversacional<sup>1</sup>, faz com que esses interlocutores — e, sobretudo, o(s) entrevistado(s) — estejam mais suscetíveis aos riscos de exibir o que desejam ver resguardado e de resguardar o que desejam colocar em evidência (cf. Galembeck, 2005, p.173). Por esse motivo, entrevistador e entrevistado(s) adotam, ou devem adotar, ao longo de toda a atividade conversacional, uma série de procedimentos que lhes permitam melhor controlar a construção de sua auto-imagem, buscando, ao mesmo tempo, preservar certa harmonia nas relações interpessoais que estabelecem.

Esses aspectos fazem da entrevista um excelente campo de estudo de questões relativas às *faces* e, por isso, motivaram-nos a adotar como objeto de pesquisa, justamente, os problemas que envolvem a preservação e a ameaça de *faces* nesse tipo de evento conversacional. Na realidade, nossos interesses se voltam, especificamente, ao estudo de entrevistas de cinema documentário e, precisamente, ao estudo das entrevistas do documentário *Edifício Master* (2002), do realizador brasileiro Eduardo Coutinho.

Aqui, buscaremos averiguar de que forma os participantes do filme *Edifício Master* defendem e/ou ameaçam suas *faces*, tendo em vista a singularidade da situação de interação em que estão engajados: interlocutores participando de uma entrevista, realizada em presença de câmeras, com vistas a uma futura projeção em grande escala nas salas de cinema.

Em função de nosso objeto, estabelecemos como objetivos específicos da pesquisa: 1) o exame das características que particularizam o gênero entrevista de documentário; 2) a identificação das estratégias lingüísticas empregadas pelos participantes do documentário para garantir a preservação de suas *faces* e/ou para ameaçá-las; 3) a verificação do modo pelo qual essas estratégias são condicionadas pela situação de interação (filmagem de um documentário) em que se processam as entrevistas.

---

<sup>1</sup> No presente trabalho, as entrevistas são tratadas como eventos *conversacionais*, conforme esclarecemos no item 2.6 do capítulo II.

A opção por entrevistas de documentário se justifica, primeiramente, pela escassez de pesquisas em Língua Portuguesa que se valem de *corpora* cinematográficos e, especialmente, de *corpora* de filmes documentários. Depois, acreditamos que a singularidade da situação de interação em que se processam essas entrevistas (câmeras, futura projeção em grande escala, interlocutores com distintos papéis sociais interagindo como “atores” de um filme etc.) cria um tipo específico de interação conversacional, abrindo-se, portanto, novas possibilidades de pesquisa no campo da oralidade.

Considerando-se os objetivos de nossa pesquisa, acreditamos que, pelas particularidades de sua concepção e de seu método de filmagem (descritos no capítulo I), os documentários do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho sejam os que mais ricamente possam oferecer material para a constituição de nosso *corpus*. Em seu *cinema de conversa*, Coutinho privilegia a interação face a face com aqueles que participam de suas filmagens, valorizando um tipo de oralidade que aponta para possibilidades interessantes de pesquisa no campo da língua falada.

Para a fundamentação teórica de nossa pesquisa contaremos, principalmente, com teorias da Análise da Conversação e da Pragmática Lingüística, numa abordagem sócio-interacionista da linguagem.

As contribuições oferecidas pela Análise da Conversação permitirão que examinemos as características que particularizam o gênero entrevista, considerando-se a especificidade da situação de interação desse evento conversacional. Para esse estudo, contaremos com trabalhos realizados por: Andrade (2001); Barros (1990; 1991); Fávero (1999); Fávero & Andrade (1999); Marcuschi (2000); dentre outros.

Em função das múltiplas aplicações das entrevistas nas Ciências Humanas e nos veículos de comunicação de massa, e tendo em vista nossos objetivos, voltados especialmente às entrevistas de documentário, autores como Bourdieu (1997), Garrett (1959) e Morin (1973), no domínio das Ciências Humanas, Da-Rin (2006), Labaki (2006) e Nichols (2005), no domínio da cinematografia, serão, também, estudados.

Da Pragmática Lingüística, retiraremos os subsídios para a compreensão do conceito de *face* e de outros conceitos dele derivados.

O conceito de *face* foi inicialmente formulado pelo sociólogo norte-americano Erving Goffman (1974), a partir do contexto de interação face a face no qual se estabelecem os textos falados. No âmbito da Pragmática Lingüística, as idéias de Goffman foram revisitadas e aprofundadas por Brown & Levinson (1987). Estes, além de estabelecerem a distinção entre

*face positiva* (aquilo que o interlocutor exhibe para obter a aprovação ou o reconhecimento dos outros) e *face negativa* (“território” que o interlocutor deseja resguardar ou ver resguardado), legaram, segundo Kerbrat-Orecchioni (2006), o mais sofisticado e produtivo quadro referencial em matéria de polidez lingüística.

A noção de polidez lingüística, fundamentada sobre o conceito de *face*, está relacionada às regras de preservação do caráter harmonioso das relações interpessoais. De acordo com Kerbrat-Orecchioni, hoje, deve-se admitir que “é impossível descrever de modo eficaz o que se passa nas trocas comunicativas sem considerar alguns princípios da polidez, na medida em que tais princípios exercem pressões muito fortes sobre a produção dos enunciados (...)” (ibid., p.76)

Para o trabalho que realizaremos, o conceito de *face* será abordado tendo por base os autores acima mencionados. No entanto, completarão, ainda, nosso referencial teórico, alguns autores brasileiros que vêm se dedicando ao estudo e à aplicação desses conceitos em *corpora* de textos de português falado no Brasil: Fávero & Andrade (1999); Galembeck (2005); Rosa (1992) etc.

Em função de nosso objeto e de nossos objetivos de trabalho, num primeiro momento de nossa pesquisa (capítulo I), propomos um breve estudo sobre o *corpus* com o qual trabalharemos. Trataremos, inicialmente, da constituição desse *corpus*, tendo em vista os elementos que nos interessam dentro do documentário *Edifício Master*, isto é, os entrevistados e as entrevistas selecionadas para compor nossa pesquisa. Depois, considerando-se a escassez de estudos em Língua Portuguesa que se valem de *corpora* de filmes documentários, julgamos enriquecedor fazer-se uma breve apresentação de alguns elementos que constituem o contexto da obra *Edifício Master*. Assim, trataremos, em seguida, de aspectos referentes à macroestrutura em que se insere essa obra: o *cinema documentário*, e de elementos referentes à microestrutura da qual provém *Edifício Master*: o *documentário de Eduardo Coutinho*, diretor do filme escolhido. Como última etapa do estudo sobre o *corpus*, acreditamos ser necessário explicitar o tratamento que será dado a ele em nossa pesquisa, apresentando-se, por exemplo, as normas de transcrição adotadas, os dados que serão, por nós, examinados, bem como aqueles que serão descartados.

Num segundo momento, serão definidos os subsídios teóricos. Em princípio (capítulo II), será feito um estudo a respeito da entrevista, considerando-se suas múltiplas aplicações nas Ciências Humanas e nos veículos de comunicação de massa. Com enfoque voltado às entrevistas de documentário, buscaremos, a partir de teorias lingüísticas, inserir esse gênero

no âmbito da Análise da Conversação, focalizando-se, sobretudo, a especificidade da situação de interação em que se estabelecem esses eventos. Em seguida (capítulo III), serão estudados teóricos que se debruçaram sobre o conceito de *face* e sobre outros que dele derivam: os conceitos de *figuração* e de *polidez*, por exemplo.

Por fim, à luz das teorias estudadas, apresentaremos a análise do *corpus* (capítulo IV) e as conclusões às quais chegamos a respeito dos mecanismos de preservação/ameaça de *faces* em entrevistas de cinema documentário.



# CAPÍTULO I

## O CORPUS

### 1.1. Constituição do *corpus*

Compõe o *corpus* do presente trabalho, o filme documentário *Edifício Master*, do realizador brasileiro Eduardo Coutinho.

Lançado no Brasil no ano de 2002, *Edifício Master* foi inteiramente gravado no prédio homônimo, situado na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Copacabana, a uma esquina da praia.

Com um total de 276 apartamentos, distribuídos em 23 conjugados (quarto e sala) por andar, o edifício Master, após ter deixado para trás um passado “condenável”, repleto de histórias envolvendo prostitutas, travestis, policiais, drogados (cf. Lins, 2004, p.141), passou por transformações que, à época da gravação do documentário, permitiam classificá-lo como um prédio familiar.

A despeito do que possa sugerir seu título, *Edifício Master* não é um filme sobre um prédio e seus apartamentos, mas, sim, um filme sobre pessoas. Jovens, velhos, casados, solteiros, viúvos, divorciados, trabalhadores, aposentados, desempregados, profissionais liberais, professores, domésticas, patrões, vendedores, futebolistas, costureiras, estudantes, garotas de programa, artistas em início de carreira, ex-atores, poetas etc. constituem o vasto painel de moradores do edifício Master. Dentre eles, trinta e sete estão no filme, organizados em vinte e sete entrevistas que, juntas, totalizam os 110 minutos do documentário.

Em função da enorme diversidade de entrevistados, ecoa do *Edifício Master* uma multiplicidade de vozes e de pontos de vista que, embora emanem de um mesmo espaço físico, não se inscrevem em um campo social comum. Isso porque viver em um mesmo prédio não faz de seus moradores uma “comunidade”; em seus relatos, nenhum morador diz: “nós, moradores do Master”. Os depoimentos revelam, antes, pessoas com pouquíssima ou nenhuma conexão com quem vive ao lado. A maior parte delas não se conhece e não tem interesse em se relacionar com as demais. Entre elas, não há conhecimentos partilhados, não havendo, portanto, questões ou assuntos comuns que, nas entrevistas, pudessem ser retomados sob diferentes pontos de vista (cf. *ibid.*, p.143-58 *passim.*).

No prédio, o que liga os moradores entre si, na maior parte dos casos, é unicamente a ordem numérica dos apartamentos e dos andares. A trajetória de vida da costureira aposentada não cruza em nenhum momento com a da garota de programa ou da jovem que foi expulsa de casa pelo pai alemão porque ficou grávida. Embora sejamos todos evidentemente marcados pelas condições históricas em que nos encontramos, cada personagem<sup>2</sup> traz consigo condições sociais específicas, expressa uma situação particular. (ibid., p.156-7)

Como, justamente, não foi do interesse do diretor realizar um filme sobre um grupo de indivíduos da “classe média”, grupo a que pertence a maioria dos moradores do Master, tampouco figuram, em suas falas, temas recorrentes que pudessem permitir a construção de um painel sociológico desses moradores. A Coutinho, não interessam “tipos”, representantes de uma classe ou de um grupo; interessam-lhe pessoas, tomadas como indivíduos concretos e singulares. Assim, os entrevistados do *Edifício Master* são instados a elaborar, essencialmente, pontos de vista sobre si mesmos e sobre o mundo que os cerca.

Em seus depoimentos, a quase totalidade<sup>3</sup> desses entrevistados relata, sobretudo, suas experiências de vida e revela suas concepções de mundo, o que dá a suas falas um caráter bastante singular, individual, mas, ao mesmo tempo, confere-lhes certa unidade, na medida em que a temática de cunho pessoal prevalece.

No que se refere ao presente trabalho, a nós, interessam-nos, também, essas pessoas, seus depoimentos e a constância de temas de caráter pessoal.

Pessoas e depoimentos — orais e, no caso do filme, concedidos sob forma de entrevistas — interessam-nos por serem, estes, os objetos essenciais a qualquer pesquisa voltada aos estudos da língua falada.

Já a constância de temas de cunho pessoal interessa-nos, primeiramente, por permitir que se estabeleça um ponto comum entre as entrevistas, o que nos garante um parâmetro de comparação entre elas, essencial à análise a que procederemos. Depois, por considerarmos que os depoimentos de cunho pessoal são um campo muito rico e apropriado ao estudo dos problemas de *faces*. Quando pessoas comuns são instadas a falar sobre suas vidas, suas

---

<sup>2</sup> Entre cineastas e estudiosos do cinema documentário, é corrente o emprego do termo *personagem(ns)* para se referir às pessoas que participam desse tipo de filme. Isso porque, uma vez que produção artística, todo documentário já é fruto de uma construção que se realiza sob o controle de um artista.

<sup>3</sup> Dizemos *quase totalidade*, porque, das vinte e sete entrevistas que compõem o filme, apenas as três primeiras não são centradas em assuntos pessoais. Estas priorizam aspectos relacionados ao edifício. Colocadas no início do documentário, as três entrevistas funcionam como uma espécie de contextualização do filme, mas, conforme Coutinho (apud Dias, 2003, p.90), fornecem uma “pista falsa” sobre sua temática, visto tratar-se de um documentário sobre pessoas e não sobre um edifício.

histórias, suas experiências pessoais, elas já estão, acreditamos, mais vulneráveis aos problemas que envolvem a preservação e a ameaça de suas *faces*, uma vez que, se queira ou não, existe uma grande exposição de aspectos relacionados a sua intimidade; existe uma “invasão de privacidade”, ficando seus *territórios*, para se falar nos termos de Goffman (2005), mais ameaçados e suscetíveis a incursões indesejadas.

Em nossa pesquisa, das vinte e quatro entrevistas que focalizam a vida dos moradores — dado que, das vinte e sete que compõem o filme, três abordam outro tema — trabalharemos com quinze<sup>4</sup>. A escolha dessas entrevistas justifica-se, essencialmente, pela singularidade e pela variedade dos depoimentos apresentados, tendo em vista sua relevância e sua pertinência em relação ao problema de *faces*.

A riqueza do material que constitui *Edifício Master* nos impede, porém, de subtrair das entrevistas excluídas deste trabalho o valor que possuem como material de análise para os estudos da língua portuguesa falada. Muitas dessas entrevistas apenas, aqui, não foram contempladas por uma questão de economia de trabalho. Julgamos que as quinze entrevistas selecionadas para compor nossa pesquisa — as quais totalizam aproximadamente 62 minutos de material — constituem um *corpus* suficientemente rico para a demonstração dos objetivos pretendidos.

## 1.2. Contextualização do *corpus*

A seguir, trataremos de aspectos referentes à macroestrutura em que se insere nossa obra, isto é, o *cinema documentário*; e apresentaremos elementos referentes à microestrutura da qual provém o *Edifício Master*, ou seja, o *documentário de Eduardo Coutinho*, diretor do filme com o qual trabalharemos.

Não se tratando, todavia, de um estudo cinematográfico, o presente trabalho não pretende expor de forma exaustiva os elementos acima mencionados. Aqui, apresentaremos, basicamente, aspectos que nos permitam melhor visualizar e compreender o objeto para o qual se volta nossa pesquisa.

---

<sup>4</sup> Considerando-se que nossa análise será composta por excertos dessas quinze entrevistas, para que se possa ter uma idéia global do *corpus* selecionado, apresentamos, anexas, no final deste trabalho, as transcrições integrais de cada uma das entrevistas aqui utilizadas.

### 1.2.1. O cinema documentário

Entre estudiosos do cinema documentário (Nichols, 2007; Labaki, 2006; Salles, 2006; Da-Rin, 2006), há consenso em se afirmar que a tradição documental foi inaugurada pelo norte-americano Robert Flaherty, em 1922, com o inovador *Nanook of the North*. Mas, se esse é um impasse resolvido, quando se trata de responder à questão: *o que é um documentário?*, sobram dúvidas e controvérsias.

Salles (op.cit., p.9), por exemplo, chegou a afirmar que ainda “aguardamos uma resposta satisfatória a essa pergunta (que talvez não venha).” O escocês John Grierson, considerado um dos pais do cinema documentário, reconheceu: “documentário é uma denominação desajeitada, mas deixemos assim” (apud Labaki, 2006, p.37).

A despeito das imprecisões que cercam termo e definição, é fato que “o nome *documentário* recobre uma enorme diversidade de filmes, representantes dos mais diversos métodos, estilos e técnicas.” (Da-Rin, op.cit., p.15) Assim sendo, parece útil — especialmente a este trabalho, que tem por objeto de estudo entrevistas de documentário — apresentar de que modo o cinema documentário vem sendo pensado e concebido ao longo dos anos.

A primeira ocorrência do termo *documentário* não é consensual. Frequentemente, porém, ela é atribuída ao escocês John Grierson, quando da publicação, em 1926, de uma crítica dedicada ao filme *Moana*, de Robert Flaherty (1926):

É claro que *Moana*, sendo uma exposição visual dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família, tem valor como documentário. Mas, considero isto secundário diante de seu valor como suave brisa de uma ilha ensolarada banhada por um esplêndido mar tão morno quanto seu ar balsâmico. (apud Da-Rin, 2006, p.20)

Válida a um estudo histórico, essa fala de Grierson pouco esclarece, contudo, sobre o que seja um documentário, uma vez que não lhe propõe qualquer tipo de definição<sup>5</sup>.

Uma definição institucional sobre o gênero foi divulgada, em 1948, pela associação de realizadores *World Union of Documentary*:

---

<sup>5</sup> Anos mais tarde, Grierson definiria o documentário como o “tratamento criativo da atualidade” (apud Labaki, 2006, p.37). Aqui, apesar da definição, continua-se sem grandes esclarecimentos sobre o gênero.

Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ambição do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (apud Da-Rin, 2006, p.16)

Aqui, a definição de documentário recai menos sobre o plano filmico do que sobre o plano ético. Enfatiza-se, não a estrutura de organização e de composição dos filmes, mas o modo como seus realizadores devem direcionar seus objetivos e a forma como tais objetivos devem repercutir nos espectadores. É interessante, porém, ressaltar que, embora fale de interpretação, essa definição já apresenta a idéia de documentário como reconstituído sincero e verdadeiro da realidade. Essa idéia, que sustentou, durante anos, a máquina do fazer documental, revelou-se, contudo, equivocada e, hoje, duras críticas são, a ela, dirigidas.

Mas, para além de definições pontuais, no senso comum, uma das formas mais correntes de se definir o documentário é por meio de sua comparação com o filme de ficção. Muitas vezes abordada de forma simplista, resultando numa freqüente oposição dicotômica entre os dois elementos, a relação documentário-ficção não pode, todavia, ser ignorada, já que, conforme salienta Nichols (op.cit., p.47), a definição de documentário não é uma definição completa em si, mas sempre relativa ou comparativa.

Historicamente situado no campo da não-ficção e tendo por referência o *mundo histórico* em que vivemos e do qual partilhamos, o documentário difere-se dos vários tipos de ficção (terror, melodrama, aventura etc.), essencialmente, porque estes são filmes que têm por referência um *mundo inventado*, imaginado pelo cineasta (cf. *ibid.*, p.50).

De acordo com Nichols, documentário e ficção baseiam-se em suposições diferentes sobre seus objetos, envolvem distintos tipos de relação entre cineasta e tema e criam expectativas diversas no público (cf. *ibid.*, p.17). Segundo o mesmo autor, porém, tais diferenças não são suficientes para o estabelecimento de uma separação absoluta entre os dois gêneros. Nichols explica:

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que freqüentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que freqüentemente associamos à não-ficção ou ao documentário,

como, por exemplo, filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa). (ibid., p.17)

Isso posto, parece evidente que, não uma oposição extrema, mas estreitos limites, nuances e sobreposições marcam a relação documentário-ficção. Entre cineastas e estudiosos do cinema, reconhecidas, essas sutis e frágeis fronteiras são compreendidas de diferentes formas. Para o cineasta francês Jean-Luc Godard, por exemplo, “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (apud Da-Rin, 2006, p.17).

Nichols, por seu turno, afirma:

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos [filmes de ficção] e (2) documentários de representação social [filmes de não-ficção]. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (op.cit., p.26)

Xavier, ao contrário, acredita que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons, é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (apud Dias, 2003, p.62).

No mesmo sentido, Da-Rin argumenta:

Uma vez que não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significativo, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser construída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um *constructo*, uma ficção como outra qualquer. (op.cit., p.221)

Parâmetro útil, a relação documentário-ficção, ainda que fundamental, não é, entretanto, suficiente a uma satisfatória compreensão do cinema documentário, uma vez que permanece no campo das imprecisões.

Incalculáveis, tais imprecisões, aliás, impedem-nos de esgotar o assunto, que vem sendo abordado por distintos autores, sob distintos pontos de vista. Assim, para não prolongar em demasia, nem tampouco reduzir de forma simplista a questão, trataremos, ainda, de um último aspecto relacionado ao problema da definição de documentário, a saber: a relação realidade-ilusão.

Dentro da tradição documental, durante muitos anos, perdurou a idéia de que o documentário seria como uma espécie de duplicação do mundo, uma transposição especular da realidade para as telas do cinema. Essa tradição moldou-se, em grande parte, “por uma espécie de fé nos poderes de sinceridade da máquina de filmar.” (Salles, op.cit., p.8) — fé, aliás, já esboçada na definição aqui citada da *World Union of Documentary* (veja-se p.9). E, curiosamente, até os dias de hoje, a alegação de que “o documentário é dotado de uma ‘essência realista’ e proporciona um acesso direto à ‘realidade’ costuma estar presente em filigrana nos projetos dos filmes e no discurso dos cineastas, desde a captação de recursos até a campanha de lançamento para o público.” (Da-Rin, op.cit., p.184)

Arte da *ilusão*, o cinema deve seu sucesso, em grande parte, à *impressão de realidade* que cria e faz chegar a seus espectadores. Diante da grande tela, mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdadeiro, temos a impressão de que é a própria vida que vemos. Isso porque, no cinema, “fantasia ou não, a realidade se impõe com toda a força.” (Bernardet, 2006, p.12-3)

Essa realidade, porém, não pode ser entendida como uma realidade pura, colhida do mundo dos homens e diretamente transposta para a tela do cinema. Ao contrário, a realidade cinematográfica é sempre fruto de uma construção advinda de uma manipulação, o que “torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.” (ibid., p.37)

Pensando-se especificamente no caso do documentário, pode-se afirmar que ele nunca reproduz de forma mimética o “mundo real”, ele apenas constrói, sob a forma de discurso, esse mundo, não apresentando, dele, senão um recorte. Não um espelho, não uma reprodução objetiva, o documentário é, antes, uma manipulação da realidade, já que implica, em função do ponto de vista adotado, escolhas técnicas, metodológicas, estéticas etc. No que diz respeito a essa questão, aliás, importantes personalidades do cinema documentário manifestaram sua concordância.

Robert Flaherty e John Grierson, considerados fundadores do cinema documentário, “cada um a seu modo, nunca tiveram a ilusão de uma abordagem inteiramente objetiva do real”. Flaherty, por exemplo, compunha seus filmes sem preocupações extremas com a

questão da fidelidade, e chegou a afirmar que, às vezes, é preciso mentir para comunicar o verdadeiro sentido das coisas. (cf. Da-Rin, op.cit., p.92)

John Grierson, por sua vez, nunca acreditou que a imagem cinematográfica pudesse reproduzir mimeticamente a realidade. As conotações de evidência e prova documental que o termo *documentário* encerra conferiam certa sobriedade conveniente ao trabalho que Grierson realizava junto ao governo inglês. E o cineasta escocês soube, disso, tirar proveito. Contudo, Grierson sempre defendeu a idéia de documentário como interpretação e intervenção na realidade, haja vista sua formulação de que o documentário é o “tratamento criativo da atualidade” (apud Labaki, 2006, p.37).

O russo Dziga Vertov, outro importante nome do cinema documentário, embora tivesse posições notavelmente opostas às de Flaherty e às de Grierson, estava igualmente de acordo com o fato de que o cinema não é um espelho do mundo ou de sua realidade. Vertov acreditava no cinema como um revelador do mundo. Não concebia, porém, tal revelação como uma revelação especular, mas, sim, como uma revelação analítica do mundo, da qual o ato da filmagem não compõe senão uma etapa (cf. Da-Rin, op.cit., p.113-4). Dentro do método criado por Vertov, a verdade “não era encarada como algo ‘captável’ por uma câmera oculta, mas como produto de uma construção que envolvia as sucessivas etapas do processo de criação cinematográfica.” (ibid., p.117)

Seguindo a trilha dos grandes mestres e a despeito das controvérsias, atualmente, prevalece a crença de que, nos documentários, toda e qualquer realidade apresentada é, impreterivelmente, fruto de uma construção. Discurso sobre o mundo, o que se vê nesses filmes não pode ser entendido senão como uma realidade filmica. Ou seja, uma realidade construída em função da especificidade da situação em que se produz um documentário, o que implica, obrigatoriamente, considerar-se a presença de câmeras e o poder de controle do cineasta sobre o material filmado.

### **1.2.2. O documentário de Eduardo Coutinho**

“Eduardo Coutinho é o mais influente realizador em atividade.” Segundo Labaki (2006, p.77), essa é uma das raras afirmações consensuais a propósito da história atual do cinema documentário brasileiro.



Contemporâneo de muitos integrantes do Cinema Novo, amigo e colaborador de alguns, Eduardo Coutinho já estava com cerca de 50 anos quando se firmou como realizador de documentários, na década de 80 (cf. Lins, 2004).

Até 1975, era essencialmente um cineasta de ficção e, entre os anos 60 e 70, dirigiu quatro filmes do gênero: o inacabado *Cabra marcado para morrer* (1964) — que depois se tornaria um de seus mais aclamados filmes de documentário —; *O pacto* (1966); *O homem que comprou o mundo* (1968); e *Faustão* (1970). Até que se dedicasse ao documentário, assinou ainda vários roteiros de ficção: *A falecida* (Leon Hirszman, 1965); *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967); *Os condenados* (Zelito Viana, 1973); *Lição de amor* (Eduardo Scorel, 1975); *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), dentre outros (cf. *ibid.*).

Foi em 1976, no programa de televisão *Globo Repórter*, que Coutinho dirigiu seu primeiro documentário: *Seis dias de Ouricuri*. No mesmo programa, onde trabalhou até 1984, dirigiu ainda vários outros médias-metragens: *Superstição* (1976); *O pistoleiro da Serra Talhada* (1977); *Theodorico, o imperador do sertão* (1978); *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979); *O menino de Brodósqui* (1980) (cf. *ibid.*).

*Edifício Master* (2002) é seu quinto documentário de longa-metragem e, juntamente com *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *O fim e o princípio* (2005) — e o mais recente *Jogo de cena* (2007) —, compõe o grupo de filmes do diretor que retratam indivíduos concretos em situações bem definidas. *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), *O fio da memória* (1991) e *Peões* (2004), outros documentários de Eduardo Coutinho, inserem-se no grupo de filmes que pesquisam as relações entre memória individual e história coletiva (cf. Labaki, *op.cit.*).

Buscando revelar aspectos da realidade brasileira contemporânea, Coutinho leva às telas a fala de indivíduos cuja realidade social permite que se entre em contato com elementos da vida e da cultura popular de nosso país. Ciente do poder que lhe confere a posse de uma câmera e atento ao fato — levantado por Bernardet (1985, p.6) — de que as imagens cinematográficas do povo não são senão a manifestação da relação que se estabelece entre povo e cineasta, em seus documentários, Coutinho opta por não falar do povo, mas por ouvi-lo, deixando-o falar.

Conforme ele mesmo afirma (entrevista a Figuerôa; Bezerra; Fachine; 2003, p.220), Coutinho não constrói seus filmes para comprovar suas hipóteses e confirmar suas ideologias, antes, filma para revelar a experiência única e singular de cada uma daquelas pessoas que

conversa com ele em seus documentários. Assim, em seus filmes, prevalece o *discurso de*, e não o *discurso sobre*, de que fala Bernardet<sup>6</sup>, já que o cineasta escuta aqueles que normalmente não são escutados, permitindo que eles se apresentem e apresentem seus “mundos”, segundo suas próprias concepções e pontos de vista:

O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado. Elas são bens precívalis por definição, coisas sem luz de eternidade, na expressão de Simone Weil. O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem-sucedida de não permitir que elas desapareçam. (Salles, 2004, p.7)

Esse cuidado dedicado àqueles que integram seus filmes revela-se, também, na própria concepção de documentário adotada pelo cineasta. Coutinho é extremamente sensível ao fato de que

os personagens do documentário são pessoas reais, com existências reais, uma vida fora do cinema. Tornam-se “personagens” depois de um longo processo em que foram pesquisados, filmados e tiveram sua participação reduzida para alguns minutos durante a montagem. Continuam porém a viver depois do filme, e a imagem que se produz delas pode afetá-las, para o bem ou para o mal. (Lins, op.cit., p.163)

A despeito de tudo o que já se discutiu a propósito das distinções entre documentário e ficção, para Coutinho, esta é a diferença radical entre esses dois gêneros cinematográficos: as pessoas que atuam no documentário são pessoas reais, com vidas reais. E essa questão não pode nunca ser esquecida ou negligenciada.

Com um cinema voltado às relações interpessoais, participa, igualmente, da concepção de Coutinho, a idéia de documentário como um “encontro”. Estar em contato com pessoas e fazê-las falar é o que interessa ao cineasta:

---

<sup>6</sup> Segundo Bernardet, citado por Xavier (1982, p.23), o *discurso de* deve ser entendido “como uma fala que emana do próprio grupo focalizado e, portanto, expressa sua forma de encarar a própria experiência, sua visão de si mesmo e dos outros”; e o *discurso sobre* deve ser entendido “como um discurso que, de fora, alguém faz sobre uma determinada comunidade ou grupo social”.

Para mim, (...), fazer um documentário é provocar a fala. O ato de falar é extraordinário porque é, sobretudo, um ato da palavra. É essa palavra o que valorizo é dessa palavra que são produzidas as imagens. Assim como você pode ver a palavra, você pode ouvir a imagem. É por isso que me recuso a usar imagens óbvias apenas para confirmar ou ilustrar as falas. (entrevista a Figuerôa; Bezerra; Fechine; op.cit., p.217-8)

Em função dessa valorização da oralidade em detrimento do espetáculo, o cinema de Eduardo Coutinho vem sendo chamado de *cinema de conversa*, uma vez que revela um “extraordinário ‘acontecimento verbal’ que se dá num encontro único e instantâneo.” (ibid., p.213) Essas características dão ao cinema de Coutinho um caráter muito particular, o que se permite falar em um “método de filmagem” — ou dispositivo de filmagem, como prefere o cineasta — próprio do realizador.

Em direção a uma arte minimalista, esse método visa à subtração de tudo o que não seja essencial à filmagem (cf. Lins, op.cit., p.13). Desse modo, ficam excluídos dos documentários de Coutinho, quaisquer elementos que não estejam ligados ao próprio momento de captação das imagens filmadas: *voz-over*<sup>7</sup>, imagens meramente ilustrativas, músicas e sons não captados no momento e no local da filmagem etc.

Esse método busca ainda

fazer da entrevista o ponto central da narrativa; legitimar a voz dos personagens, prioritariamente pessoas comuns, com a não utilização de especialistas ou locutores oniscientes; e incluir a presença, explícita, do realizador, da equipe e do aparato técnico, revelando os mecanismos de produção do filme que se apresenta, assim, como um discurso e não cópia ou “espelho” do real. (Dias, 2003, p.96)

Em seu *cinema de conversa*, Eduardo Coutinho dá um tratamento singular às questões relacionadas às pessoas e às falas das pessoas que participam de seus filmes. A oralidade desempenha um papel central em seus documentários. O que se vê em *Edifício Master* é resultado dessa forma de conceber e realizar filmes. *Edifício Master* provém desse contexto e,

---

<sup>7</sup> A *voz-over* é um recurso estilístico utilizado no cinema para explicar ou comentar uma cena. Por esse recurso, um narrador onisciente, geralmente não pertencente à realidade do filme, comenta o que é apresentado na tela, fazendo-se ouvir, sem, contudo, ser visto. Em muitos textos sobre cinema, a *voz-over* é apresentada como *voz-off*. Döppenschmitt alerta, porém, que a “*voz-off* deve ser entendida como a voz fora de campo, a voz de um personagem [pertencente à realidade fílmica] que não podemos ver na cena, embora possamos escutá-lo.” (2005, p.14)

em grande parte, é esse contexto que justifica a escolha de *Edifício Master* para a composição do *corpus* do presente trabalho.

### 1.3. Tratamento do *corpus*

Gênero textual rico, os filmes compõem-se de uma linguagem complexa, verbal e não-verbal, que envolve a inter-relação de diferentes códigos: sons, imagens, palavras:

No cinema, o diálogo textual não se sustenta isoladamente, mas ganha sentido quando reforçado pelos outros elementos. Em muitos casos ocorre a ausência da fala que pode ser substituída por um som, uma imagem destacada, um enfoque de câmera. Tais recursos ora reforçam a fala ora adquirem independência para se expressarem por si. (Silva, 2004, p.96)

No cinema, não só o verbal, mas o paraverbal e, sobretudo, o não-verbal são fonte importantíssima de informação. Não se pode esquecer de que o cinema nasceu mudo, não-verbal, e, por isso, valoriza a história contada pelas imagens, pela sonoridade, pelo movimento. É a câmera quem controla o discurso cinematográfico; é por seu intermédio que temos acesso à narrativa contada num filme; só conhecemos aquilo que a câmera nos quer mostrar.

No presente trabalho, estamos perfeitamente cientes da complexidade estrutural dos documentários; sabemos que um estudo cinematográfico que se pretenda completo deve levar em consideração todos os elementos que constituem esse tipo de filmes (sons, imagens, palavras). Como, porém, os objetivos do presente trabalho voltam-se exclusivamente ao estudo da língua portuguesa falada, é preciso que limites sejam estabelecidos.

Desse modo, deve-se esclarecer que, para a análise a que procederemos, serão considerados essencialmente os elementos constituintes dos eventos conversacionais que figuram no filme. Ficarão, portanto, descartados de nossa pesquisa aspectos relativos, por exemplo, à qualidade dos sons (trilha sonora), das imagens e da fotografia do documentário. Considerando-se, porém, as possibilidades oferecidas pela natureza do *corpus* escolhido e tendo em vista o fato de que uma atividade conversacional não envolve apenas a linguagem

verbal falada, eventualmente, examinaremos os gestos e as expressões faciais<sup>8</sup> dos participantes das entrevistas analisadas.

Em relação ao material fílmico falado — ou seja, às entrevistas —, ele constará, em nossa análise, transcrito segundo as normas de transcrição do Projeto NURC/SP<sup>9</sup> (Preti, 1999):

### NORMAS PARA TRANSCRIÇÃO

OCORRÊNCIAS	SINAIS	EXEMPLIFICAÇÃO
Incompreensão de palavras ou segmentos	( )	do nível de renda... ( ) nível de renda nominal...
Hipótese do que se ouviu	(hipótese)	(estou) meio preocupado (com o gravador)
Truncamento (havendo homografia, usa-se acento indicativo da tônica e/ou timbre)	/	e comé/ e reinicia
Entonação enfática	Maiúscula	porque as pessoas reTÊM moeda
Prolongamento de vogal e consoante (como s,r)	:: podendo aumentar para ::: ou mais	ao emprestarem os... éh::: ... o dinheiro
Silabação	_	por motivo tran-sa-ção
Interrogação	?	e o Banco... Central... certo?

<sup>8</sup> Quando examinado, o material não-verbal constará em nossas transcrições como *comentários descritivos do transcritor*. Veja-se o quadro de normas para transcrição apresentado a seguir.

<sup>9</sup> De proporções nacionais, o *Projeto de Estudos da Norma Lingüística Urbana Culta*, conhecido como Projeto NURC, foi concebido, na década de 1970, com o intuito de investigar a norma objetiva do português culto falado no Brasil. Realizaram-se, assim, estudos a partir de gravações recolhidas em cinco capitais brasileiras: São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Porto Alegre (RS), Recife (PE) e Salvador (BA). Em São Paulo, sob a coordenação do Professor Doutor Dino Preti, o projeto tornou possível uma série de pesquisas na área da Análise da Conversação, permitindo que, aqui no Brasil, o português falado fosse estudado em perspectiva distinta daquela tradicionalmente empregada no estudo do português escrito. Os trabalhos realizados pelo Projeto NURC/SP foram publicados, pela Humanitas Publicações FFLCH/USP, em duas séries: *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo*; e *Projetos Paralelos – NURC/SP*, esta última com nove livros publicados até 2008.

Qualquer pausa	...	são três motivos... ou três razões... que fazem com que se retenha moeda... existe uma... retenção
Comentários descritivos do transcritor	((minúscula))	((tossiu))
Comentários que quebram a seqüência temática da exposição; desvio temático	-- --	... a demanda de moeda -- vamos dar essa notação -- demanda de moeda por motivo
Superposição, simultaneidade de vozes	Ligando [ as linhas	A. na casa da sua irmã B. [ sexta-feira? A. fizeram lá... B. [ cozinham lá?
Indicação de que a fala foi tomada ou interrompida em determinado ponto. Não no seu início, por exemplo.	(...)	(...) nós vimos que existem...
Citações literais ou leituras de textos, durante a gravação	“ ”	Pedro Lima... ah escreve na ocasião... “O cinema falado em língua estrangeira não precisa de nenhuma baRREIra entre nós”...

**OBSERVAÇÕES:**

1. Iniciais maiúsculas: só para nomes próprios ou para siglas (USP etc.).
2. Fáticos: *ah, éh, ahn, ehn, uhn, tá* (não por está: *tá?* você está brava?).
3. Nomes de obras ou nomes comuns estrangeiros são grifados.
4. Números: por extenso.
5. Não se indica o ponto de exclamação (frase exclamativa).
6. Não se anota o *cadenciamento da frase*.
7. Podem-se combinar sinais. Por exemplo: *oh:::...* (*alongamento e pausa*).
8. Não se utilizam sinais de *pausa*, típicos da língua escrita, como ponto-e-vírgula, ponto final, dois pontos, vírgula. As reticências marcam qualquer tipo de *pausa*. (Preti, 1999, p.11-2)

As transcrições das entrevistas do *Edifício Master* serão apresentadas com as seguintes indicações:

- a) no início de cada transcrição, constará a indicação do número de participantes da entrevista, a identificação pessoal de cada um deles — feita por meio do nome, do sexo e da faixa etária<sup>10</sup> em que se inserem — e a identificação dos entrevistados como interlocutores da entrevista — por meio das siglas *L1*, *L2*, *L3* etc.;
- b) na primeira coluna, à esquerda, destacaremos a numeração das linhas, em intervalos de cinco linhas;
- c) em seguida, identificaremos os participantes das entrevistas: o entrevistador, sendo Eduardo Coutinho, será sempre identificado por *Doc.*; nos casos em que as questões são feitas pela assistente de Coutinho, esta será identificada como *Ass.doc.*; os entrevistados, conforme já mencionamos, serão identificados por *L1*, *L2*, *L3* e assim sucessivamente, segundo o número de entrevistados participantes de cada entrevista e de acordo com as indicações apresentadas no início de cada transcrição;
- d) por último, na coluna à direita, transcreveremos o conteúdo completo das entrevistas, isto é, as questões feitas pelo entrevistador e as respostas dadas pelos entrevistados.

---

<sup>10</sup> Como o filme escolhido não fornece informações precisas a respeito da idade dos entrevistados, trabalharemos com valores aproximados que nos permitam inserir esses indivíduos em faixas etárias amplas, a saber: *jovens* (entre 18 e 25 anos); *adultos jovens* (entre 25 e 45 anos); *adultos velhos* (entre 45 e 65 anos); *idosos jovens* (entre 65 e 80 anos); *idosos velhos* (com mais de 80 anos). Embora não forneçam dados precisos, essas categorias nos permitem agrupar os entrevistados segundo um parâmetro definido.

## CAPÍTULO II

### A ENTREVISTA

#### 2.1. Considerações gerais

Na participação de atividades cotidianas, todas as pessoas são envolvidas, mesmo que, muitas vezes, não se dêem conta, em situações que se desenvolvem por meio de entrevistas (cf. Garrett, 1959; Hoffnagel, 2005). Quando fazemos uma consulta médica; quando participamos de uma sessão de terapia; quando tomamos parte de uma pesquisa de mercado; quando realizamos uma pesquisa de preços; quando participamos de um processo de seleção em busca de um trabalho; quando buscamos informações junto a um advogado ou a algum órgão de assistência; enfim, em todos esses casos e em inúmeros outros, somos envolvidos em situações cujo sucesso das relações que estabelecemos depende de nossa habilidade em desempenhar os papéis de entrevistado e/ou de entrevistador.

Em suas várias aplicações, ou subgêneros<sup>11</sup>, diversos são os estilos e os propósitos de realização das entrevistas. Contudo, conforme salienta Bueno (2002, p.11), “o objetivo da entrevista, seja ela qual for, sempre implica falar alguma coisa.”

Fundada “na mais duvidosa e mais rica das fontes, a palavra” (Morin, 1973, p.120), a entrevista é uma atividade essencialmente verbal e, portanto, humana. Assim, a despeito das diversidades e das variações, as entrevistas constituem “sempre um meio cujo fim é o inter-relacionamento humano.” (Medina, 2005, p.8)

Nesse sentido, para além de seu caráter informativo, a serviço da pluralização de vozes e da distribuição de informações, as entrevistas devem ser entendidas como uma técnica de interação social, capaz de quebrar isolamentos grupais, individuais e sociais (cf. *ibid.*), colocando em contato indivíduos que se inter-relacionam por meio de um processo psico-afetivo ligado a todas as formas de comunicação.

---

<sup>11</sup> Quando falamos em subgêneros, valemos-nos dos argumentos de Hoffnagel (2005, p.180): “Tomando gênero como um evento comunicativo e não uma forma lingüística, podemos considerar a entrevista como uma constelação de eventos possíveis que se realizam como gêneros (ou sub-gêneros) diversos. Assim, teríamos, por exemplo, entrevista jornalística, entrevista médica, entrevista científica, entrevista de emprego, etc.”. No presente trabalho, consideraremos a entrevista como gênero e suas variações (entrevista médica, entrevista midiática, entrevista científica etc.) como subgêneros do gênero entrevista.



Desse contato entre indivíduos, produzem-se e/ou reproduzem-se, “não somente conhecimentos, mas também crenças por meio de diferentes modos de representação da realidade.” (Santos, 2004, p.50) Além disso, sendo, as entrevistas, reveladoras da cultura na qual foram produzidas, permitem igualmente que se reforcem ou se reconstituam identidades — seja dos participantes do evento, seja do grupo a que eles pertencem — em função das relações interpessoais estabelecidas.

Elemento crucial a todas as formas de comunicação, as relações interpessoais são, aliás, ainda mais delicadas e dignas de atenção quando estabelecidas em entrevistas. A singularidade do processo interacional desenvolvido nesses eventos faz com que as interações humanas aí firmadas sejam, em geral, tensas e assimétricas. Isso porque, além de as entrevistas estarem inseridas num contexto cujos objetivos e finalidades são determinados *a priori*, nelas, os participantes detêm funções práticas e simbólicas bem definidas e diferenciadas. De um lado, tem-se um entrevistador, a quem cabe conduzir a entrevista e formular as questões dirigidas ao(s) entrevistado(s); de outro, tem-se o(s) entrevistado(s), a quem cabe responder às questões que lhe(s) são postas pelo entrevistador; e, por vezes, conta-se, também, com um público, uma audiência, real ou virtual, que, via de regra, não pode interferir diretamente na interação, mas que tudo vê, tudo avalia, tudo julga.

Num plano ideal, as entrevistas deveriam conduzir seus participantes a um *diálogo possível* (cf. Medina, op.cit.), por meio do qual, mais do que à mútua compreensão, se pudesse chegar à mútua transformação de todos os interlocutores. Nas palavras de Bourdieu (1999, p.704), a entrevista deveria ser tomada “como uma forma de *exercício espiritual*, visando a obter, pelo *esquecimento de si*, uma verdadeira *conversão do olhar* que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida.” Entretanto, ressaltam Fávero e Andrade (1999, p.155), nem sempre a entrevista “será uma comunicação humana em que a verdadeira interação se deixará notar”, dado que as relações entre os participantes — entrevistador e entrevistado(s) — podem não atingir o diálogo em sua plenitude.

Na prática, o caráter assumido por cada entrevista — isto é, se se trata de uma entrevista em que se concretiza o diálogo possível, ou, se, ao contrário, a entrevista não atinge o diálogo em sua plenitude — dependerá de uma série de fatores que, direta ou indiretamente, atuam nessa interação. Os papéis sociais e as características individuais dos participantes, o contexto situacional, os objetivos de realização, o suporte ou a mídia de veiculação, dentre outros, são elementos que determinam as configurações das entrevistas. Essas configurações,

vale dizer, relacionam-se, também, com o subgênero e com o tipo<sup>12</sup> de entrevista colocado em curso.

A seguir, apresentaremos as especificidades de dois grandes subgêneros de entrevista, a saber: as entrevistas praticadas nas Ciências Humanas e as entrevistas praticadas na mídia. Acreditamos que, a partir deles, conseguiremos obter, por oposição e/ou por aproximação, os subsídios necessários a um melhor entendimento das entrevistas no cinema documentário, e, especialmente, das entrevistas nos documentários de Eduardo Coutinho, verdadeiro objeto de nosso estudo.

## **2.2. A entrevista nas Ciências Humanas**

A entrevista surge, nas Ciências Humanas, ligada à psicoterapia e à psicotécnica desenvolvidas nos Estados Unidos. Em seguida, seu emprego é expandido pela aparição de pesquisas de opinião e, sobretudo, pelo desenvolvimento da psicologia social (cf. Morin, 1973, p.116). Contemporaneamente, conforme Bueno (2002, p.11), o sistemático emprego da entrevista “é decorrente de uma longa história ligada a uma tradição filosófica e epistemológica que considera o discurso dialógico como produtor de saber e verdade.”

Conversação institucional, na medida em que prevê objetivos definidos e normas convencionalizadas, nas Ciências Humanas, a entrevista é concebida como uma técnica de conversação utilizada como instrumento metodológico, voltado à investigação e à obtenção de dados e informações (cf. *ibid.*, p.9).

Intensamente empregada em intervenções terapêuticas, em elaborações diagnósticas, em orientações e em pesquisas das diversas áreas das Ciências Humanas, a entrevista está sempre em busca de informações úteis, ligadas a um fim prático: prestar auxílio e promover a cura do paciente/entrevistado; ou obter dados que respondam aos interesses científicos do pesquisador/entrevistador.

---

<sup>12</sup> A expressão *tipos de entrevista* é empregada por Morin (1973). Aqui, quando falamos em *tipos*, referimos-nos às formas assumidas pelas entrevistas em função, por exemplo, das perguntas realizadas, das respostas pretendidas, dos objetivos focalizados e das relações interpessoais almejadas. Diferentemente dos gêneros e subgêneros, que dizem respeito aos eventos comunicativos (cf. Hoffnagel, 2005), os tipos referem-se aos aspectos formais das entrevistas. Assim, no subgênero *entrevistas das Ciências Humanas*, a entrevista poderá desenvolver-se, por exemplo, com características do tipo *entrevista extensiva*, ou, ao contrário, desenvolver-se com características do tipo *entrevista intensiva*, conforme veremos a seguir.

Essas características concedem às informações aspiradas pelas entrevistas das Ciências Humanas uma natureza peculiar, distinta, por exemplo, daquela das buscadas pelas entrevistas midiáticas (veja-se item 2.3 deste capítulo). Segundo Morin (op.cit., p.115), as informações nas Ciências Humanas enquadram-se num sistema metodológico, hipotético e verificador e devem, antes de tudo, interessar a um pequeno grupo de pesquisadores.

Assim, nas Ciências Humanas, a entrevista adquire “um caráter não-público, até mesmo secreto; se existe exibição de sentimentos, ela é feita diante unicamente do investigador, e é de seu uso exclusivo.” (ibid., p.127)

Em função dessas especificidades e da necessidade de responder a exigências cada vez mais precisas, ao longo de sua evolução, as entrevistas das Ciências Humanas se desenvolveram em dois grandes ramos, os quais apresentaremos a seguir.

### **2.2.1. Tipos de entrevista**

Os dois grandes tipos de entrevista praticados nas Ciências Humanas são: 1) a entrevista extensiva, também chamada de entrevista diretiva; e 2) a entrevista intensiva, também chamada de entrevista não-diretiva.

A entrevista extensiva ou diretiva assenta-se, em geral, em amostragens representativas da população e visa a uma formulação estatística dos resultados obtidos. Um exemplo desse tipo de entrevista são as utilizadas em pesquisas de opinião. Frequentemente, essas entrevistas são organizadas em pequenos questionários, prevendo conversas de curta duração em que, no limite, o entrevistado apenas deve responder *sim* ou *não*. Focando-se sempre na obtenção de respostas simples e claras, com vistas ao estabelecimento de dados estatísticos, as entrevistas extensivas valorizam, justamente, as respostas obtidas em detrimento do indivíduo que as fornece. Nas Ciências Humanas, o risco de se valer desse tipo de entrevista é o de permanecer na superficialidade dos fatos, uma vez que não se chega ao estabelecimento de uma conversação aprofundada entre entrevistador e entrevistado.

A entrevista intensiva ou não-diretiva, ao contrário, visa a aprofundar o conteúdo da comunicação estabelecida entre entrevistador e entrevistado, buscando, por meio de longas conversas, chegar à obtenção de respostas complexas, proliferantes e, até mesmo, ambíguas. Entrevista aberta que, no limite, pode organizar-se sem as perguntas formuladas pelo entrevistador, a entrevista intensiva valoriza os participantes e a natureza psico-afetiva da conversação em detrimento das respostas obtidas. Nas Ciências Humanas, o risco implicado

no emprego desse tipo de entrevista advém da dificuldade de se interpretar os dados e de se explorar os resultados obtidos, chegando-se, por vezes, à ininterpretabilidade dos fatos (cf. Morin, 1973, p. 117-8 passim.).

Em ambos os casos, isto é, qualquer que seja o tipo de entrevista colocado em curso, a prática da entrevista, uma vez entendida como interação e inter-relacionamento humano, será sempre uma prática envolta em dificuldades. Uma dessas dificuldades relaciona-se, por exemplo, com a busca da objetividade. A respeito da objetividade em entrevistas jornalísticas, Medina afirma:

Por mais distanciamento que se imponha ao lidar com outro ser humano — o entrevistado —, não se evitará nunca a interferência do *eu subjetivo* do entrevistador, seja ele escudado na oposição de idéias ou no esforço para não se “perverter” pela simpatia que poderá invadi-lo. Essa ilusão objetiva cai por terra no primeiro momento de aproximação: ambos os oponentes [entrevistador e entrevistado], digamos assim os protagonistas de uma ação convencionalmente feita de estocadas, entrarão em campo através de uma linguagem (verbal ou não verbal), um modo de dizer, comprometida com o real-imaginário de cada um. (2005, p.44)

Embora Medina se refira, especificamente, ao caso das entrevistas jornalísticas, acreditamos que esse processo não se restringe ao domínio do jornalismo. Isso porque, quando se realiza uma entrevista, pertença, ela, a não importa qual subgênero, entram em cena os “universos” de cada um dos participantes. Estão, pois, em jogo as representações psico-afetivas, simbólicas e sociais de cada um deles. Essas representações, uma vez colocadas em contato, seja ele harmonioso ou conflitivo, irão exercer influências no desenvolvimento e nos resultados da interação.

Refletindo sobre a entrevista como prática científica, Bourdieu afirma:

Ainda que a relação de pesquisa se distinga da maioria das trocas da existência comum, já que tem por fim o mero conhecimento, ela continua, apesar de tudo, uma *relação social* que exerce efeitos (variáveis segundo os diferentes parâmetros que a podem afetar) sobre os resultados obtidos. (1999, p.694)

Considerando-se o fato de que as entrevistas das Ciências Humanas prestam-se, em geral, a fins científicos, à obtenção de dados precisos que permitam um mínimo de rigor no tratamento dos fatos da realidade, ao problema da objetividade, soma-se outro: “o da validade da entrevista, quer dizer, sua adequação à realidade que se pretende conhecer.” (Morin, op.cit., p.120)

A validade das entrevistas relaciona-se, portanto, com seu grau de fidelidade e de verdade em relação aos fatos da realidade que pretende traduzir. Sendo, porém, de natureza essencialmente humana, ancorada na palavra, a entrevista corre o permanente risco da dissimulação e/ou da fabulação (cf. *ibid.*). Assim, não raro, figuram-se, nas entrevistas, elementos que pertencem, não somente ao mundo real, mas, também, ao mundo imaginário de seus participantes, o que faz com que a validade científica das entrevistas esteja, constantemente, em xeque.

Posicionando-se em favor das entrevistas não-diretivas, das conversas aprofundadas, como método mais rico e eficiente de investigação, Morin acredita na valorização do humano, em seu caráter global e multidimensional, em detrimento das precauções técnicas e das regras metodológicas (cf. *ibid.*, p.123-4 *passim.*). Entretanto, não ignora as dificuldades implicadas no emprego desse tipo de entrevista:

A liberação da energia psico-afetiva, que provoca toda entrevista profunda, seja ela não-diretiva, provocativa ou projetiva, se traduz por um fluxo de comunicação onde o imaginário e o real poderão estar intimamente mesclados. Pois a pessoa dirá ao mesmo tempo o que ela é, o que acredita ser (aqui existe a histeria simulativa com relação a si mesmo), e o que desejaria ser. O fluxo da comunicação pode ser uma torrente de comédia-sinceridade. (*ibid.*, p.125)

Acrescenta, contudo:

Aqui se apresenta de novo o difícil problema da verdade, *mas ao nível da pessoa total.* (*ibid.*, p.125 – grifo nosso)

Embora inseridas no subgênero das entrevistas midiáticas — o qual possui características bastante peculiares, conforme veremos no item seguinte — as entrevistas praticadas por Eduardo Coutinho em seus documentários possuem pontos de contato com as entrevistas profundas defendidas por Morin. Igualmente ciente das dificuldades da prática

desse tipo de entrevista, Coutinho atribui, contudo, dimensões distintas ao problema da verdade e da interpenetração real-imaginário. Isso porque, para ele, a preocupação central vincula-se, não à validade científica, mas àquilo que chamamos, aqui, de *validade expressiva* das entrevistas realizadas (veja-se item 2.5 deste capítulo).

### **2.3. A entrevista na mídia**

A entrevista surge, na mídia, como parte de um subgênero jornalístico: a reportagem (cf. Vale, 1999, p.35). Com seu destino ligado ao desenvolvimento da cultura de massa, a entrevista migra, com o correr dos anos, para todos os novos meios de comunicação, passando, assim, do jornal para o rádio, do rádio para a televisão, da televisão para o cinema (cf. Morin, 1973, p.125).

Pertencendo ao universo discursivo informativo, na mídia, as entrevistas prestam-se, sobretudo, a informar o público e a formar a opinião pública (cf. Hoffnagel, 2005, p.180). Nas mídias televisiva e cinematográfica, acrescenta-se a esses propósitos o do entretenimento. No entanto, seja qual for o veículo que a difunde, a entrevista midiática terá sempre seus objetivos organizados em função do elemento que a distingue dos demais subgêneros, a audiência:

Uma característica específica das entrevistas da mídia, oral e escrita, é que, além do entrevistador e do entrevistado como participantes principais, há também a audiência (ouvintes, espectadores e leitores), que, embora participante passiva, no sentido de que não participa diretamente, está sempre presente para entrevistadores e entrevistados. Neste sentido, tanto as perguntas como as respostas são formuladas com uma audiência específica em mente. (ibid., p.183)

Em decorrência dessa característica específica, as informações das entrevistas midiáticas ganham, freqüentemente, um caráter espetacular, o qual deve interessar, justamente, à audiência, ou melhor, à grossa audiência almejada pelos meios de comunicação de massa.

Desse modo, em oposição às entrevistas das Ciências Humanas (veja-se item 2.2 deste capítulo), as entrevistas midiáticas adquirem um caráter público, já que não se dirigem a um grupo específico, mas se dirigem a todos, ganhando forma por meio de uma comunicação

pessoal com um fim de informação pública e/ou espetacular (cf. Morin, op.cit.). Nesse subgênero de entrevista, a energia afetiva dos participantes é “captada para ser projetada sobre um espectador, para lhe fornecer emoções, às vezes na mesma medida que informações.”<sup>13</sup> (ibid., p.127)

Em busca de elementos que facilitem o contato com a audiência e que, ao mesmo tempo, permitam a manutenção de seu interesse, na mídia, “a entrevista vai se desenvolver em direção às sobre-individualidades que reinam sobre o mundo dos mass media.” (ibid., p.126) Assim, passará a privilegiar tanto as personalidades políticas, os atletas, as celebridades, quanto os anônimos, os homens da rua, os transeuntes.

De modo geral, a tendência das últimas décadas (e isto começa já na década de 1960) é a de se valorizar problemas e curiosidades da vida privada, enfatizando-se, sempre, o inusitado, o diferente, o pitoresco, a variedade. Por isso, conforme Morin, “a entrevista se torna cada vez mais familiar, íntima, tanto na procura de anedotas fúteis como na tentativa de diálogo.” (ibid., p.126)

Essa propensão ao pólo da futilidade, da frivolidade, ou ao pólo do diálogo, da compreensão, permite que, entre as entrevistas do subgênero midiático, se distingam dois grupos, os quais apresentaremos a seguir.

### 2.3.1. Tipos de entrevista

Conforme Medina (2005, p.14), as entrevistas praticadas na mídia<sup>14</sup> podem ser organizadas em dois grandes grupos ou tipos: 1) as entrevistas que visam à espetacularização do ser humano; e 2) as entrevistas que, por meio de um maior aprofundamento, esboçam a intenção de compreendê-lo.

As entrevistas de espetacularização podem, segundo Medina, desdobrar-se em quatro subdivisões:

---

<sup>13</sup> No mesmo sentido, mas de forma mais ampla, referindo-se à comunicação midiática como um todo, Charaudeau, dentro da perspectiva da Análise do Discurso, fala em *visada de informação* e *visada de captação*. Nas palavras do autor: “A finalidade do contrato de comunicação midiática se acha numa tensão entre duas visadas, que correspondem, cada uma delas, a uma lógica particular: uma visada de *fazer saber*, ou visada de informação propriamente dita, que tende a produzir um objeto de saber segundo uma lógica cívica: informar o cidadão; uma visada de *fazer sentir*, ou visada de captação, que tende a produzir um objeto de consumo segundo uma lógica comercial: captar as massas para sobreviver à concorrência.” (2006, p.86)

<sup>14</sup> Em seu livro, Medina não usa explicitamente a palavra *mídia*, mas, sim, *comunicação coletiva*: “entrevista na comunicação coletiva” (2005, p.14). Acreditamos, contudo, que, hoje, praticamente todas as entrevistas que visam à comunicação coletiva são veiculadas pela mídia. Daí, a pertinência da expressão *entrevistas praticadas na mídia*.

- a. *perfil do pitoresco*: entrevista em que se salienta, de acordo com os modismos sexuais, a fofoca, o grotesco, o sensacionalismo e o picante das figuras proeminentes;
- b. *perfil do inusitado*: entrevista que busca enfatizar os elementos que podem permitir uma caracterização excêntrica, exótica, do entrevistado;
- c. *perfil da condenação*: entrevista que tende a tratar o ser humano dentro da redução mocinho-bandido, com uma ideologia nitidamente pautada no maniqueísmo e no julgamento apriorístico;
- d. *perfil da ironia intelectualizada*: entrevista que “extraí da pessoa (em geral, uma fonte do mundo artístico ou cultural, político ou científico) uma forma de condenação: suas idéias, sua contribuição são ironicamente contestadas.” (cf. *ibid.*, p.15-6 *passim.*)

As entrevistas de compreensão-aprofundamento podem, por sua vez, apresentar cinco subdivisões:

- a. *entrevista conceitual*: entrevista em que, acima de tudo, se valorizam conceitos, e não comportamentos, assim, procuram-se especialistas de vários domínios do conhecimento; nela, o entrevistador busca bagagem informativa para se colocar a serviço dos conceitos que, reconhecidamente, o entrevistado detém;
- b. *entrevista/enquete*: entrevista em que o fundamental é o tema tratado, o que justifica a procura de mais de uma fonte para explaná-lo; nela, admite-se a existência de uma pauta ou questionário básicos para dar unidade à enquete;
- c. *entrevista investigativa*: entrevista que pretende investigar a informação onde ela não está ao acesso do jornalista; nela, temas de repercussão pública, como administração governamental, gestão de dinheiro público, abusos de poder etc., são os preferidos para investigação; um exemplo clássico desse tipo de entrevista são as que foram realizadas no Caso Watergate, nos Estados Unidos;



- d. *confrontação-polemização*: entrevistas que ganham a forma de debates, mesas-redondas, painéis, simpósios, seminários etc.; nelas, o ponto central são os temas polêmicos, em que a discórdia, as ambigüidades e as contradições sobre o tema apresentado são previstas e desejadas;
- e. *perfil humanizado*: entrevista que pretende traçar um perfil humano do entrevistado, assim, evitam-se as provocações gratuitas com o objetivo único de enfatizar o grotesco, seja para condenar, seja para glamorizar a pessoa; nela, o entrevistador inclina-se em direção a um mergulho no outro, com vistas à compreensão dos conceitos, dos comportamentos, dos valores, do histórico de vida do entrevistado (cf. *ibid.*, p.16-8 *passim.*).

Sem se valer, explicitamente, desses dois grandes tipos — entrevistas de espetacularização e entrevistas de compreensão-aprofundamento —, Morin propõe, já nos anos 70, uma classificação para as entrevistas midiáticas: a) *entrevista-rito*, realizada em cerimônias, acontecimentos e encontros oficiais, as palavras aí obtidas completam o ritual da cerimônia; b) *entrevista anedótica*, realizada, geralmente, com celebridades, constitui-se de conversações frívolas, em que se busca a anedota picante, evitando-se tudo o que possa comprometer os participantes; c) *entrevista-diálogo*, realizada de forma a ultrapassar a conversação mundana, chegando-se a um verdadeiro diálogo, no qual entrevistador e entrevistado colaboram para fazer emergir uma verdade relacionada à pessoa do entrevistado ou a um problema; d) *neoconfissões*, realizadas de modo a permitir o apagamento do entrevistador diante do entrevistado, o qual efetua um verdadeiro mergulho interior (1973, p.128-9 *passim.*).

Em suas categorizações, fica clara a predileção de Medina (*op.cit*) e de Morin (*op.cit.*) pelas entrevistas que se enquadram no tipo compreensão-aprofundamento. Contudo, aqui, como não poderia deixar de ser, tal como se dá nas entrevistas das Ciências Humanas, qualquer que seja o tipo de entrevista colocado em curso, sua prática implicará dificuldades, tal como já mencionamos, na busca pela objetividade e pela validade (veja-se item 2.2.1 deste capítulo).

Nas entrevistas midiáticas, o problema da validade, entretanto, não diz respeito ao grau de fidelidade das entrevistas em relação aos fatos da realidade — ou, pelo menos, não do mesmo modo como acontece nas Ciências Humanas. Inseridas num processo em que o ponto

de partida chama-se *pauta*<sup>15</sup>, as entrevistas midiáticas têm sua validade atrelada a quatro leis que regem o jornalismo e a comunicação coletiva como um todo: a atualidade, a periodicidade, a universalidade e a difusão. Medina explica esses elementos:

nenhuma pauta é processada se não tiver “gancho”, gíria de redação para, de uma só tacada, qualificar um fato de atualidade e universalidade (amplo interesse humano, para além das próprias barreiras locais, regionais, nacionais). Por outro lado, se não mantiver o ritmo dessa presentificação, através da periodicidade, não se sustenta nem economicamente como empresa jornalística nem quanto à credibilidade na recepção do mercado. É também da natureza da comunicação coletiva contemporânea o propósito de que seu produto se difunda ao maior número possível de indivíduos ou coletividades. (op.cit., p.22)

Nas entrevistas praticadas no cinema documentário, uma vez que pertencentes ao subgênero das entrevistas midiáticas, essas quatro leis também se impõem, de certo modo, como exigência de sua validade. Todavia, em função do meio de comunicação em que são veiculadas — o cinema —, as entrevistas de documentário distinguem-se em um ponto fundamental das demais entrevistas midiáticas, notadamente, das entrevistas jornalísticas.

Valendo-se de considerações do francês Jean-Louis Comolli, Eduardo Coutinho afirma que “a característica básica do documentário é aquela que o distingue da reportagem: enquanto esta é uma produção do momento, o documentário é uma realização de vida longa. O documentário é feito para durar.” (entrevista a Figuerôa; Bezerra; Fechine; 2003, p.215) Isso que Coutinho diz sobre o documentário como um todo, acreditamos, estende-se, metonimicamente, às partes que o compõem. Daí, podermos afirmar que, mais do que a atualidade, as entrevistas de documentário buscam a longevidade e, por que não dizer, buscam a eternidade.

---

<sup>15</sup> “Pauta — Detonador de uma notícia ou de qualquer matéria jornalística. Configuração de determinado acontecimento que apresenta certos ‘sintomas’ (já cristalizados, emergentes ou subjacentes) que se identificam como notícia.” (Medina, 2005, p.93)

## 2.4. A entrevista no cinema documentário

A entrevista surge no cinema documentário e tem seu emprego aí facilitado em função dos avanços tecnológicos desenvolvidos no campo áudio-visual. Foi pelo uso de equipamentos mais leves — portanto, mais fáceis de serem transportados — e pela possibilidade de se captar, simultânea e sincronicamente, som e imagem que a entrevista pôde consagrar-se no domínio da sétima arte (cf. Nichols, 2007).

Pioneiro no uso de entrevistas em som direto, em 1936, Edgar Anstey inaugura a técnica da entrevista no documentário. Com seu filme *Housing Problems*, Anstey permite que, pela primeira vez no cinema inglês, os trabalhadores se expressem com voz própria (cf. Da-Rin, 2006, p.100-1).

Essa possibilidade de consentir que pessoas de diferentes grupos tenham sua fala representada por meio de entrevistas faz com que emanem dos documentários uma profusão de vozes e que, tal como em *Housing Problems*, ecoem, desses filmes, a fala daqueles que, normalmente, não têm voz, nem vez, na mídia.

As entrevistas estruturam o cinema documentário numa linguagem que é essencialmente construída pela oralidade. Essa valorização da linguagem verbal falada e a polifonia viabilizada pelo emprego de entrevistas nem sempre são, porém, garantia de valorização dessas vozes “marginais”. Isso porque as entrevistas são empregadas com funções variáveis nos documentários, e nem todos os entrevistados são “personagens” no mesmo sentido em um mesmo filme:

Tudo muda conforme a posição de cada um no jogo e sua relação com ‘assunto’ (protagonista, observador teórico, porta voz da “opinião pública”, testemunha-fonte de dados) — há uma hierarquia, como nos filmes de ficção que, por sua vez, não excluem entrevistas, depoimentos, desde *Cidadão Kane*. (Xavier, 2006, p.6-7)

Essa hierarquia de que fala Xavier determina o tratamento que será dado às vozes dos entrevistados na completude dos filmes, e, vale dizer, ao longo dos anos, esse tratamento tem ganhado feições diversas no conjunto do cinema documentário.

Nos documentários associados ao modelo clássico, por exemplo, — ou, para utilizar a classificação de Nichols (op.cit.), pertencentes ao *modo expositivo*<sup>16</sup> — as entrevistas, quando presentes, estão subordinadas ao argumento/tese apresentado pelo locutor (voz de Deus), servindo, pois, apenas de mera ilustração, exemplificação, confirmação, do que é dito por esse locutor:

A fala dos entrevistados converge para o mesmo significado do comentário [apresentado pela voz de Deus]; é integrada e subordinada a essa voz onisciente e onipresente, reforçando, justificando ou comprovando a idéia central, sem ambigüidades. (Lins, 2004, p.69)

No Brasil, os documentários que observam essa lógica foram agrupados, por Bernardet (1985), em torno do que ele chamou de *modelo sociológico*. Essa terminologia deriva do fato de se poder localizar, em tais filmes, aquilo que o autor considera como uma atitude sociológica, que opõe sujeito do saber a objeto de estudo:

Estabelece-se então uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isto eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo. (ibid., p.13)

Segundo Bernardet, nesses documentários, os entrevistados servem, essencialmente, de amostragem à fala do locutor; eles atestam que se trata do real. Para isso, porém, é necessário que se proceda a uma verdadeira assepsia desse real — ou seja, da fala dos

---

<sup>16</sup> Em função de semelhanças e diferenças, particularidades e generalizações, Nichols (2007) apresenta uma conveniente organização da tradição documental em seis modos de representação: 1) o modo *poético*, que enfatiza, em suas representações, associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal, aproximando-se do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda; 2) o modo *expositivo*, que é tradicionalmente associado ao documentário clássico e enfatiza uma lógica argumentativa vinculada por letreiros ou por comentários com voz de Deus (ou voz do saber), em que o locutor é ouvido, mas não visto; 3) o modo *observativo*, que enfatiza “o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta”, que tudo vê, mas que em nada pode interferir; 4) o modo *participativo*, que destaca a interação entre o cineasta e as pessoas que representam seu tema, deixando evidente a perspectiva do diretor por meio de suas intervenções explícitas na interação; 5) o modo *reflexivo*, que chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem a estrutura, a forma, do próprio cinema documentário, colocando em foco as negociações entre cineasta e espectadores; e 6) o modo *performático*, que valoriza formas de representação mais subjetivas e estruturas narrativas menos convencionais, combinando livremente o real e o imaginário.

entrevistados — de modo a adequá-lo ao aparelho conceitual proposto pelo filme. Fica, portanto, preservado no documentário apenas aquilo que possa legitimar o argumento/tese pretendido pelo realizador<sup>17</sup> (cf. *ibid.*, p.15).

Em outros documentários, contudo, o tratamento dado às vozes dos entrevistados é bastante diverso. A partir dos anos 50, o documentário dito moderno começa a ganhar força. Passam, assim, a ocupar de forma mais representativa o cenário do cinema documentário, filmes associados aos modos *observativo* e *participativo* — conforme classificação de Nichols (*op.cit.*).

No primeiro caso, a busca pela não intervenção do diretor no ato da filmagem leva a uma rejeição da prática de entrevistas. Na realização de filmes, o modo observativo

suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de “controle” sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatiza a duração da observação; evitou o comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas. (Da-Rin, *op.cit.*, p.135)

No segundo caso, a valorização do contato entre a equipe de filmagem e os participantes do filme faz da entrevista uma das formas mais comuns e importantes de interação entre o cineasta e esses participantes, tendo, os dois, sua subjetividade plenamente assumida. No modo participativo:

A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta “na cena”. Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva [como ocorre no documentário clássico]. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as

---

<sup>17</sup> Aqui, é interessante ressaltar a existência de pontos de contato entre as entrevistas praticadas nos documentários do modelo sociológico e aquelas praticadas nas Ciências Humanas, mais precisamente, as entrevistas do tipo extensivas, diretivas. Primeiramente, em ambos os casos, os entrevistados são selecionados com vistas à obtenção de dados que respondam aos prévios interesses, científicos ou artísticos, do pesquisador e do realizador, respectivamente. Além disso, a essas entrevistas, interessa, sobretudo, o conteúdo das respostas obtidas, dando-se pouquíssimo ou nenhum valor aos indivíduos que as fornecem.

possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador.

(...)

Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité*, ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kinopravda*. Como “cinema verdade”, a idéia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro.

Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. Assim, ela é o oposto da premissa observativa, segundo a qual o que vemos é o que teríamos visto se estivéssemos lá no lugar da câmera. (Nichols, op.cit., p.155)

As entrevistas, no modo participativo, permitem que o cineasta se dirija, direta e formalmente, àqueles que participam/participarão de seu filme, criando, com eles, uma relação interpessoal que será explicitada no documentário. Evita-se, portanto, o uso de comentários com *voz-over*<sup>18</sup>, os quais, ao invés de explicitar a relação entre cineasta e participantes do filme — relação situada num espaço-tempo comum aos interlocutores —, apenas evidenciam a relação entre locutor e audiência — relação efetivada num espaço-tempo incomum aos interlocutores e mediada pelo próprio filme.

Nos documentários participativos, o emprego de entrevistas permite, ainda, que se juntem múltiplos e diferentes relatos em uma única narrativa, em uma única história, trazendo à tela, não ações modelares e representantes de uma realidade una, proveniente de generalizações — como se dá no documentário clássico —, mas, ações singulares que apontam para a fragmentação e para as ambigüidades que povoam o mundo. “A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem.” (ibid., p.160)

Nesses filmes, as entrevistas podem assumir várias e distintas feições. Segundo as opções de seus realizadores, elas podem tender ao pólo da espetacularização ou ao pólo da compreensão-aprofundamento — conforme classificação de Medina (2005). Contudo, não

---

<sup>18</sup> Para a compreensão da expressão *voz-over*, veja nota de rodapé número 5 do capítulo I.

raro, assiste-se, nesses filmes, a verdadeiras entrevistas em profundidade, muito próximas das entrevistas intensivas das Ciências Humanas, valorizadas por Morin (1973) e por ele praticadas em seu filme<sup>19</sup>.

No Brasil, pode-se dizer que o cinema documentário de Eduardo Coutinho alinha-se com as práticas do modo participativo<sup>20</sup>. Composto filmes fortemente ancorados na palavra — mas não em qualquer palavra; na palavra advinda da interação dialógica entre interlocutores —, Coutinho assenta seus documentários, quase que exclusivamente, em função das entrevistas que realiza.

Refletindo a habilidade do cineasta no manejo dessa prática, o sucesso dos filmes de Coutinho influenciou a expansão do emprego de entrevistas no cinema documentário produzido no Brasil. Segundo Bernardet, citado por Labaki (2006, p.80), presencia-se, atualmente, uma transformação da entrevista “no feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo.”

#### **2.4.1. Situação de interação<sup>21</sup>**

Nas entrevistas praticadas no cinema documentário, entrevistador e entrevistado(s) engajam-se numa situação de interação bastante singular. Primeiramente, tal singularidade advém do fato de a interação estabelecida realizar-se na presença de câmeras; depois, acrescenta-se o fato de tal interação concretizar-se com vistas a sua futura projeção em grande escala, portanto, com vistas a uma audiência que, espera-se, seja numerosa; e, por fim, diretamente relacionado aos dois anteriores, tem-se o fato de os participantes das entrevistas — uma vez cientes de que participam de uma filmagem — interagirem/atuaem como “atores”, ou melhor, como “personagens” de um filme.

No que diz respeito à presença de câmeras, o francês Jean Rouch, um dos mais importantes cineastas do documentário participativo, afirma: “Sempre que se liga uma câmera, uma privacidade é violada.” (apud Labaki, 2006, p.59) No mesmo sentido, o cineasta

---

<sup>19</sup> Juntamente com Jean Rouch, Edgar Morin é o realizador de um dos mais representativos documentários do modo participativo: *Cronique d'un été* (1960).

<sup>20</sup> Não se pode, contudo, afirmar que o cinema de Coutinho tenha apenas características desse modo. Os documentários de Coutinho alinham-se, igualmente, ao *modo reflexivo*. Conforme Nichols (2007), isso se dá, porque os seis modos de representação que ele mesmo propõe não se prestam a aplicações mecânicas e excludentes, sendo, pois, perfeitamente possível que um documentário apresente características de mais de um desses modos.

<sup>21</sup> Segundo Preti, a situação de interação “compreende todos os elementos pragmáticos que acompanham as falas e que geram contrastes como proximidade/afastamento, clareza/ocultação, poder/submissão, etc.” (2004, p.121)

brasileiro Jorge Furtado alega: “A câmera constrange.” (Coutinho; Xavier; Furtado; 2005, p.122)

A câmera é um instrumento de poder. De forma inevitável, ela confere um poder extraordinário àqueles que a têm nas mãos. De modo semelhante ao que se dá no sistema industrial, no cinema, a câmera concede a quem filma, dirige, monta, o poder da propriedade dos meios de produção. Em posse de uma câmera, é possível prejudicar uma pessoa com um simples enquadramento, com a mera seleção de um foco; ou, com o produto da filmagem em mãos, pode-se manipular, por meio da montagem, tudo o que foi representado diante da câmera.

Além disso, seja pelo constrangimento, pela coação, que causa; seja pelo impulso à liberdade, pelo anseio ao sucesso, que desperta; a câmera, por si só, tem o poder de “invadir” um ambiente, um espaço, uma intimidade, e aí causar transformações.

Intrusa, a câmera invade e transforma realidades. A presença da câmera cria novas realidades. E, de maneira relevante, a câmera transforma a atitude das pessoas que se apresentam diante dela, produzindo sensíveis alterações nas relações que se desenvolvem sob sua lente. Muito do que se diz diante de uma câmera não seria dito, publicamente, pelas mesmas pessoas em outra situação.

Nas palavras de Furtado:

A câmera transforma a realidade sempre. Estar com uma câmera num comício, estar com uma câmera no meio da rua, estar com uma câmera diante de uma pessoa é registrar algo que se sabe em frente a uma câmera. A pessoa sabe que está falando para uma câmera. Dependendo de quem fala — um político, um artista, alguém acostumado —, ela sabe o que quer dizer, como dizer, como pontuar, sabe até como não ser cortada na edição final. (Coutinho; Xavier; Furtado; 2005, p.116)

A consciência de estar falando para uma câmera, como bem ressalta Furtado, faz com que as pessoas preparem uma *performance* para apresentar/representar diante das lentes — ainda que tal preparação se dê no próprio momento da filmagem. “Na verdade, no momento da filmagem, com a presença de uma equipe maior, as pessoas muitas vezes sentem que devem dar o melhor de si.” (Lins, 2004, p.107)

No caso do cinema documentário:



O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar). Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar. (Nichols, 2007, p.31)

Esses aspectos dão à atuação dos participantes das entrevistas de documentário um caráter bastante peculiar:

Da parte do entrevistado, há um desejo de apropriação da cena, tomar o momento da filmagem como afirmação de si em consonância com a situação dialógica procurada. Compor um estilo, um modo de estar e de se comunicar. O espaço é demarcado, mas se abre para um campo de falas possíveis muito peculiar, pois a entrevista é fala pública (para o olhar da câmera). Como tal, sua esfera não é a do depoimento em tribunal, nem a do interrogatório de polícia; há um quê de confessional, mas que nada tem a ver com a cobrança de instituições de controle do Estado. É um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma ‘personagem’, no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública).

(...)

O sujeito fala para dois interlocutores: olha e reconhece o diretor (figura que sanciona um sentido de confiança possível), mas sabe da câmera e se exhibe, queira ou não. Face à câmera, se vê ator em cena, cumprindo a regra clássica de auto-absorção dos que atuam e não devem reconhecer outros olhares que não os de quem está literalmente presente no seu espaço (e também atua no jogo). Monta-se um dispositivo curioso pelo qual a conversa (a troca entre o sujeito e o cineasta) se confessa como filmagem (mostra a câmera e outras coisas mais), mas a atitude do entrevistado tende a obedecer à regra teatral clássica da quarta parede. Quase sempre, as câmeras estão lá e registram tudo em nome da captação do real; mas os sujeitos em foco atuam como se ela não existisse, de olho no cineasta e equipe, nos que estão de corpo presente. (Xavier, 2006, p.11)

Atuar como se as câmeras não existissem, cientes de sua presença, é o que fazem os atores de Hollywood, ou, pensando numa realidade brasileira, é o que fazem os atores das telenovelas globais. Assim, para além da idéia de representações sociais, proposta por Goffman (2005), pode-se dizer que a atuação dos participantes das entrevistas de

documentário em muito se aproxima de uma verdadeira representação teatral, ou melhor, de uma representação cinematográfica ficcional, efetivada por atores profissionais<sup>22</sup>. Isso porque, mais do que interagirem assumindo os papéis de entrevistador e entrevistado(s), os participantes das entrevistas de documentário interagem como personagens de um filme.

As pessoas que participam de entrevistas em documentários cinematográficos têm uma aguçada percepção de sua participação e de seu desempenho no filme. Elas sabem que devem se apresentar de forma atraente, de modo a cativar a atenção da audiência, a exercer fascínio sobre ela e a garantir a manutenção de seu interesse.

Assim, além de motivá-los a atuar como personagens, as câmeras fazem com que os participantes das entrevistas de documentário não se esqueçam de que atuam para uma audiência. Olhar, ou melhor, foco dirigido aos que estão diante dela, a câmera já traz em si a audiência (cf. Morin, 1973, p.132). E essa presença virtual da audiência, encarnada pela presença real da câmera, tem um impacto determinante na interação que irá se desenvolver durante a entrevista:

A grande originalidade da entrevista dos veículos de massa é que a energia afetiva que ela libera não se resolve na conversação, mas passa para o público, e atinge cada ouvinte ou espectador. (ibid.)

De forma bastante simples, Eduardo Coutinho refere-se ao problema da audiência e ao modo como ele está implicado nas entrevistas de seus documentários:

...há um triângulo. Há esse encontro que reúne uma pessoa com outra, e tem um terceiro vértice — o espectador — no qual é preciso pensar. (Coutinho; Xavier; Furtado; 2005, p.125)

Você tem que estar atento para isso; a pessoa fala uma coisa; no momento você entende; você entende, mas o público talvez não vá entender; é um diálogo constante; e por isso, tenso para mim. (entrevista a Avellar, 2000, p.68)

---

<sup>22</sup> Ciente dessa condição, em seu último filme — *Jogo de cena*, 2007 —, Eduardo Coutinho mistura depoimentos de pessoas comuns com depoimentos de atrizes profissionais, deixando, por vezes, desorientados, os espectadores, que não são capazes de afirmar seguramente quais depoimentos são representados pelas atrizes profissionais e quais são dados pelas mulheres comuns. Com isso, Coutinho pretende demonstrar que, nos documentários, as pessoas filmadas são, pela *performance* que apresentam diante das câmeras, “atores naturais”: “As pessoas que filmo são atores naturais”. (apud Arantes, 2007, p.E1)

No cinema documentário, as questões referentes à atuação/representação dos participantes, à audiência<sup>23</sup> e à presença de câmeras estão fortemente relacionadas. Esses elementos influenciam sobremaneira o modo como os participantes das entrevistas estabelecem suas relações e organizam suas interações. E, segundo acreditamos, a singularidade da situação de interação que esses elementos compõem acaba por determinar o emprego de mecanismos de preservação e defesa de *faces* bastante específicos — conforme apresentaremos em nossa análise.

## 2.5. A entrevista nos documentários de Eduardo Coutinho

A entrevista ocupa nos documentários de Eduardo Coutinho um lugar central. Com um cinema que trocou a imagem pela palavra, com uma obra calcada na oralidade, Coutinho organiza seus documentários, quase que exclusivamente, a partir das entrevistas que realiza — normalmente, com pessoas comuns, unidas por uma questão espacial: uma favela, um lixão, um edifício etc.

Em função da relevância que atribui à palavra falada, materializada em suas obras sob a forma de entrevistas, o diretor desenvolveu, e segue depurando filme a filme, uma variante muito particular de entrevista. Nos documentários de Coutinho, tem-se

o caso extremo em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e depois, nem a uma interação continuada com outras figuras de seu entorno. Define-se então uma identidade radical entre a construção de personagem e a conversa, outros recursos sendo descartados (...). No centro de seu método, está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (Xavier, 2006, p.7)

---

<sup>23</sup> A questão da audiência será retomada no item 2.6.2 deste capítulo.

Afastando-se, em muito, do simples e banal registro de entrevistas — bastante comum aos filmes documentários —, a forma como Coutinho executa as suas entrevistas e a maneira pela qual se vale dessa prática refletem, grandemente, sua concepção de cinema documentário e o método — ou dispositivo — de filmagem que forjou para seus filmes (veja-se item 1.2.2 do capítulo I).

Para Coutinho, a concepção de documentário está fortemente vinculada à idéia de “encontro”. E o que, para nós, no presente trabalho, se revela valioso e muito útil é o modo como o cineasta compreende esse encontro; compreensão que aponta para uma clara e consciente visão interacionista de linguagem:

Estamos sempre filmando encontros. A imanência desse momento é fundamental. Por isso, a presença de um ao outro, e a presença da câmera filmando esse encontro, é o que importa. De repente, nessa interação, nesse diálogo, nesse encontro, se produz uma experiência que só faz sentido para mim se eu sentir que ela nunca aconteceu antes e que jamais vai acontecer depois. O que não quer dizer que aquela pessoa que estou entrevistando não tenha dito as mesmas coisas antes, ou que não venha a dizer depois para outras pessoas. Mas sei que ela nunca vai dizer da mesma forma porque a forma como ela disse depende também da minha própria intervenção. No momento da filmagem, há uma casa, há um gato, há uma pessoa que me conta coisas extraordinárias, nem tanto pelo conteúdo, mas pela forma: uma digressão, um vocábulo, uma entonação que nunca se produziu. Nem sempre é exatamente o conteúdo do que ela me diz o que importa, entende? É o ato verbal que é extraordinário. Um ato verbal que foi provocado, catalisado, pelo momento da filmagem, sem que houvesse uma deliberação consciente nem minha nem dela. Filmar, para mim, é provocar, é catalisar, esse momento. Na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem. (entrevista a Figuerôa; Bezerra; Fachine; 2003, p.216-7)

Como se pode observar por essa longa citação, da noção de “encontro” emergem outros elementos, que, além de completarem a concepção de documentário estimada por Coutinho, esclarecem sobre sua compreensão da prática de entrevistas.

Um primeiro desdobramento da idéia de documentário como encontro é, conforme indicamos acima, a valorização do caráter interacional e dialógico da linguagem. Fica claro, pela citação anterior, que, para Coutinho, a fala e o ato de falar estão, necessariamente,

relacionados à presença de um interlocutor, com o qual se constrói, em conjunto, por meio de uma atividade interacional, um acontecimento verbal singular.

Diversos depoimentos de Coutinho, mesmo aqueles em que o cineasta toma por referência sua experiência pessoal, revelam esse entendimento da língua como interlocução e interação (esta última valorizada, sobretudo, quando estabelecida face a face):

nunca falo sozinho sem que me peçam, não sou louco; eu só falo se me perguntam. Só uma pessoa louca é que sai falando pela rua sem pedirem. (1997, p.165)

ninguém fala sozinho. Você sempre fala para alguém numa certa situação; há uma localização espacial e temporal que é essencial; há uma relação interpessoal que também é essencial. (entrevista a Figuerôa; Bezerra; Fachine; 2003, p.223)

Detesto dar entrevistas por telefone. Como posso falar com uma pessoa sem olhar para ela? Como vou saber se ela está prestando atenção? Se não vejo os olhos, não vejo nada. A palavra que me interessa é a que nasce de um diálogo. (apud Sousa, 2007, p.61)

No que diz respeito à prática cinematográfica, Coutinho reafirma suas concepções:

no documentário, quando comecei a fazer, e até hoje muita gente toma esse partido, as pessoas filmavam em geral com um só microfone, o do interlocutor. Isso mostra que essas pessoas que filmavam documentários pretendiam, no filme, dar a aparência de que só havia uma fala do interlocutor, sem ser provocado, por isso não precisava de um microfone para o diretor, que é o questionador. Acho isso absurdo porque o único interesse do filme documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não com natureza morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar presente no filme. Não que ele tenha que ter a todo momento as perguntas. As perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e que gera um confronto. Tal confronto é uma coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há, de alguma forma, uma troca. (1997, p.165-6)

Afeito ao documentário participativo, Coutinho acredita que o cineasta e os participantes de um documentário devem interagir como interlocutores de um diálogo. E, esse

diálogo, concretizado sob a forma de entrevista, deve estar presente no filme, com os dois sujeitos em cena: entrevistador e entrevistado; locutor e interlocutor; cineasta e “personagem”.

Assim sendo, em seus filmes, Coutinho coloca-se em cena, assumindo o papel de interrogador, de colaborador e, até mesmo, de provocador, buscando, contudo, evitar que sua imagem se sobreponha à de seus entrevistados. Diferentemente do que se verifica em relação a alguns entrevistadores da televisão — Jô Soares, Marília Gabriela, por exemplo —, Eduardo Coutinho não goza de prestígio popular, ele não é reconhecido nas ruas e, freqüentemente, seus entrevistados nem sequer ouviram falar dele. Essa espécie de “anonimato” do cineasta evita uma supervalorização da imagem do entrevistador, garantindo, pois, que o foco de suas entrevistas recaia sobre os entrevistados; fato de extrema relevância, se considerarmos que os entrevistados de Coutinho são, eles, sim, anônimos.

Respeitando a condição de seus interlocutores, Coutinho está sempre em busca de uma maior humanização da interação que será estabelecida. Assim, em seus filmes, não se realizam entrevistas que visam à espetacularização dos entrevistados — conforme classificação de Medina (2005). Ao contrário, as entrevistas praticadas em seus documentários realizam-se no sentido de tentar compreender quem está falando e por que está falando, sem, contudo, aderir ao pensamento desse interlocutor.

Nesse sentido, podemos afirmar que as entrevistas praticadas por Coutinho enquadram-se, segundo a classificação de Medina (op.cit.), nas entrevistas do tipo compreensão-aprofundamento, especificamente, nas entrevistas denominadas *perfil humanizado*. Se considerarmos, porém, a classificação proposta por Morin (1973), podemos afirmar que elas se aproximam das *neoconfissões* (veja-se item 2.3.1 deste capítulo).

Bom ouvinte, Eduardo Coutinho coloca-se à disposição de seus entrevistados e mostra-se disposto a escutá-los. “Coutinho tenta, na medida do possível, não fazer avaliações sobre o que está vendo ou ouvindo. Em muitos momentos, indica apenas que está à escuta, retomando palavras do próprio entrevistado para que ele desenvolva seu pensamento.” (Lins, 2004, p.149) Ele abre canais para testemunhos que se revelam como fruto de uma interação profunda. Dessa interação profunda, resultam, pois, entrevistas que não se limitam à superficialidade das entrevistas midiáticas. O produto da interação entre cineasta/entrevistador e entrevistados, não raro, alcança a profundidade das entrevistas não-diretivas praticadas nas Ciências Humanas.

Ao se lidar com as entrevistas em profundidade — sejam elas as não-diretivas das Ciências Humanas, sejam elas as neoconfissões ou o perfil humanizado praticados na mídia —, de forma quase inevitável, entra-se em contato com a subjetividade e o imaginário dos participantes. A interpenetração real-imaginário e o conseqüente questionamento sobre o grau de verdade dessas entrevistas se fazem, portanto, presentes.

No que diz respeito às entrevistas praticadas por Coutinho, para que se possa compreender o modo como o cineasta se relaciona com essas questões — real-imaginário-verdade —, é preciso que toquemos num segundo ponto oriundo da concepção de documentário como encontro: a idéia de que, no documentário, não se apresenta uma realidade que pré-existe ao momento da filmagem, mas, sim, revela-se uma realidade proveniente do ato de filmar, proveniente, portanto, do encontro entre cineasta, entrevistados e aparato cinematográfico.

Nas palavras de Coutinho:

o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos — e isso já foi dito por muita gente —, é a verdade da filmagem.

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. (1997, p.167)

Uma vez relativizado na completude do documentário, o problema da verdade deixa de ser representativo também para as entrevistas. Se aquilo que é dito nas entrevistas corresponde, ou não, à realidade, isso passa a ter pouca importância para o documentário. A busca de verdades sobre fatos narrados é substituída pela aposta em “falas-fatos” — termo emprestado de Döppenschmitt (2005) —, as quais passam a ser as verdades dos filmes.

Aceitando o imaginário como parte integrante de seu material fílmico, Coutinho atribui ao problema da verdade e/ou da mentira um valor secundário:

Na medida em que não se lida com grandes fatos, históricos e objetivos, estamos lidando com o imaginário, com o sentimento. A questão da verdade ou mentira passa a ser secundária. Se uma pessoa diz que viveu com um alemão durante dez anos, não é necessário fazer pesquisa para saber se isso é verdade, isso não importa. (Coutinho; Xavier; Furtado; 2005, p.137)

O que é dito pelos entrevistados de Coutinho não precisa ser comprovado empiricamente. Coutinho não busca, em suas entrevistas, uma validade científica, uma congruência entre o dito e a realidade, tal como ocorre nas Ciências Humanas. Mas, tampouco está à procura de uma mentira total, factual. Coutinho não filma mitômanos. O que interessa ao cineasta são pessoas que saibam contar histórias, pessoas que saibam narrar:

Um cara pode ter uma vida extraordinária, e isso já faz dele um personagem, mas precisa também saber narrar bem a sua história, senão sai do filme. No *Santo forte*, vivemos uma situação marcante. Nós encontramos uma mulher com uma vida e uma experiência religiosa espantosas. Ela tinha vivido fortes perseguições e chegou até a ser submetida a tratamento psiquiátrico em função das experiências com a umbanda. Contudo, ela ficou fora do filme porque foi prolixa demais. Sua narração não tinha força. Quem entrou no filme foi o marido dela que, embora não tivesse o mesmo tipo de experiência, foi capaz de narrar com genialidade uma história de possessão que ela própria vivera. A narração que ele faz dessa única história que ele tinha para nos contar é sensacional e, por isso mesmo, é que ele abre o filme. (entrevista a Figuerôa; Bezerra; Fechine; 2003, p.217)

Meu critério é o seguinte: Tem uma personagem rica e que conta ricamente a sua vida rica: isso é o ideal, isso é um personagem gênio. Tem personagem que conta ricamente a sua vida rotineira: é maravilhoso! O essencial não é a vida que ele levou, é como conta. (entrevista a Avellar, 2000, p.66)

Como se pode ver pelas passagens acima, para Coutinho, idade, sexo, classe social, grau de conhecimentos etc. não participam de seu critério de seleção dos entrevistados-personagens. Para o cineasta, o que garante a presença de uma “personagem” em seus filmes é a capacidade que ela tem de se expressar diante das câmeras. Para ele, a validade de uma entrevista está no modo como seu interlocutor se expressa, na qualidade de sua narrativa, na força de sua expressão. Daí, falarmos em *validade expressiva* no que diz respeito às entrevistas realizadas em seus documentários.

### **2.5.1. Situação de interação**

Uma vez que as entrevistas praticadas por Coutinho são entrevistas de documentário, elas inserem-se na situação de interação por nós descrita no item 2.4.1 deste capítulo.



Entretanto, as concepções do cineasta acrescentam a essa situação alguns aspectos que a tornam ainda mais singular.

Quanto à presença de câmeras, por exemplo, Eduardo Coutinho tem uma opinião que redimensiona o problema. Coutinho tem ciência do poder que a câmera lhe confere; sabe que pode dispor desse poder para beneficiar ou para prejudicar as pessoas registradas por sua lente; reconhece que os diálogos que se concretizam diante de sua câmera são, por princípio, assimétricos. Em função desse reconhecimento, em sua prática cinematográfica, busca compensar essa assimetria incluindo-a no produto final de suas obras. Para Coutinho, ainda que a câmera pertença a um único lado, o microfone pertence aos dois lados — entrevistador e entrevistados —, o diálogo se dá entre dois lados, mesmo que diferentes, e isso deve estar no filme. De acordo com o cineasta, a assimetria dos diálogos, ou das entrevistas, uma vez explicitada nos documentários, inclusive em seus momentos mais tensos, compensa, de certo modo, o desequilíbrio entre seus participantes (cf. Coutinho, 1997, p.166).

Apesar disso, ou melhor, a despeito de sua ciência, Coutinho atenua a importância do impacto causado pelas câmeras, apontando para um fator que acredita ser responsável por alterações mais significativas na interação estabelecida entre os interlocutores de um diálogo:

Com relação à questão de que a câmera muda as pessoas, creio que quando se vai a um meio social que não é o seu, você muda tanto ou mais que uma câmera. Imagine um sociólogo, um antropólogo ou alguém que trabalha com história oral numa favela. Sua presença vai causar mudanças nesse local, as coisas que lhe serão ditas não seriam as mesmas se ele não estivesse lá e se não fosse alguém de fora daquele ambiente. Ele provavelmente vai causar menos problemas com uma câmera, porque o brasileiro tem uma extraordinária familiaridade com a câmera. (Coutinho; Xavier; Furtado; 2005, p.119)

Em relação às diferenças sociais existentes entre cineasta e “personagens”, entrevistador e entrevistados, Coutinho julga que elas devem ser mantidas, preservadas e, sobretudo, mutuamente reconhecidas e aceitas no momento da interação. Segundo Coutinho, é justamente o fato de saber que fala de fora para dentro que garante, a ele, a chance de poder falar de dentro para fora. Ou seja, é justamente o fato de se colocar diante das pessoas como alguém que ocupa um lugar distinto do delas que garante, a Coutinho, a possibilidade de acesso ao que é de dentro: sentindo-se escutadas por alguém que é “de fora”, as pessoas revelam o “de dentro” (cf. entrevista a Figuerôa; Bezerra; Fachine; 2003, p.216).

Para o cineasta, da interação entre interlocutores socialmente distintos, do encontro entre dois mundos socialmente diferentes, pode surgir o triunfo de um documentário. Para isso, porém, é imperativo o reconhecimento das diferenças:

Quando essa diferença é reconhecida e aceita mutuamente, você acaba fazendo dessa experiência a dois uma experiência de igualdade — uma igualdade utópica e temporária. O que exige o documentarista, por exemplo, não se sinta superior só por ter o controle da câmera, que representa o poder nessa situação. O que exige também que o documentarista não julgue o outro, colocando entre parênteses tudo o que ele é. Para mim, essa experiência de igualdade envolve, no fundo, uma tentativa de fugir de mim mesmo. (ibid., p.220)

Assumir e respeitar diferenças são atitudes éticas, que permitem que, numa entrevista, a partir da diferença, surja o equilíbrio da interação. Nos filmes de Coutinho, essa conduta ética se faz notar, por exemplo, no cuidado do cineasta em permitir que seu entrevistado se faça autor de seu próprio discurso. Reconhecendo aquele sujeito como um ser autônomo, inserido historicamente num horizonte social que lhe serve de base, Coutinho abre espaço para que seus entrevistados se façam fonte de um discurso, deixando, pois, de serem apenas autores de paráfrases de discursos alheios.

Para Coutinho, o fundamental é que do encontro, da interação, entre ele e seus entrevistados surjam falas singulares e autorais:

Não filmo para confirmar minhas ideologias. Nesse sentido, quanto menos “eu”, mais autoria, entende? Eu tento colocar entre parênteses meus conceitos e meus preconceitos; tento me colocar vazio diante das pessoas, o que é quase impossível, um objetivo utópico que é, em suma, estar vazio para que o outro me preencha. Estar aberto ao outro não é também estar deslumbrado com o outro. Não trato meus personagens nem como herói, nem como vítimas. Essa tentativa de não valorar suas atitudes é, de certa forma, o que chamo de estar vazio. Estar vazio significa também estar atento, que é a definição do tédio, aliás. No momento da filmagem, é necessário estar atento o tempo todo. (ibid., p.220)

Essas práticas de Coutinho demonstram um desejo de tornar a interação com seus interlocutores a mais harmoniosa e equilibrada possível. O “estar vazio” é essencial para que o outro se sinta à vontade para se expressar; nossa tendência a julgar, a avaliar, a aprovar, a

reprovar, constitui uma das barreiras mais fortes à comunicação (cf. Morin, 1973). O estar atento, por seu turno, é essencial à manutenção da interação; na medida em que explicita o interesse do interlocutor em continuar interagindo, a atenção simpática favorece o diálogo, intensificando, no outro, o desejo de se expressar.

Outra atitude que produz impactos na situação de interação é a opção do cineasta por não entrar em contato com seus interlocutores senão no momento da filmagem. As entrevistas presentes nos documentários de Coutinho são o resultado de um encontro único entre interlocutores que jamais se viram antes. Nos filmes de Coutinho, existe, entretanto, uma pesquisa prévia dos entrevistados que é, via de regra, realizada pela equipe de filmagem:

As informações obtidas durante a pesquisa, além de determinantes para a seleção dos futuros personagens (não de todos, pois muitos surgem durante as filmagens), contribuem para que haja uma fluência inicial na conversação. Por outro lado, como Coutinho não participa diretamente da fase de pré-produção, o personagem é estimulado a contar histórias, ficando garantido o entusiasmo de uma narrativa para um ouvinte de primeira-mão. (Dias, 2003, p.21)

Para Coutinho, o frescor do primeiro encontro é o que garante as condições para a realização de uma boa entrevista (cf. Lins, 2004). Acrescenta, contudo, que, para que esse primeiro encontro ocorra com sucesso, é essencial a pesquisa prévia realizada pela equipe de filmagem. Os pesquisadores entram em contato com os entrevistados previamente e preparam o ambiente para seu futuro encontro com Coutinho. Se a relação entre entrevistados e pesquisadores é amistosa, a confiança nascida dessa relação transfere-se para Coutinho. Assim, quando em contato com seus entrevistados, mesmo que nunca se tenham visto antes, o cineasta é reconhecido como uma pessoa “de bem”, uma vez que tem o aval dos pesquisadores, com os quais aqueles já haviam estabelecido contato.

Aqui, é importante ressaltar que, caso essa pesquisa prévia não existisse, o estabelecimento da interação entre Coutinho e seus entrevistados seria outro: certamente, mais tenso. Isso porque, acreditamos, mais do que um facilitador, o fato de os interlocutores de um diálogo não se conhecerem é um fator inibidor da interação.

Atento a tudo o que possa prejudicar seu contato, ou, como prefere, seu encontro com as “personagens” de seus filmes, Coutinho vem desenvolvendo e aprimorando um tipo de entrevista que, pela qualidade da interação estabelecida, permite que se conceba seu documentário como um *cinema de conversa*.

## 2.6. A entrevista na perspectiva da Análise da Conversação

Na perspectiva da Análise da Conversação, a entrevista é tomada como um gênero que, por suas especificidades, diferencia-se das conversações em sentido estrito.

Gênero textual falado por excelência, a conversação é um evento de fala especial: “corresponde a uma interação verbal centrada, que se desenvolve durante o tempo em que dois ou mais interlocutores voltam sua atenção para uma tarefa comum, que é a de trocar idéias sobre um determinado assunto.” Além disso, a conversação é uma atividade contextualizada num ambiente extralingüístico, que envolve, não só o tempo e o espaço em que os participantes do evento estão inseridos, mas, também, e sobretudo, as características individuais de cada um desses participantes e as possíveis relações existentes entre elas (cf. Rodrigues, 1999, p.18).

A conversação, nas palavras de Kerbrat-Orecchioni, tem como característica:

implicar um número relativamente restrito de participantes, cujos papéis não estão predeterminados, que gozam, em princípio, dos mesmos direitos e deveres (a interação é do tipo “simétrico” e “igualitário”) e que não têm outro objetivo explícito que não seja o prazer de conversar; ela tem, enfim, um caráter familiar e improvisado: temas abordados, duração da troca, ordem das tomadas de turno, tudo isso se determina passo a passo, de maneira relativamente livre — relativamente, pois (...) até mesmo as conversações aparentemente mais anárquicas obedecem, de fato, a algumas regras de produção, deixando, no entanto, aos interlocutores uma margem de manobra nitidamente mais extensa que em outras formas mais “coercitivas” de trocas comunicativas. (2006, p.13)

No que diz respeito aos caracteres simétrico ou “coercitivo” que podem assumir as interações verbais faladas, seguindo a proposta do lingüista alemão H. Steger, Marcuschi distingue dois tipos de diálogos:

- (a) *diálogos assimétricos*: em que um dos participantes tem o direito de iniciar, orientar, dirigir e concluir a interação e exercer pressão sobre o(s) outro(s) participante(s). É o caso das entrevistas, dos inquiridos e da interação em sala de aula.
- (b) *diálogos simétricos*: em que os vários participantes têm supostamente o mesmo direito à auto-escolha da palavra, do tema a tratar e de decidir sobre

seu tempo. As conversações diárias e naturais são o protótipo dessa modalidade. (2000, p.16)

De acordo com Marcuschi, apenas os diálogos simétricos podem ser considerados como conversações em sentido estrito. Adverte, contudo, que a afirmação a propósito da simetria de papéis e de direitos — (b) — não é de todo verdadeira, já que “a diferença de condições socioeconômicas e culturais ou de poder entre os indivíduos deixa-os em diferentes condições de participação no diálogo.” (ibid.)

Em relação às entrevistas, portanto, mesmo constituindo-se como uma interação verbal centrada, com ocorrência de pelo menos uma troca de turnos, desenvolvida numa identidade temporal e em presença de pelo menos dois falantes, elas devem ser tomadas como um gênero à parte das conversações.

Essa distinção de gêneros não é, contudo, demasiado rígida. Marcuschi (2001, p.41), ao apresentar um gráfico com a representação do *continuum* dos gêneros textuais na fala e na escrita, coloca o gênero entrevistas, no eixo horizontal (relação entre textos falados), ao lado das conversações e das apresentações e reportagens, e, no eixo vertical (relação entre textos falados e textos escritos), alinha-o com o gênero das comunicações públicas.

O lugar ocupado pelas entrevistas no gráfico de Marcuschi, ao mesmo tempo em que aponta para as especificidades do gênero, deixa clara a fragilidade de suas fronteiras — até porque tal gráfico representa um *continuum*. Kerbrat-Orecchioni (2006, p.14) bem lembra, aliás, que “constatam-se freqüentemente, ao longo de uma mesma interação, alguns deslocamentos de um gênero a outro (por exemplo, de um bate-papo informal para um registro mais profissional numa negociação comercial ou numa consulta médica).”

Barros (1991), num estudo em que aborda a entrevista sob as perspectivas da Análise de Conversação e da Teoria Semiótica, reconhece, mesmo que implicitamente, os limites de uma separação de gêneros. Ao tratar da entrevista, Barros caracteriza-a como texto e conversação, valendo-se da expressão *texto conversacional*, e não, texto falado. A autora, entretanto, não deixa de esclarecer que as entrevistas constituem textos conversacionais com características bastante singulares. Segundo Barros, são três os aspectos que particularizam as entrevistas dentro do conjunto de textos conversacionais: 1) o número de participantes envolvidos em sua organização narrativa; 2) o caráter assimétrico da interação — aspecto já sugerido por Marcuschi —; 3) o planejamento conversacional e o tempo de sua elaboração (ibid., p.254).

No presente trabalho, as entrevistas serão consideradas como uma atividade conversacional, visto que tomaremos o termo *conversação* em sentido amplo, “de modo a abranger não só todos os eventos de comunicação cotidiana, como também os que fazem parte do exercício de uma profissão (exame médico, aconselhamento, palestra, negócio, etc.) ou os que ocorrem no interior de instituições (escola, hospital, tribunal, etc.).” (Koch, 2006, p.76) Isso quer dizer que, aqui, consideraremos que o termo *conversação* “abrange um grande leque de atividades de comunicação verbal, desde as falas descompromissadas do dia-a-dia, até diálogos com temas pré-determinados, que podem, à medida que decorrem, ir-se modificando, em função das circunstâncias criadas pela própria interação.” (Preti, 2003, p.45-6) Todavia, considerando as especificidades de sua organização e de sua prática (apontadas por Barros, 1991), as entrevistas serão, aqui, tratadas como um gênero à parte, ou melhor, como um gênero específico de texto conversacional.

### **2.6.1. A organização conversacional: perguntas e respostas**

A despeito das variações e das singularidades que figuram em seus diversos subgêneros, as entrevistas apresentam uma organização comum, altamente padronizada quanto a sua estrutura: todas as entrevistas se organizam a partir de perguntas e respostas.

Uma vez que os turnos conversacionais<sup>24</sup> em que estão inseridas devem co-ocorrer, isto é, em seguida a uma pergunta, espera-se obter uma resposta, a seqüência pergunta-resposta é chamada, na Análise da Conversação, de *par adjacente* ou *par conversacional* (cf. Marcuschi, 2000, p.35).

Partindo dos estudos de Schegloff e Sacks, Marcuschi resume as características fundamentais dos pares conversacionais:

- (a) extensão de dois turnos;
- (b) posição adjacente;
- (c) produção sucessiva por falantes diversos;
- (d) ordenação com seqüência predeterminada;

---

<sup>24</sup> Tendo por base a validade da regra *fala um de cada vez*, Sacks, Schegloff e Jefferson (1974) criaram um modelo elementar para a conversação, baseado num sistema de *tomada de turnos*. Segundo os autores, as diferenças entre esse sistema e os demais sistemas de troca de fala indicam os limites e as separações entre os diferentes textos falados. Valendo-se dos estudos desses autores, Marcuschi afirma que o turno conversacional “pode ser tido como aquilo que um falante faz ou diz enquanto tem a palavra, incluindo aí a possibilidade do silêncio.” (2000, p.18)

- (e) composição de uma primeira e de uma segunda parte;
- (f) a primeira parte seleciona o próximo falante e determina sua ação;
- (g) a primeira parte coloca o ponto relevante para a transição de turno. (ibid., p.35)

Do ponto de vista semântico-pragmático, os pares conversacionais indicam a existência de uma compreensão entre as partes, “na medida em que a segunda parte do par só pode ser produzida se a primeira parte foi, de alguma forma, entendida.” (ibid., p.36) Nesse sentido, fica clara a dependência que o primeiro elemento impõe ao segundo.

Na seqüência pergunta-resposta (P-R), como não poderia deixar de ser, as respostas dadas dependem das perguntas formuladas; as respostas são uma reação às perguntas. Assim, normalmente, consideram-se as perguntas como as maiores responsáveis pelas configurações assumidas pelo par P-R:

a experiência revelou que a formulação da pergunta desempenha um papel na orientação da resposta. Uma palavra aparentemente anódina pode modificar as respostas. Sabe-se também que a ordem e o número das perguntas influem nas respostas. (Morin, 1973, p.120)

Em função disso, ao tratar do par P-R, a maioria dos estudiosos centra-se apenas nos tipos de perguntas que podem ser formuladas. Marcuschi (op.cit.), por exemplo, partindo da literatura existente, menciona dois tipos de perguntas: as perguntas fechadas (do tipo *sim* ou *não*) e as perguntas abertas (perguntas sobre algo). Segundo ele, as perguntas abertas ou informativas realizam-se, freqüentemente, com algum marcador do tipo: *quem?*, *qual?*, *como?*, *onde?*, *quando?* etc. E as perguntas fechadas, do tipo *sim-não*, ainda que restrinjam as possibilidades, não impedem respostas com variações notáveis (cf. ibid., p.37-8).

Hoffnagel (2005) refere-se, igualmente, a perguntas abertas e fechadas. Mas, menciona, ainda, as perguntas diretas — em geral, menos polidas —, e as perguntas indiretas — normalmente, mais polidas. No caso das entrevistas, comparativamente às diretas, as perguntas indiretas demonstram maior respeito do entrevistador para com o entrevistado e podem revelar um esforço daquele em tentar preservar a *face* deste. Considerando-se os objetivos do presente trabalho, as perguntas diretas e indiretas figuram-se como um importante elemento para a análise que realizaremos.

Trabalhando numa perspectiva textual-interativa, Fávero (2000) classifica as perguntas quanto as suas funções e natureza. Quanto às funções, as perguntas podem introduzir um

tópico discursivo<sup>25</sup>, dar continuidade a esse tópico, redirecioná-lo ou introduzir uma mudança de tópico. Quanto à natureza, as perguntas podem funcionar como um pedido de informação, como um pedido de confirmação, como pedido de esclarecimento ou, simplesmente, apresentar-se como perguntas retóricas (cf. *ibid.*, p.87-95 *passim.*).

Uma vez que as perguntas, em geral, determinam o tipo de resposta que será (deverá ser) dada, nas entrevistas, aquele que tem o direito de fazer perguntas exerce certo poder sobre aqueles que têm o dever de dar respostas. Nas entrevistas, a colocação de uma pergunta implica a obrigação de uma resposta. E como, nessas interações, a cada um dos interlocutores cabe a execução de uma das partes do par P-R — o entrevistador é responsável pelas perguntas; o entrevistado é responsável pelas respostas —, a manutenção da estrutura P-R assegura e consolida as relações de poder entre os participantes do evento.

Partindo de um esquema proposto por Marcuschi (texto inédito), Hoffnagel (*op.cit.*) apresenta uma organização básica da entrevista em termos da estrutura P-R:

Entrevistador: pergunta [estabelece um tópico]

Entrevistado: responde [em relação ao tópico proposto]

Entrevistador: pergunta [sobre o mesmo ou outro tópico]

Entrevistado: responde [em relação ao posto] (*ibid.*, p.181)

A despeito de sua eficiência para caracterizar as entrevistas, esse esquema proposto por Marcuschi não é imutável; ele pode apresentar variações, que trazem conseqüências diretas para as relações estabelecidas entre os participantes. Conforme salienta Fávero (*op.cit.*, p.86), nem sempre há uma determinação lógica na organização do par P-R, “isto é, a uma P pode seguir-se outra P e não há necessariamente uma única R possível a uma dada P e sua escolha parece decorrer de um sistema de negociação entre os participantes, tendo em vista as possibilidades de negociação tópica, conhecimento partilhado, fatores de contextualização etc.”

Essas alterações decorrentes das possibilidades de negociação entre os participantes permitem que, eventualmente, um entrevistado responda a uma pergunta com outra pergunta, ou que, por razões várias, dirija diretamente uma pergunta a seu interlocutor. Nesses casos, o entrevistado toma para si um direito que, em princípio, é do entrevistador. Como conseqüência disso, modificam-se as relações entre os participantes das entrevistas, invertem-

---

<sup>25</sup> A partir da formulação de Brown e Yule, Fávero define o tópico discursivo da seguinte forma: “Tomado no sentido geral de assunto, o tópico pode ser entendido como ‘aquilo acerca do que se está falando’.” (1999, p.38)



se, por vezes, as relações de poder existentes entre eles e imprime-se, pois, um caráter vivo e dinâmico a esse tipo de evento.

Para além da estrutura P-R, veremos, nos itens seguintes, como as relações entre entrevistador e entrevistado(s) organizam-se em função de um terceiro participante — a audiência —, e quais os outros elementos que facilitam um desequilíbrio de poder entre os participantes desse tipo de interação.

### 2.6.2. O número de participantes envolvidos

Segundo Hoffnagel (2005, p.181), pode-se afirmar que “o modelo canônico de entrevista é composto de pelo menos dois indivíduos, cada um com papel específico: o entrevistador, que é responsável pelas perguntas e o entrevistado, que é responsável pelas respostas. Quando houver mais de dois participantes, como, por exemplo, quando uma banda de rock é entrevistada, os vários membros da banda respondem às perguntas, mas continua havendo apenas dois papéis desempenhados — o de perguntador e o de respondedor.”

Barros (1990, 1991), contudo, considera que, em toda entrevista, ao par dialógico *eu-tu* — entrevistador-entrevistado(s) —, soma-se a presença de um terceiro elemento: a audiência<sup>26</sup> (que pode ser composta por leitores, ouvintes, espectadores, analistas etc.).

Em função dessa audiência, comparativamente às conversações espontâneas, em que prevalece um diálogo de cunho mais “intimista” entre um *eu* e um *tu*, envolvidos num espaço-tempo que é o do *aqui e agora*, as entrevistas tendem a se caracterizar como conversações mais formais e hierarquizadas, nas quais se rompe o dialogismo estreito e alarga-se a circulação do dizer na sociedade (cf. id., 1991, p.254).

Nesse sentido, Halperín, citado por Andrade (2001, p.99), afirma que a entrevista é “a mais pública das conversações privadas”. E, em outras palavras, Andrade acrescenta que a entrevista “é uma conversação que funciona de acordo com as regras do diálogo cotidiano, mas que se constrói e se desenvolve visando a um público [a uma audiência] determinado. E este construir-se e desenvolver-se caracteriza sua essência e estabelece sua diferença em relação ao diálogo cotidiano.” (ibid.)

---

<sup>26</sup> Diferentemente do que apontamos no item 2.3 sobre a entrevista na mídia, em seus estudos, Barros (1990, 1991) considera a presença da audiência como um elemento caracterizador do gênero entrevista como um todo, e não uma singularidade do subgênero *entrevista midiática*. Para Barros, a presença da audiência constitui um dos três aspectos que particularizam as entrevistas dentro do conjunto de textos conversacionais.

Ampliando, pela presença da audiência, as estritas relações *eu-tu*, as entrevistas ganham um caráter fortemente social e, nelas, de acordo com Barros (1990, 1991), podemos verificar o estabelecimento de três diálogos: 1) o diálogo estabelecido entre *entrevistador* e *entrevistado*; 2) o diálogo estabelecido entre *entrevistador* e *audiência*; 3) o diálogo estabelecido entre *entrevistado* e *audiência*.

Nessa teia de diálogos e interações, entrevistador, entrevistado e audiência ocupam papéis bem definidos, que lhes impõem direitos de participação distintos nas entrevistas.

No que diz respeito à audiência, ainda que, na maioria das vezes, a ela não se possa conceder o direito de participação-intervenção direta na entrevista, é, certamente, em função dela que os outros dois participantes interagem e organizam a interação. Aqueles que compõem a audiência, “quer estejam de corpo presente ou não, já estão atuando na interação como receptores.” (Vale, 1999, p.99) E, cientes dessa atuação, entrevistador e entrevistado(s), em geral, cooperam para o fim comum de realizar uma “boa” entrevista (cf. Barros, 1990).

Numa entrevista, se entrevistador e entrevistado engajam-se no processo interacional, isso fazem para “informar e convencer o público”, a audiência (Fávero, 2000, p.81). “Cria-se entre entrevistador e entrevistado uma interação particular, em que são eles cúmplices nas tarefas de informar e convencer o público e, ao mesmo tempo, oponentes na conquista dessa audiência comum.” (Barros, 1990)

Desse jogo duplo, cumplicidade-rivalidade, surgem, segundo Barros (1991, p.255), dois pólos para os quais a interação entrevistador-entrevistado pode encaminhar-se: o *pólo do contrato* e o *pólo da polêmica*.

Quando assumem o pólo do contrato, as entrevistas revelam interlocutores que “partilham o objetivo comum de causar boa impressão no público e o diálogo perde os traços de agressividade.” (ibid.) Nesse tipo de entrevista, os princípios da polidez e as estratégias de preservação mútua de *faces* ficam bastante evidentes e, acreditamos, determinam resultados positivos. Quando assumem o pólo da polêmica, entretanto, as entrevistas podem levar à desqualificação de um dos interlocutores. Nesse tipo de entrevista, freqüentemente, os princípios da polidez não são respeitados e as estratégias de preservação de *faces* fracassam. Aqui, não raro, o entrevistador dirige a entrevista de modo a desmascarar o entrevistado ou a fazê-lo dizer o que não pretendia.

A opção pelo caráter contratual ou polêmico se dá, em ambos os casos, pelo mesmo motivo: “o de persuadir a audiência e com ela interagir” (Barros, 1990). Isso porque, em verdade, é a ela, à audiência, que se dirige a conversação estabelecida entre os outros dois

participantes. Tal opção, contudo, pode revelar sérias relações de poder entre entrevistador e entrevistado(s).

### 2.6.3. O caráter assimétrico da interação

A interação que se processa em cada evento conversacional não é previamente estabelecida, mas, ao contrário, cria-se a partir das relações e das negociações que se instauram no próprio momento da interação, segundo as competências e intenções de cada um dos participantes do evento. No caso das entrevistas, entretanto, o fato de existir uma distribuição prévia de papéis deixa os participantes do evento em diferentes condições de participação no diálogo:

A situação da entrevista configura-se de forma tal, que de um lado fica aquele que tem um certo “saber fazer” em relação à condução e que é o que propõe, pergunta, questiona, sugere ou escuta. Do outro, aquele que tanto pode ser demandado ou demandante, é o que detém informações, queixas, saberes, desconhecimentos, pedidos. É o que discorre, o que dá curso ao dizer, que produz *discurso*. Essas distintas funções determinam diferenciações de lugares, uma dissimetria, ou, mais radicalmente, uma assimetria estrutural que é inerente à entrevista. (Bueno, 2002, p.11-2)

Numa entrevista, cabe ao entrevistador a elaboração das perguntas que, ao serem dirigidas ao entrevistado, concedem-lhe o direito à palavra. O entrevistador é “o sujeito que quer saber e que, para obter esse conhecimento, procura fazer o entrevistado falar.” O entrevistado, por sua vez, é aquele que tem a responsabilidade de fazer o entrevistador saber e que, para isso, responde-lhe as perguntas que foram colocadas (cf. Barros, 1991, p.255).

Considerando-se que, ao menos em tese, é o entrevistador quem conduz e controla a entrevista, cabe a ele, por exemplo, abrir e fechar o evento, escolher o(s) tópico(s) discursivo(s), determinar a direção da conversação e a distribuição dos turnos, optar pelo caráter contratual ou polêmico da interação estabelecida etc. Nesse sentido, a evidência de relações de poder que limitam a ação dos participantes — sobretudo, dos entrevistados —, é clara nesse tipo de evento.

No que diz respeito a essas relações ou *estruturas de poder*, para utilizar um termo de Brait (1999), é preciso que se diga, no entanto, que inúmeros são os mecanismos capazes de

nelas interferir, implicando, pois, alterações que influenciam no (des)equilíbrio do processo interacional.

No caso das entrevistas, por exemplo, o fato de seus participantes exercerem papéis diferenciados e previamente estabelecidos, ao mesmo tempo em que pode determinar o caráter assimétrico da interação, pode garantir um certo equilíbrio ao evento conversacional. Porque se, de um lado, tem-se um entrevistador que escolhe o tópico e a direção da conversação, de outro, tem-se um entrevistado a quem é dado o direito de manutenção do turno, uma vez que é a ele que se quer ouvir.

Desse modo, se, por um lado, “obrigado” a falar sobre aquilo que o entrevistador escolheu para compor o tópico discursivo, por outro, o entrevistado pode determinar o quanto quer falar. E, se assim for de sua vontade, seus turnos poderão configurar-se como *verdadeiros monólogos* — para empregar uma expressão de Urbano (1988) —, ou compor-se de simples inserções pontuais:

É importante dizer que o entrevistado não está completamente à mercê do poder do entrevistador. Aquele tem estratégias para evitar responder diretamente às perguntas deste. Principalmente nas respostas às perguntas abertas ou indiretas, o entrevistado pode enfatizar um aspecto da pergunta e ignorar um outro e pode, às vezes, dar uma interpretação completamente diferente à pergunta da que foi pretendida pelo entrevistador. (Hoffnagel, 2005, p.192)

Não são poucos os casos em que, por razões diversas, “o entrevistado dirige a entrevista, aprovando ou não a ação do entrevistador, fazendo-lhe perguntas, muitas vezes” (Fávero, 2000, p.80); “o entrevistado pode, a qualquer momento, tomar o turno e mudar o tópico discursivo em desenvolvimento, alterando, assim, a direção da entrevista.” (Fávero; Andrade; 1999, p.156)

Além disso, é preciso destacar que as noções de assimetria e de estruturas de poder, ao contrário do que se possa pensar, relacionam-se menos com as funções dos interlocutores na situação comunicativa — ou seja, com os papéis de entrevistador e entrevistado —, ligando-se, principalmente, aos papéis sociais e às características individuais de cada participante:

A importância social do entrevistado leva, muitas vezes, à inversão do equilíbrio da entrevista: o entrevistado seleciona os tópicos e decide quando ceder a vez. Da mesma forma há entrevistadores de destaque social ou demasiadamente marcantes

que dominam a entrevista e não deixam ao entrevistado nem mesmo os turnos que lhe são devidos. (Barros, 1991, p.257)

Por fim, graças ao papel preponderante da audiência nesse tipo de evento, os laços interacionais estabelecidos entre entrevistado e entrevistador “são frouxos, pois, cúmplices ou oponentes, estão ambos preocupados apenas em interagir com o destinatário-público.” (ibid., p.256) Os “frouxos” laços existentes entre entrevistador e entrevistado servem, assim, como elemento de relativo equilíbrio nesse tipo de atividade conversacional. E, desse modo, a assimetria da interação esperada para uma entrevista pode ser, em certa medida, atenuada.

#### **2.6.4. O planejamento e o tempo de elaboração**

Uma das características dos textos falados é seu modo de inserção no tempo: neles, planejamento e produção são atividades simultâneas ou praticamente simultâneas (cf. Fávero; Andrade; 1999, p.164). Na fala, planejamento e produção coincidem no eixo temporal. Na escrita, ao contrário, “é sempre possível dissociar-se a elaboração e a produção discursiva, rever-se o que já se escreveu, reescrever-se o texto” (Barros, 1991, p.258).

Nas entrevistas, no que diz respeito ao planejamento e à elaboração, distinguem-se três momentos não coincidentes no eixo temporal: o da preparação da pauta, o da entrevista propriamente dita e o da “edição”. Assim, relativamente a esses aspectos, pode-se afirmar que o processo de realização das entrevistas se aproxima mais da escrita do que de uma conversação natural. Além disso, diferentemente do que se dá nas conversações espontâneas, a possibilidade de planejamento prévio — viabilizada pela preparação da pauta — diminui, ou pode diminuir, a ocorrência de marcas da oralidade, o que faz da entrevista, conforme já dissemos, um caso particular de conversação (cf. ibid., p.258-9).

Há, em toda entrevista, pelo menos da parte do entrevistador, um planejamento da conversação, visto que, para realizar seu trabalho de forma satisfatória, cabe a ele preparar a pauta que será tratada e inteirar-se, minimamente, de aspectos que compõem a trajetória histórica do entrevistado e que sejam importantes para o desenvolvimento da entrevista.

Todavia, o planejamento conversacional pode também ocorrer por parte do entrevistado. É o que se vê, por exemplo, em algumas entrevistas ao vivo, em que, não raro, realiza-se previamente um pequeno “ensaio”. Nesses casos, não apenas o entrevistador já tem suas falas pré-determinadas, mas também o entrevistado decide antecipadamente *o que e como* dizer. “Os interlocutores têm, dessa forma, mais tempo de elaboração e devem, com

isso, diminuir as marcas da reelaboração discursiva”, durante o momento da entrevista propriamente dita (ibid., p.259).

Com relação às entrevistas com as quais trabalharemos neste estudo, ou seja, as entrevistas do documentário *Edifício Master*, deve-se esclarecer que, antes de sua realização diante das câmeras, existe sempre uma pesquisa, ou pré-entrevista (veja-se item 2.5.1 deste capítulo), cujo objetivo é permitir a seleção dos entrevistados que figurarão no filme. Essa pré-entrevista, esse “ensaio”, garante aos entrevistados do filme a oportunidade de organizar, mesmo que minimamente, seu discurso antes da realização da entrevista diante das câmeras.

Nos documentários cinematográficos, essa prévia seleção dos entrevistados e o conseqüente planejamento de fala que lhes é garantido relacionam-se, dentre outros, ao volume de dinheiro envolvido na produção de um filme. No cinema, quando se vai gravar uma entrevista, é preciso estar, minimamente, seguro de que o entrevistado tem o que dizer e de que sabe como fazê-lo. Caso contrário, somas enormes de dinheiro podem ser perdidas.

No que tange o momento da edição, Barros afirma que ele “anuncia um outro sujeito, que, em última instância, produz o texto final e cuja voz se faz ouvir ao lado das falas do entrevistador e do entrevistado”. Segundo a autora, no momento da edição, “a entrevista pode passar de fala a escrita, como acontece no jornal, ou manter-se fala, como no rádio ou na televisão.” (ibid., p.259)

Novamente com relação a nosso objeto de estudo, pode-se afirmar que o material com o qual trabalharemos está sujeito a, ao menos, um tipo de edição: a edição que se configura como parte integrante de qualquer material veiculado nos meios de comunicação de massa: jornais, revistas, programas de rádio e de televisão, produções cinematográficas etc.

Como não poderia deixar de ser, *Edifício Master* passou por diversos processos de edição, seja na macro-estrutura (seqüência de cenas que compõem o filme), seja na micro-estrutura de sua organização (seqüência de planos que compõem as cenas).

Sobre esse aspecto, contudo, o que nos parece importante ressaltar é o cuidado de Eduardo Coutinho em evitar qualquer edição que possa manipular negativamente o conteúdo do que foi dito por seus entrevistados. Primando sempre pela ética, Coutinho rejeita qualquer edição que possa espetacularizar seus entrevistados e/ou causar-lhes danos que possam ser previamente evitados. Seu poder de controle sobre o material filmado, o cineasta tenta minimizá-lo, devolvendo àqueles que participam de seus filmes, durante ou depois da filmagem, a imagem que deles captou, ou seja, o produto final ou em andamento dessa filmagem.

Além disso, ao contrário do que se dá na maioria das entrevistas veiculadas na mídia, as quais procedem, em geral, ao apagamento de marcas da oralidade (hesitações, falsos começos, repetições etc.) e ao apagamento de marcas da interação (comentários do ouvinte, sobreposições, pausas etc.) (cf. Hoffnagel, 2005), as entrevistas dos documentários de Coutinho preservam aspectos que evidenciam o planejamento local das falas e de toda a conversação que está sendo elaborada. Interrupções, pausas, sobreposições, pedidos de explicação sobre algo que não foi devidamente compreendido, repetições, paráfrases; enfim, todos esses elementos são conservados nas entrevistas dos documentários do cineasta, fazendo delas um rico e relevante material a ser analisado sob a perspectiva da Análise da Conversação.

## CAPÍTULO III

### A IMAGEM SOCIAL

#### 3.1. Considerações gerais

A linguagem é um dos mais significativos elementos que atuam na representação da imagem social de um indivíduo. Por meio da linguagem, mais do que transmitir informações numa dada situação de comunicação, podemos, por exemplo, refletir o tempo em que vivemos, a região de onde proviemos, a faixa etária e a classe social a que pertencemos, o grau de escolaridade de que dispomos, o nível de tensão/descontração em que nos encontramos em uma dada conversação etc. (cf. Preti, 2004, p.183).

Ao falarmos, não apenas comunicamos fatos e acontecimentos do mundo, mas, sobretudo, concedemos, consciente ou inconscientemente, informações a nosso respeito. Toda vez em que tomamos a palavra e assumimos a condição de falante, queiramos ou não, dizemos quem somos nós, revelando, pois, aspectos que compõem nossa personalidade, nossa identidade e/ou as representações que delas desejamos apresentar:

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu auto-retrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências lingüísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si. Que a maneira de dizer induz a uma imagem que facilita, ou mesmo condiciona a boa realização do projeto, é algo que ninguém pode ignorar sem arcar com as conseqüências. As entrevistas que determinam a escolha de um candidato para um cargo, os comícios eleitorais, as relações de sedução, todas as declarações em que a imagem do locutor implica riscos concretos, vêm nos lembrar desse fato. A apresentação de si não se limita a uma técnica apreendida, a um artifício: ela se efetua, freqüentemente, à revelia dos parceiros, nas trocas verbais mais corriqueiras e mais pessoais. Parte central do debate público ou da negociação comercial, ela também participa dos diálogos



entre professor e alunos, das reuniões de condôminos, da conversa entre amigos, da relação amorosa. (Amossy, 2005, p.9-10)

Extrapolando os limites da intencionalidade do indivíduo, a construção de uma imagem social é inerente a todo e qualquer ato de tomar a palavra; isso porque a construção da imagem social é algo que se faz presente em todas as formas de interação de que participam os indivíduos em uma sociedade, sobretudo naquelas desenvolvidas face a face e concretizadas por meio da língua falada: diálogos, conversações, entrevistas, aulas, conferências etc.

Goffman, sociólogo norte-americano cujas pesquisas impulsionaram os estudos sobre a construção da imagem social nos ritos interacionais, mostra que toda interação social desenvolvida face a face implica que seus participantes forneçam, voluntária ou involuntariamente, certa impressão de si mesmos, a qual deve contribuir para influenciar seus parceiros. Concebendo a interação “como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata” (2005, p.23), Goffman acredita que, quando uma pessoa se apresenta diante de outros, ela tem inúmeros motivos para procurar controlar a imagem social que projetará e que fará chegar até seus parceiros de interação.

A imagem social construída e apresentada pelos indivíduos durante as interações vem sendo estudada há séculos nas mais diversas áreas do saber: Retórica, Psicologia, Sociologia, Antropologia, Lingüística etc. Em função das distintas abordagens, ela tem recebido, igualmente, distintas denominações: *ethos*, *persona*, *fachada* etc. Como, ao presente trabalho, interessam, sobretudo, os procedimentos lingüísticos empregados para preservar a imagem social projetada pelos indivíduos em interações verbais — especificamente, em entrevistas de documentário — nos valeremos, aqui, essencialmente, dos estudos realizados pelo sociólogo norte-americano Erving Goffman e das pesquisas daí derivadas. Será, portanto, o termo *face*, proposto pelo referido teórico, que utilizaremos para designar a imagem social construída e revelada nas interações face a face.

Aspecto crucial ao presente trabalho, o conceito de *face* será tratado de forma detalhada no item 3.3 deste capítulo. Antes, porém, julgamos importante apresentar alguns elementos que interferem diretamente na construção da imagem social dos indivíduos e o modo como esses elementos atuam nas relações que se estabelecem entre os participantes de uma interação.

### 3.2. A imagem social, *status* e papéis sociais

Via de regra, a imagem social que os indivíduos apresentam nas interações de que participam traduz — ou deveria traduzir — os *status* e os papéis sociais que esses indivíduos desempenham na sociedade. Como, em nossa vida cotidiana, nós nos apresentamos diante dos outros de formas bastante variadas, em cada situação, agimos (inclusive em termos lingüísticos) de modo a criar de nós a imagem mais adequada às funções que exercemos.

Seres sociais, os homens se constituem em sua relação com os outros homens. Obrigatoriamente inscritos numa sociedade, os indivíduos participam de um ou de vários grupos sociais, nos quais ocupam posições determinadas pelas relações estabelecidas com os outros membros do(s) mesmo(s) grupo(s).

Admitindo-se que nossa simples existência já nos inclui em um grupo social mínimo — nossa família (pai, mãe e avós) —, pode-se afirmar que, mesmo tendo decidido isolar-se de um convívio social amplo, todo e qualquer indivíduo inscreve-se socialmente em, ao menos, um grupo, e ocupa aí, ao menos, uma posição: a de filho, por exemplo.

Podendo, porém, os indivíduos, pertencer a vários grupos, podem, eles, também, ocupar várias posições na sociedade. Assim, um indivíduo poderá, por exemplo, ser o pai, na família; o síndico, no prédio; o gerente, na loja; o cliente, no restaurante; o goleiro, no time de futebol; o crente, na Igreja. De acordo com Preti (2004, p.180), a “essas posições sociais definidas do indivíduo no grupo costuma-se chamar *status*.”

A cada *status*, corresponde um conjunto de regras a que se deve obedecer. Bastante amplas, tais regras compreendem desde padrões de posturas éticas e aspectos relacionados à apresentação física do indivíduo (aparência, vestimentas etc.) até a própria linguagem por ele empregada no desempenho de suas funções sociais. A esse conjunto de normas relativas a cada *status*, dá-se o nome de *papel social* (cf. *ibid.*, p.181). Nas palavras de Robinson:

“Papel” é termo comumente usado com várias definições, mas via de regra refere-se ao conjunto de comportamentos prescritos para (ou esperáveis de) uma pessoa que ocupe certa posição na estrutura social. (1977, p.114)

O conjunto de regras a que se vincula o conceito de *papel* implica, no âmbito social, a expectativa de cumprimento de tais regras, seja por parte daquele que exerce um determinado papel, seja por parte dos que se relacionam com ele, quando do desempenho desse papel. Nesse sentido, Goffman afirma:

A sociedade está organizada tendo por base o princípio de que qualquer indivíduo que possua certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada. Ligado a este princípio há um segundo, ou seja, de que um indivíduo que implícita ou explicitamente dê a entender que possui certas características sociais deve de fato ser o que pretende que é. Conseqüentemente, quando um indivíduo projeta uma definição da situação e com isso pretende, implícita ou explicitamente, ser uma pessoa de determinado tipo, automaticamente exerce uma exigência moral sobre os outros, obrigando-os a valorizá-lo e a tratá-lo de acordo com o que as pessoas de seu tipo têm o direito de esperar. Implícitamente também renuncia a toda pretensão de ser o que não aparenta ser, e portanto abre mão do tratamento que seria adequado a tais pessoas. Os outros descobrem, então, que o indivíduo os informou a respeito do que é e do que eles *devem* entender por “é”. (2005, p.21)

Diretamente relacionados à estrutura da sociedade e à participação dos indivíduos em grupos, os papéis sociais podem organizar-se de diferentes modos, em diferentes épocas e em diferentes sociedades.

Sociedades marcadamente estratificadas e com maior rigidez com relação à separação de classes tendem a apresentar *status* e, por conseqüência, papéis sociais bem definidos e com pouca mobilidade. Por outro lado, sociedades socialmente mais democráticas tendem a apresentar maior flexibilidade com relação a *status* e papéis sociais, ocupando, geralmente, um mesmo indivíduo, diversas posições e podendo, ele, portanto, transitar por diferentes *status*:

Nas sociedades contemporâneas, a multiplicidade de atividades gera um maior número de papéis sociais exercido por um mesmo indivíduo. (...) Com isso a definição de um papel social se torna mais difícil, exigindo uma diversidade de comportamentos, os quais podem, a qualquer momento, entrar em conflito. (Preti, op.cit., p.182-3)

Cada posição que ocupamos exige de nós uma série de condutas, que devem ser respeitadas para que se chegue a um desempenho socialmente aceitável das funções que exercemos. Um indivíduo não pode se apresentar a seu chefe do mesmo modo que se apresenta a seu filho, e tampouco pode, ele, se apresentar a seus subordinados do mesmo modo que se apresenta a sua esposa. Pertencendo a diferentes grupos e exercendo, em cada

um deles, diferente função, um mesmo indivíduo deve, pois, ser capaz de regular a imagem que constrói de si a cada situação em que está inserido, optando, sempre, pela construção mais adequada para representar os *status* que possui e os papéis sociais que desempenha.

### 3.3. A imagem social e o conceito de *face*

De acordo com o exposto acima (veja-se item 3.1 deste capítulo), doravante empregaremos o termo *face* para nos referirmos à imagem social construída e revelada pelos indivíduos nas interações sociais. Assim sendo, cabe-nos examinar o referido termo de forma mais detalhada.

O conceito de *face* foi inicialmente formulado pelo já mencionado sociólogo Erving Goffman (1974), a partir do contexto de interação face a face, estreitamente ligado, segundo o autor, às propriedades rituais das pessoas e às formas egocêntricas de territorialidade. Nas palavras de Goffman, o termo *face* pode ser definido como

o valor social positivo que uma pessoa reivindica por meio de uma linha de ação que os outros supõem que ela adotou ao longo de um determinado contato. A face é uma imagem do eu delineada segundo determinados atributos sociais aprovados e, no entanto, partilhável, dado que se pode, por exemplo, dar uma boa imagem de sua profissão ou de sua religião, dando-se uma boa imagem de si. (ibid., p.9)

Em outras palavras, todo indivíduo, quando em contato face a face com outros, tende a exteriorizar uma *linha de conduta* — ou seja, um conjunto de atos verbais e não verbais — que lhe permite exprimir seu ponto de vista sobre a situação em que está inserido, sobre aqueles que participam de tal situação e, particularmente, sobre si mesmo (cf. ibid.). Por meio dessa linha de conduta, que deve ser apropriada, coerente e bem articulada à situação social<sup>27</sup> de que participa, todo indivíduo reclama para si uma certa imagem pública (*face*), a qual pretende preservar em benefício de suas intenções e da interação como um todo.

---

<sup>27</sup> Goffman define “uma situação social como um ambiente que proporciona possibilidades mútuas de monitoramento, qualquer lugar em que um indivíduo se encontra acessível aos sentidos nus de todos os outros que estão ‘presentes’, e para quem os outros indivíduos são acessíveis de forma semelhante. De acordo com essa definição, uma situação social emerge a qualquer momento em que dois ou mais indivíduos se encontram na presença imediata um do outro e ela dura até que a penúltima pessoa saia.” (1998a, p.14)

Em geral, é esse desejo de preservação da face, decorrente do permanente risco de se trair ou de ser desmascarado (perder a face), que explica por que todo contato com o outro demanda engajamento (cf. *ibid.*, p.10). Engajamento esse, aliás, que deve ser assumido por todos aqueles que se entregam a uma interação social, já que, conforme Goffman, as faces de todos os parceiros de uma interação são construções da mesma ordem e, por isso, estão, todas, sujeitas aos mesmos tipos de exposição e de ameaça.

No quadro das interações verbais, especificamente, no âmbito da Pragmática Lingüística, as idéias de Goffman referentes à face foram complementadas e aprofundadas por Brown e Levinson (1987), que assim definem o conceito:

Nossa noção de “face” deriva da de Goffman e do termo folclórico em inglês que liga a face às noções de estar constrangido ou humilhado, ou “perdendo a face”. Assim, a face é algo em que há investimento emocional, e que pode ser perdida, mantida ou intensificada, e que tem que ser constantemente cuidada numa interação. Em geral, as pessoas cooperam (e pressupõem a cooperação dos outros) na manutenção da face na interação, sendo essa cooperação baseada na vulnerabilidade mútua da face. Isto é, normalmente, a face de qualquer um depende da manutenção da face de todos os outros e, como se pode esperar que as pessoas defendam suas faces quando ameaçadas, e, defendendo suas próprias faces, elas ameaçam a face dos outros, geralmente, é de interesse de cada participante manter a face do outro, isto é, agir de forma a assegurar aos outros participantes que o agente está atento às pressuposições relativas à face ameaçada. (*ibid.*, p.61)

Segundo esses autores, a face apresentada por cada indivíduo constitui-se de dois aspectos relacionados:

- a) face negativa: contestação básica aos territórios, reservas pessoais e direitos de não-distração — isto é, direitos de liberdade de ação e de liberdade contra imposição
- b) face positiva: constituinte positiva da auto-imagem ou “personalidade” (incluindo principalmente o desejo de que esta auto-imagem seja apreciada e aprovada) reivindicada pelos interactantes (*ibid.*, p.61)

Conforme bem esclarece Kerbrat-Orecchioni (1992), a face positiva, de que falam Brown e Levinson (op.cit.), corresponde, *grosso modo*, ao narcisismo e ao conjunto de imagens valorizantes que os interlocutores constroem de si e que tentam impor na interação. A face negativa, por sua vez, corresponde ao que Goffman descreve como “territórios do eu”.

A noção de território recobre uma extensa gama de elementos:

- o corpo e seus diversos prolongamentos: roupas, bolsos, bolsas, os quais não aceitamos que sejam indiscretamente escavados;
- o conjunto de reservas materiais do indivíduo (o “meu”: meu prato, meu carro, minha mulher etc.) às quais os outros não têm acesso sem a autorização explícita do proprietário ou protetor legítimo;
- o território espacial: seu “lugar”, sua “casa”, esta espécie de “bola” no interior da qual nós evoluímos e cujo diâmetro varia segundo certos parâmetros;
- o território temporal e, particularmente, o tempo de fala a que estimamos ter direito (daí, o caráter potencialmente ofensivo das interrupções);
- as reservas de informação, enfim, os segredos e seus jardins secretos. (cf. Kerbrat-Orecchioni, op.cit., p.167-8)

De acordo com Kerbrat-Orecchioni (cf. *ibid.*, 168), a terminologia adotada por Brown e Levinson para rebatizar as noções de *território* e de *face*, propostas por Goffman, é uma inovação um tanto infeliz, já que sugere a existência de uma relação de oposição entre as duas noções: *face negativa* e *face positiva*. Oposição que não existe, uma vez que as duas faces constituem dois componentes fundamentais e complementares de todos os seres sociais.

Todavia, a autora não deixa de ressaltar que a terminologia de Brown e Levinson tem seu mérito, na medida em que permite sublinhar as estreitas ligações existentes entre essas duas entidades complementares (território e face; ou face negativa e face positiva) e na medida em que permite a elaboração da noção genérica de FTA (*Face Threatening Acts*), a qual foi fundamental para a elaboração de um sistema homogêneo de regras de polidez<sup>28</sup> (cf. *ibid.*, p.168-9).

Em qualquer interação composta por dois interlocutores, quatro faces se encontram postas em presença, ou seja: a face positiva e a face negativa do falante, e a face positiva e a face negativa do ouvinte. “Nos atos de fala realizados pelos falantes nas interações, essas faces podem ser mantidas e valorizadas, mas, com frequência, são também ameaçadas,

---

<sup>28</sup> A polidez será tratada no item 3.3.2 deste capítulo.

correndo até o risco de se perderem.” (Hilgert, 2008, p.135) Seguindo, então, a proposta de Brown e Levinson (op.cit.), pode-se dizer que os FTA (em português: atos que ameaçam as faces) são justamente esses atos de fala que representam ameaças potenciais às faces dos participantes de uma interação. Tais atos podem, portanto, se considerarmos a interação dual mencionada acima, ameaçar as quatro faces postas em contato, o que permite dividir tais atos em categorias, organizadas segundo qual dessas quatro faces é, por eles, potencialmente ameaçada:

**1º Atos que ameaçam a face negativa do emissor [falante]:** é, por exemplo, o caso da oferta ou da promessa, pelas quais se propõe ou se compromete a efetuar um ato suscetível de lesar seu próprio território, num futuro próximo ou distante.

**2º Atos que ameaçam a face positiva do emissor [falante]:** a confissão, a desculpa, a autocrítica e outros comportamentos “autodegradantes”.

**3º Atos que ameaçam a face negativa do receptor [ouvinte]:** as violações territoriais de natureza não-verbal são numerosas (...contatos corporais inadequados, agressões visuais, sonoras ou olfativas, infiltração por invasão nas “reservas” do outro etc.). Mas as ameaças territoriais também podem ser de natureza verbal: é isso que ocorre nas chamadas perguntas “indiscretas”; e no conjunto dos atos que são, em alguma medida, inoportunos ou “diretivos”, como a ordem, a interpelação, a proibição ou o conselho.

**4º Atos que ameaçam a face positiva do receptor [ouvinte]:** são todos aqueles que colocam em risco o narcisismo do outro, como a crítica, a refutação, a reprovação, o insulto e a injúria, a chacota e o sarcasmo... (Kerbrat-Orecchioni, 2006, p.79)

Apesar dessa divisão, Kerbrat-Orecchioni adverte que, não raro, um mesmo ato pode-se inscrever, simultaneamente, em diversas categorias — conservando, porém, um valor dominante — (cf. *ibid.*). Um pedido, por exemplo, ao mesmo tempo em que ameaça a face negativa do receptor/ouvinte, uma vez que lhe tolhe a liberdade de ação, pode, igualmente, ameaçar a face positiva do emissor/falante, já que este se mostra, de alguma maneira, dependente da ação do outro.

Desse modo, figura-se, portanto, que, de forma quase que irremediável, quando engajados em uma interação, estamos, todos, suscetíveis a ameaças que colocam em risco nossa(s) face(s), nossa imagem social que projetamos e que fazemos chegar até nossos parceiros. Como, porém, a perda da face é uma falha simbólica que, dependendo das

circunstâncias, pode ter graves implicações para o processo interacional, chegando até mesmo a levá-lo ao completo fracasso, numa interação, todos nós, também, quase que impreterivelmente, nos empenhamos e tentamos, à medida do possível, afastar essas constantes ameaças que colocam em risco a nossa própria face e a face de nossos parceiros.

Pode-se dizer, assim, que, quando engajados em uma interação, nossas faces encontram-se, ou melhor, são, contrariamente, alvo de ameaças constantes e objeto de um permanente desejo de preservação<sup>29</sup>. Pressionados por esse dilema, nós interagimos e, durante as interações, devemos ser capazes de lidar com essa contradição. Mas de que modo é isso possível?

Para Goffman, realizando-se um trabalho de *figuração* (*face work*)<sup>30</sup>. E, para Brown e Levinson, utilizando-se diversas estratégias de *polidez* (cf. Kerbrat-Orecchioni, 2006, p.80). A seguir, será dessas duas noções que nos vamos ocupar.

### **3.3.1. A preservação da face e a noção de *figuração***

Pode-se dizer que a preservação da face consiste, essencialmente, em impedir que as inúmeras ameaças potenciais que a colocam em perigo cheguem, de fato, a levar o indivíduo a perder a face. Entretanto, a preservação da face pode-se prestar, igualmente, a minimizar os danos e a restaurar a imagem social projetada numa interação, caso a perda da face efetivamente se concretize.

A noção de *figuração* proposta por Goffman está diretamente relacionada à idéia de preservação da face, pois compreende, justamente, “os procedimentos destinados a neutralizar as ameaças (reais ou potenciais) à face dos interlocutores ou a restaurar a face dos mesmos.” (Galembeck, 2005, p.174)

De acordo com Goffman (1974, p.15), por *figuração* deve-se entender “tudo o que uma pessoa empreende para que suas ações não façam ninguém perder a face (incluída aí ela mesma).” Ainda segundo o mesmo autor, a *figuração* serve para evitar incidentes, ou melhor, para evitar “acontecimentos cujas implicações simbólicas são efetivamente um perigo para a face.”

---

<sup>29</sup> Aqui, vale ressaltar que, a esse permanente desejo de preservação das faces, desejo que se dirige tanto as nossas próprias faces quanto àquelas de nossos parceiros, Brown e Levinson (1987) deram o nome de *face want*.

<sup>30</sup> Como, no presente estudo, estamos trabalhando com a tradução francesa do texto de Goffman, empregaremos o termo *figuração* para nos referirmos ao conceito que, no original inglês, aparece como *face work*.



A perda da face é uma falha simbólica, constrangedora a todos os implicados numa interação e, por isso, ela provoca — ou deveria provocar — a mobilização de todos no sentido de evitá-la. Assim sendo, o desejo de preservação das faces é, pois, um desejo, geralmente, partilhado entre todos os parceiros de uma interação, que, quase sempre, cooperam “para a manutenção da face um do outro, havendo uma espécie de acordo tácito entre eles.” (Silva, 1999, p.109)

Normalmente, enquanto um não coloca em risco a face do outro, não há ameaça à face de ninguém; ou seja, a face de uma pessoa é mantida enquanto a face da outra que com ela interage também for (cf. *ibid.*). Segundo Goffman (*op.cit.*, p.14), preservar a face é uma condição para a realização de uma interação e, via de regra, é a combinação de amor próprio e de consideração com o próximo que faz com que cada indivíduo aja de modo a preservar com igual empenho sua própria face — atitude defensiva — e as faces de seus parceiros — atitude protetora. Nas palavras do sociólogo:

Uma pessoa (...) age em duas direções: por um lado, ela defende sua face e, por outro, ela protege a face dos outros. Certas práticas são essencialmente defensivas, e outras, essencialmente protetoras, mas, em geral, esses dois pontos de vista são apresentados ao mesmo tempo. Desejando salvar a face do outro, deve-se evitar perder a sua e, procurando salvar sua face, deve-se abster de fazer o outro perdê-la. (*ibid.*, p.17)

Nesse jogo de atenção mútua à própria face e à face dos outros, pode ocorrer, contudo, que não se consiga evitar os perigos que levam a uma perda de face. Daí, a necessidade de, caso desejarmos poder controlar-nos e controlar aos outros em todas as circunstâncias, dispormos de um repertório de práticas de figuração para cada uma dessas possibilidades de perigo (cf. *ibid.*).

De acordo com Goffman, são dois, os principais tipos de figuração: o *desvio*<sup>31</sup> e a *reparação* (cf. *ibid.*).

No que diz respeito ao desvio, a maneira mais segura de se prevenir o perigo é evitar situações em que haja risco de ele se manifestar. Caso, porém, assumamos o risco de nos engajarmos em tais situações, outros procedimentos de desvio devem entrar em jogo. Por medida de defesa, pode-se, por exemplo, afastar assuntos e atividades que possam revelar elementos

---

<sup>31</sup> O termo *desvio* não nos parece o mais adequado. Esta foi, contudo, a melhor opção que encontramos para traduzir o termo francês *évitement*.

contraditórios à linha de conduta que se vinha seguindo, ou mesmo, em momentos oportunos, pode-se mudar de atividade ou de assunto nas conversações (ibid., p.17-8).

Essa mudança de atividade ou de assunto de que fala Goffman corresponde ao que ele chamaria, anos mais tarde, de mudança de *footing*. Ribeiro e Garcez, na introdução que fazem ao artigo do sociólogo, esclarecem:

*Footing* representa o alinhamento, a postura, a posição, a projeção do “eu” de um participante na sua relação com os outros, consigo próprio e com o discurso em construção. (...) *Footings* são introduzidos, negociados, ratificados (ou não), sustentados e modificados na interação. Podem sinalizar aspectos pessoais (uma fala afável, sedutora), papéis sociais (um executivo na posição de chefe de setor), bem como intrincados papéis discursivos (o falante enquanto animador de um discurso alheio). (1998, p.70)

Segundo Goffman (1998b, p.75), uma mudança de *footing* “implica uma mudança no alinhamento que assumimos para nós mesmos e para os outros presentes, expressa na forma em que conduzimos a produção ou a recepção de uma elocução.” Em outras palavras, pode-se dizer, também, que haverá mudança de *footing* quando ocorrer “uma mudança para fora do assunto em questão”, implicando, por conseguinte, “uma mudança de tom e uma alteração da capacidade social na qual os envolvidos pretendem atuar.” (ibid., p.72)

Ainda com relação à mudança de *footing*, como bem ressalta Brito (1997, p.28), o sociólogo Goffman intui a noção de polifonia, ao afirmar que nós podemos falar por alguém e utilizar as palavras de alguém:

obviamente quando, ao invés de dizermos algo nós mesmos, optamos pelo relato do que o outro disse, estamos mudando nosso *footing*. (Goffman, op.cit., p.92)

Brito explica:

Quando isso acontece, o falante pode se distanciar daquilo que acaba de dizer mediante a adoção, por exemplo, de um outro tom de voz, com o objetivo de deixar bem evidente que aquelas palavras não refletem o seu próprio ponto de vista. (op.cit., 28)

Quanto aos procedimentos de reparação, eles prestam-se a reparar os efeitos decorrentes de acontecimentos reconhecidos como incidentes ameaçadores às faces dos parceiros de interação. Para que tal reparação seja satisfatória é, pois, necessário que o equilíbrio ritual da interação seja restabelecido.

À seqüência de ações desencadeada por uma ameaça e concluída pelo retorno ao equilíbrio ritual, Goffman dá o nome de *troca* (1974, p.21). E, segundo o autor, a troca reparadora apresenta quatro movimentos clássicos: a ofensa, a oferta (ou reparação), a satisfação e o agradecimento.

Brito oferece-nos uma síntese interessante desses movimentos:

*A ofensa* refere-se à falta cometida e indica que o interlocutor “ofendido” procura lutar por seus direitos perdidos, exigindo o retorno à ordem.

*A reparação* dá ao interlocutor, geralmente o ofensor, a oportunidade de reparar a ofensa e de restabelecer o equilíbrio interacional. São consideradas reparações as desculpas, as justificativas e os pedidos.

Já a *satisfação* diz respeito ao fato de o interlocutor aceitar a reparação considerando-a satisfatória para o retorno à ordem. A satisfação equivale, pois, a uma resposta a uma reparação.

Finalmente, através do *agradecimento*, o ofensor manifesta sua gratidão pelo fato de ter sido “perdoado”. (op.cit., p.27)

Reforçando o caráter cooperativo da figuração, Goffman afirma que pouco importa por quem ela será efetivada: seja pela vítima, seja pelo ofensor, seja por uma simples testemunha da situação. A falta de esforço de uma parte leva, geralmente, a um esforço compensatório da outra, e a contribuição desta desobriga, pois, aquela de se empenhar na tarefa. Contudo, segundo o autor, são freqüentes os casos de incidentes em que a vítima e o ofensor procuram, ambos, desculpar-se ao mesmo tempo (cf. op.cit., p.27).

Em momentos de reconhecidas e concretizadas ameaças, a exigência primeira é que a situação se resolva de modo a satisfazer cada um dos participantes; repartir de forma justa o dano é, normalmente, uma preocupação secundária (ibid., 28). Perigoso é, porém, quando a figuração é tratada apenas como uma obrigação em relação aos outros. Nesses casos, não raro, tornam-se, as interações, menos um lugar de mútua cooperação, que um verdadeiro “campo de batalhas”, que acaba por inviabilizar por completo a continuação de qualquer contato.

### 3.3.2. A preservação da face e a noção de *polidez*

O estudo da polidez ganha força e aparece como um novo domínio de reflexão a partir dos anos 1970, graças a pesquisadores como Lakoff, Leech, Brown e Levinson. Segundo Kerbrat-Orecchioni (1992, 2006), foram estes últimos que, partindo das idéias de Goffman, legaram o mais sofisticado e produtivo quadro referencial em matéria de polidez lingüística. Atualmente, porém, inúmeros são os autores que se debruçam sobre o tema, que, aliás, vem recebendo tratamentos diversos<sup>32</sup>.

Dentre as diferentes perspectivas de abordagem do assunto, interessa-nos, aqui, aquela que considera a polidez dentro do quadro geral de procedimentos destinados à preservação da face. Dessa forma, em conformidade com as idéias de Brown e Levinson (1987) e Kerbrat-Orecchioni (op.cit.), a polidez será, aqui, entendida como um princípio, situado no nível relacional das interações, cujos objetivos associam-se, justamente, às regras de preservação do caráter harmonioso das relações interpessoais:

A polidez é, (...), um princípio regulador da conduta que se situa a meio caminho entre a distância social e a intenção do locutor, possibilitando a manutenção do equilíbrio social entre os participantes. Nesse sentido, os mecanismos empregados são estratégias dirigidas a amenizar ou evitar as tensões na interação social. (Fávero; Andrade; 1999, p.175)

O princípio da polidez tem por objetivo manter o equilíbrio social e as relações cordiais entre os interlocutores. Dessa forma, polidez implica comportamento que respeita as necessidades de aprovação da face dos interlocutores envolvidos na interação. (Silva, 1999, p.117)

Conforme mencionamos acima (veja-se item 3.3 deste capítulo), sob essa perspectiva, nos estudos de Brown e Levinson (op.cit.), a polidez aparece como um meio de conciliar o mútuo desejo de preservação das faces com as constantes e potenciais ameaças dos atos de fala concretizados pelos indivíduos em interação (cf. Kerbrat-Orecchioni, op.cit.).

---

<sup>32</sup> A terminologia adotada para se referir ao fenômeno já revela essa diversidade. Hoje, há, por exemplo, divergências quanto à adoção do termo *polidez*, que vem sendo substituído por *cortesia*. No presente trabalho, como nos embasaremos, sobretudo, nas propostas apresentadas por Brown e Levinson (1987) e Kerbrat-Orecchioni (1992, 2006), empregaremos o termo *polidez*, já que é este o termo escolhido pelos referidos autores.

Assim, partindo da idéia de que alguns atos de fala são intrinsecamente ameaçadores à face positiva ou à face negativa (FTA), esses autores organizaram um inventário de estratégias que podem ser postas a serviço da polidez, com vistas à preservação das faces dos parceiros de uma interação. Tais estratégias foram arranjadas em cinco grandes grupos (cada um deles comportando um certo número de variedades), os quais apresentamos, a seguir, numerados em ordem decrescente de polidez:

- (1) não realização de nenhum FTA;
- (2) realização de FTA de forma indireta (*off record*);
- (3) realização de FTA de forma direta (*on record*), acompanhada de elemento reparador, valendo-se de *polidez negativa* (ou seja, voltada à proteção da face negativa do interlocutor);
- (4) realização de FTA de forma direta (*on record*), acompanhada de elemento reparador, valendo-se de *polidez positiva* (ou seja, voltada à proteção da face positiva do interlocutor);
- (5) realização de FTA de forma direta e não acompanhada de nenhum elemento reparador (*bald-on record*) (cf. Brown e Levinson, op.cit.).

Segundo esses autores, a escolha efetuada entre essas diferentes estratégias depende de três fatores fundamentais, culturalmente determinados: a) do grau de gravidade do FTA efetuado; b) da distância social existente entre os participantes da interação; e c) da relação de poder existente entre eles. A idéia, aqui, é a de que o grau de polidez empregado deve, em princípio, crescer na medida em que o impacto do FTA, a distância social e a relação de poder existentes entre os indivíduos também cresçam (cf. *ibid.*).

Bastante complexo<sup>33</sup> e reconhecidamente produtivo, o modelo proposto por Brown e Levinson — do qual participam as já citadas noções de *face positiva* e *face negativa*; *FTA*; *face want*; *polidez positiva* e *polidez negativa* etc. — inspirou proveitosamente inúmeros estudos. Tal modelo, contudo, não escapou a críticas, que resultaram, entretanto, num fecundo aperfeiçoamento de seus princípios:

A esse modelo reprovou-se, sobretudo, uma concepção excessivamente pessimista, e até mesmo “paranóide”, da interação — representando os indivíduos em

---

<sup>33</sup> Em função dos limites de nosso trabalho, inúmeros aspectos relativos ao modelo de polidez concebido por Brown e Levinson ficarão de fora destas considerações teóricas. Aqui, apenas apresentamos os elementos que julgamos essenciais aos objetivos pretendidos.

sociedade como seres vivos sob a ameaça permanente de FTAs de todo gênero, e passando seu tempo a montar guarda em torno de seu território e de sua face. Com efeito, é incontestável que Brown e Levinson reduzem demais a polidez à sua forma “negativa”: bastante revelador desse aspecto é o fato de que, buscando reciclar a noção de ato de fala na perspectiva de uma teoria da polidez lingüística, eles apenas tenham focalizado os atos potencialmente **ameaçadores** para as faces, sem pensar que alguns atos de fala também podem ser **valorizantes** para essas mesmas faces, como o elogio, o agradecimento ou os votos. Para explicá-los, é indispensável introduzir no modelo teórico um termo suplementar para designar esses atos que são, em alguma medida, o lado positivo dos FTAs: chamamos esses “anti-FTAs” de “FFAs” (*Face Flattering Acts*) — o conjunto de atos de fala se divide, então, em duas grandes famílias, conforme produzam efeitos essencialmente **negativos** para as faces (como a ordem ou a crítica), ou essencialmente **positivos** (como o elogio e o agradecimento). (Kerbrat-Orecchioni, 2006, p.81-2; grifos da autora)

A noção de anti-FTA, ou FFA, é bastante relevante na medida em que permite incluir no modelo de preservação de faces a idéia de sua valorização. Ou seja, pode-se preservar a face de alguém sendo polido, não apenas quando se evitam ou minimizam as potenciais ameaças que os FTA imprimem às faces desse alguém, mas também quando se valorizam, por meio de FFA, essas faces.

Além disso, a introdução dos FFA permite que se dê uma nova dimensão — mais clara e ampla, acreditamos — às noções de polidez positiva e polidez negativa:

- **A polidez negativa é de natureza abstencionista ou compensatória:** ela consiste em evitar produzir um FTA, ou em abrandar, por meio de algum procedimento, sua realização — quer esse FTA se refira à face negativa (ex.: ordem) ou à face positiva (ex.: crítica) do destinatário.
- **A polidez positiva é, ao contrário, de natureza produtiva:** ela consiste em efetuar algum FFA para a face negativa (ex.: presente) ou positiva (ex.: elogio) do destinatário.

E acrescentemos que **a polidez positiva ocupa, de direito, no sistema global, um lugar tão importante quanto a polidez negativa:** mostrar-se polido na interação é produzir FFAs tanto quanto abrandar a expressão dos FTAs — e até mais que isso: nas representações prototípicas, a lisonja passa como sendo

“ainda mais polida” que a atenuação de uma crítica. (ibid., p.83; grifos da autora)

Nessa perspectiva, a polidez, seja ela positiva ou negativa, dirige-se às duas faces dos indivíduos, e não se atrelam, portanto, a polidez positiva à face positiva e a polidez negativa à face negativa, tal como pretendiam Brown e Levinson (op.cit.).

Para Kerbrat-Orecchioni (op.cit.), a polidez constitui-se de um conjunto de procedimentos empregados, não só para poupar, mas também, e sobretudo, para valorizar o outro.

E o outro é, aliás, o grande foco da polidez. A polidez é um princípio de caráter altruísta; ela se volta essencialmente ao outro; ela se dirige sempre ao outro, ao parceiro de interação, ao interlocutor. A “preferência cedida ao *alter* sobre o *ego* é o fundamento universal da polidez em comunicação”, afirma Kerbrat-Orecchioni (ibid., p.135-6).

Contudo, a mesma autora bem lembra que respeitar as regras de polidez é, antes de mais nada, “dar condições para que a interação funcione.” (ibid., p.101) E como interessa a todos que a interação se processe nas melhores condições, o respeito às regras de polidez se dá, em verdade, menos por uma ética fundamentalmente altruísta — “se nos mostramos altruístas na interação, é, certamente e antes de tudo, por interesse pessoal” — do que por um princípio de racionalidade — “é mais razoável favorecer a viabilidade da troca que se empenhar na precipitação de sua morte” — (cf. ibid., p.102).

O respeito às regras de polidez não é necessário à transmissão e à satisfatória compreensão das informações que se processam em qualquer contato entre indivíduos. Pode-se entender perfeitamente o que diz uma pessoa que desrespeita as regras de polidez. Entretanto, o não respeito a tais regras viola a harmonia das relações, ameaça os indivíduos, coloca-os sob a permanente tensão de um conflito e aponta para um iminente colapso interacional.

A polidez é, assim, um preço a ser pago pela paz social. E, nesse sentido, Kerbrat-Orecchioni afirma o caráter universal desse fenômeno:

a polidez é um fenômeno universal, como é universal a importância atribuída ao território e à face, nas relações interpessoais como nas relações entre países — os grandes conflitos internacionais não se instauram sempre em torno de questões de poder e de glória? (ibid., p.102)

A universalidade da polidez reside no fato de que, em todas as sociedades, existem regras e comportamentos que permitem garantir um mínimo de paz e harmonia entre os indivíduos. Entretanto, não se pode ignorar que a polidez não é universal no que diz respeito a suas formas e condições de aplicação, dado que estas variam de uma cultura a outra e, até mesmo, de um grupo a outro dentro da mesma cultura (cf. Andrade, 2008, p.197)

Além disso, tampouco se pode esquecer de que a polidez é, também, um fenômeno que deve ser localmente determinado, ou seja, ela deve ser empregada em concordância com a interação em que toma forma. Uma situação de urgência, por exemplo, dispensa qualquer tipo de polidez.

Nessa linha, comentando a correlação existente entre face e polidez, Galembeck afirma:

Essa associação torna-se particularmente produtiva quando a polidez não é associada unicamente a fórmulas previsíveis e vazias, mas à busca do que é mais socialmente aceitável e adequado a cada situação. O conceito de polidez, dessa forma, deve ser considerado de forma dinâmica, pois a imagem de si e do outro e a simetria nas relações não são dados prévios, mas constroem-se no decurso da própria interação. (2008, p.333)

É desse modo que, no presente trabalho, pretendemos abordar a polidez.

### **3.3.3. A preservação da face e suas manifestações lingüísticas**

Como consideraremos, aqui, que a polidez constitui-se sempre como um mecanismo de preservação da face (e, essencialmente, da face do outro), mas que nem todas as estratégias de preservação da face (figuração) se concretizam a partir do princípio da polidez, distinguiremos, a seguir, dois grupos de estratégias. O primeiro deles compreendendo as estratégias voltadas à preservação da própria face, não se tratando, portanto, de um caso de polidez<sup>34</sup>; e o segundo compreendendo as estratégias de preservação da face do outro, portanto, as estratégias de polidez.

---

<sup>34</sup> Em seu modelo teórico, entretanto, Kerbrat-Orecchioni (1992, p.165) chega a mencionar uma polidez dirigida ao “eu”, ao falante; uma polidez viável se considerarmos que, no limite, a preservação da própria face reduz efeitos indesejados sobre o interlocutor. Entretanto, a mesma autora adverte que não é senão por um abuso de linguagem que emprega a expressão “polidez dirigida a si mesmo” quando trata de procedimentos destinados à manutenção da face do falante.



Para a listagem das manifestações lingüísticas implicadas no trabalho de preservação da própria face, recorreremos, sobretudo, à literatura de que dispomos em língua portuguesa (Rosa, 1992; Galembeck, 2005, 2008; essencialmente). Já no que diz respeito às estratégias de preservação da face do outro, tomaremos por base a proposta apresentada por Kerbrat-Orecchioni (1992, 2006), cuja organização resulta de uma síntese de estudos de importantes teóricos da polidez (Lakoff, Leech, Brown e Levinson)<sup>35</sup>.

### 3.3.3.1. A preservação da própria face

Ao se engajar numa interação — e aqui destacamos as atividades conversacionais —, o falante se encontra em posição vulnerável, já que expõe publicamente sua face e que, em função disso, corre o permanente risco de exhibir o que deseja ver resguardado e de deixar de colocar em evidência o que tem a intenção de mostrar (cf. Galembeck, 2005). Por esse motivo, em toda interação, ele sabe que deve adotar uma atitude defensiva, que lhe permita controlar a manutenção de sua(s) face(s), sob pena de experimentar reações desfavoráveis e de sofrer sanções, que podem ir da correção à censura e ao descrédito (cf. id., 2008).

Conforme esclarece Galembeck, para preservar suas faces, os falantes assumem atitudes diversas:

Por vezes, eles procuram tomar uma atitude de defesa e resguardo, procurando evidenciar que as opiniões não são suas ou, então, que eles não assumem os conceitos emitidos. Em outros casos, verifica-se uma atitude oposta: os falantes evidenciam que incorporam — ainda que com ressalvas — os conceitos e opiniões. Essa duplicidade de atitudes (distanciamento x envolvimento) é característica do texto conversacional e só pode ser explicada porque nessa modalidade de texto não há previsibilidade quanto às ações e reações do outro interlocutor. (2005, p.193)

Em função dessa duplicidade de atitudes, pode-se, então, dividir em dois grupos os procedimentos lingüísticos empregados pelos falantes para preservar a própria face: a) procedimentos que marcam o distanciamento do falante em relação ao dito; b) procedimentos que marcam o envolvimento do falante em relação ao dito.

---

<sup>35</sup> É preciso que se diga que não apresentaremos um inventário exaustivo dessas estratégias. Mencionaremos apenas aquelas mais comuns. Eventualmente, estratégias que figurem em nosso *corpus* não estarão aqui contempladas. Quando desse tipo ocorrência, buscaremos esclarecer seus usos a partir do contexto do *corpus*.

### **a) Procedimentos que marcam o distanciamento do falante**

Esses procedimentos promovem o apagamento das marcas da enunciação e forjam o afastamento do falante em relação a sua própria fala, em relação aos enunciados que produz. Nos textos conversacionais, o emprego desses procedimentos torna-se particularmente relevante, pois os interlocutores sabem que afirmações categóricas e que manifestações diretas de opiniões podem torná-los vulneráveis a críticas e julgamentos negativos (cf. *ibid.*, p.175)

Segundo a proposta de Galembeck (2008, p.346), tais procedimentos “apresentam-se por meio da indeterminação do sujeito do enunciado, do emprego da impessoalidade (oração sem sujeito), ou sob a forma de marcadores de rejeição.”<sup>36</sup>

#### **a1) Indeterminação do sujeito (*dizem, falam, diz-se...*)**

O emprego da indeterminação do sujeito revela-se como uma estratégia defensiva, ou seja, de preservação da própria face, na medida em que, mais do que revelar a incerteza do falante em relação aos enunciados que produz, denota seu resguardo e/ou sua recusa em assumir o ponto de vista apresentado.

Além disso, por meio dela, efetua-se um deslocamento do campo meramente pessoal, individual, subjetivo, para o âmbito do senso comum. Fica, assim, “camuflada” a relação do falante com seu enunciado. É como se sua voz se diluísse junto à voz da multidão<sup>37</sup>:

Os locutores sinalizam, de modo explícito, que as opiniões emitidas não são suas e que não há propriamente um responsável por elas, já que o enunciadador representa o senso comum, quer dizer, uma pluralidade de vozes indistintas. O emprego dos procedimentos de indeterminação do sujeito constitui, por isso mesmo, um recurso que assinala um afastamento acentuado do falante em relação às idéias emitidas. (cf. *id.*, 2005, p.177)

---

<sup>36</sup> Na proposta de Rosa (1992), que trabalha com marcadores de atenuação, os marcadores de rejeição não são incluídos entre os procedimentos, ou melhor, entre os marcadores de distanciamento, mas, ao contrário, entre aqueles que revelam as marcas da enunciação. Optamos pela proposta de Galembeck, pois com ele concordamos que os marcadores de rejeição, apesar de trazerem marcas da primeira pessoa, revelam que o falante não assume as idéias que serão anunciadas (cf. 2008).

<sup>37</sup> Esse mesmo efeito é obtido pelo uso de sujeito genérico (*o pessoal fala, a gente ouve falar...*).

## **a2) Expressões de impessoalidade** (*é possível que, parece que, é provável, é bom...*)

As expressões de impessoalidade, tal como a indeterminação do sujeito, indicam uma divisão entre os planos do falante e do enunciador, ou seja, o sujeito que fala (aquele que produz enunciados) desvincula-se do sujeito da enunciação (aquele que manifesta a opinião, que organiza o ponto de vista e as atitudes)<sup>38</sup>. Tal divisão não é, porém, tão acentuada como no caso da indeterminação do sujeito, pois, nas expressões de impessoalidade, “está latente a idéia de julgamento ou apreciação. Em outros termos, o falante sinaliza que assume, ainda que parcialmente, as idéias expostas.” (cf. *ibid.*, p.177-8)

## **a3) Marcadores de rejeição** (*não sei se, se não me engano, que eu saiba...*)

Os marcadores de rejeição preservam a face do falante na medida em que o resguardam de possíveis objeções e críticas por parte dos outros interlocutores, restringindo a gama de respostas desfavoráveis a sua intervenção:

Os marcadores de rejeição são expressões que indicam uma antecipação do falante na tentativa de impedir possíveis reações desfavoráveis, como, por exemplo, opiniões contrárias às suas. Geralmente são utilizados como prefaciadores de enunciados. (*id.*, 2008, p.348)

Em seu trabalho, Rosa (1992) fala de marcadores *prefaciadores* de rejeição, dividindo-os em duas categorias: os marcadores de rejeição de controle específico e os marcadores de rejeição de controle geral:

Os marcadores de rejeição de controle específico são aqueles que procuram eliminar uma ou duas respostas determinadas do interlocutor (...):

Exemplo

*Não quero ser detalhista mas acho que falta uma vírgula neste parágrafo.*

---

<sup>38</sup> Essa separação que se dá entre o sujeito falante e o sujeito enunciador permite que se trate o emprego da indeterminação do sujeito e de expressões de impessoalidade como casos de polifonia.

Os marcadores de rejeição de controle geral procuram eliminar todas as respostas desfavoráveis do interlocutor, fornecendo uma “saída” ao locutor enunciador para o caso de elas ocorrerem (...):

Exemplo

*Posso estar enganado mas eu acho que não há dinheiro para tanto.*

(*ibid.*, p.75).

Em ambos os casos, esses marcadores “procuram exercer um controle sobre o comportamento verbal do interlocutor, restringindo o modo pelo qual este pode responder.” (*ibid.*)

Na medida em que atenuam antecipadamente um enunciado que poderia causar uma situação tensa ou prejudicial à interação, esses marcadores podem ser associados às estratégias de figuração de desvio de que fala Goffman (veja-se item 3.3.1 deste capítulo), já que se prestam a evitar situações que podem colocar em risco a(s) face(s) dos interlocutores.

## **b) Procedimentos que marcam o envolvimento do falante**

Esses procedimentos, ao contrário dos acima citados, assinalam um maior envolvimento do falante em relação aos enunciados que produz. Por meio deles, o falante incorpora os conceitos emitidos, assumindo, ainda que parcialmente, as próprias opiniões. “Em textos conversacionais, o emprego desses elementos é mais freqüente que os marcadores de afastamento, fato que se explica pela necessidade de cada interlocutor marcar a própria presença (auto-envolvimento) nas situações de interação face-a-face.” (Galembeck, 2005, p.181)

Atuando na manutenção da face do falante, esses procedimentos podem se manifestar sob a forma de: marcadores de opinião, alusão a terceiros, marcadores *hedges* e paráfrases (cf. *ibid.*).

### **b1) Marcadores de opinião (*acho, creio, suponho, na minha opinião...*)**

Os marcadores de opinião compreendem, essencialmente, verbos de opinião (*acho, suponho, considero, vejo, acredito* etc.) e expressões adverbiais (*no que me diz respeito, na minha opinião, para o meu gosto, para mim* etc.). Quando empregados, atenuam a força

illocutória do enunciado e assinalam que o fato ou a opinião expostos estão sendo tratados sob um ponto de vista marcadamente pessoal:

os marcadores de opinião de valor atenuativo assinalam que se trata de uma opinião pessoal, marcadamente individual. Por isso mesmo, eles possuem um valor de subjetividade acentuado, já que usados não só para assinalar a presença do interlocutor no processo interacional, como também para diminuir a responsabilidade do falante em face do juízo exposto. Em outros termos: os marcadores de atenuação com marcas de subjetividade preservam a auto-imagem construída pelo falante (face), e são igualmente utilizados para provocar no ouvinte o efeito desejado. (id., 2003, p.84-5)

Em geral, esses marcadores veiculam a incerteza do falante em relação ao que está dizendo, sobretudo, quando em posição intermediária (parêntese) ou final, em relação ao enunciado (cf. Rosa, op.cit., p.45). Quando prefaciam ou introduzem a opinião do falante, ao contrário, representam, freqüentemente, uma indicação de que ele assume integralmente a opinião dada (cf. Galembeck, 2005, p.182).

Em relação a esses marcadores, em seu estudo, Rosa (op.cit.) menciona, também, o emprego de pequenas frases prefaciadoras e posfaciadoras:

Exemplo

L2 (...) *a minha impressão é de que* houve uma melhora... até mesmo essas críticas de terceiros que a gente sempre ouvia dizer que a carta não chega e tal... hoje em dia parece que chega...((risos)) *pelo menos é a minha impressão né?* (ibid., p.47)

Conforme a autora, tais frases colocam em evidência

o modo pelo qual o locutor enunciadador deseja ser compreendido pelo interlocutor, orientando a interpretação do enunciado para determinado quadro cognitivo de referência. Podem indicar a incerteza do locutor a respeito do que diz, mas parecem apontar igualmente para os limites da interpretação que se espera do interlocutor, com base no princípio de preservação das faces. (ibid., p.47)

### **b2) Alusão a terceiros** (*segundo Fulano, Beltrano disse, ele acha...*)

Tal como o emprego da indeterminação do sujeito e de expressões de impessoalidade, a alusão a terceiros implica uma divisão entre os papéis de falante e de enunciador, constituindo, portanto, um caso de polifonia. Segundo Galembeck (2005, p.189), a alusão a terceiros diverge-se, contudo, dos outros dois procedimentos citados, já que, em geral, os falantes valem-se dela “para conferir às suas palavras maior fidedignidade ou valor de verdade.” O que significa que “o falante incorpora as palavras das pessoas que cita e as emprega para obter crédito ou aprovação.”

Para Goffman (1998b), entretanto, a alusão a terceiros constitui-se como um caso de mudança de *footing* que garante ao falante a preservação de sua face por permitir, por exemplo, que ele se distancie daquilo está dizendo, com o objetivo de deixar evidente que aquelas palavras não refletem seu ponto de vista (veja-se item 3.3.1 deste capítulo).

No presente trabalho, defendemos que a alusão a terceiros pode ser empregada seja para marcar o envolvimento seja para marcar o distanciamento do falante em relação ao que diz. Tudo dependerá do que o contexto e a situação interacional irão determinar.

### **b3) Marcadores *hedges*** (*quer dizer, digamos, talvez, quem sabe...*)

Os marcadores *hedges* são, segundo propõem Brown e Levinson (1987), marcadores que, de alguma forma, modificam o valor ilocutório de um enunciado. “Encontram-se semeados no discurso, muitas vezes em posição parentética, e abrangem diferentes formas estereotipadas. São advérbios, locuções adverbiais, expressões verbais, pequenas frases, etc., que introduzem um grau de incerteza ou de imprecisão nos enunciados em que ocorrem.” (Rosa, op.cit., p.49)

Partindo da classificação de Brown e Levinson (op.cit.), Rosa (op.cit., p.49-56) propõe a organização dos *hedges* de força ilocutória em: *hedges* indicadores de atividades cognitivas (ou *hedges* em sentido estrito) e *hedges* que expressam incerteza:

Os *hedges* em sentido estrito

correspondem aos seguintes marcadores: *assim, quer dizer, vamos dizer, digamos, digamos assim, sei lá, não sei* e uma série de advérbios, esvaziados de sua significação própria, cuja frequência no discurso corresponde às idiosincrasias de alguns falantes (realmente, naturalmente, evidentemente, etc.). Sinalizando

atividades de planejamento verbal, modificam a força das asserções em que aparecem, o que atenua a impositividade que delas pudesse decorrer.” (ibid., p.49)

Já os *hedges* que denotam incerteza correspondem a marcadores como: *talvez, quem sabe, não sei, não sei se, sei lá, possivelmente, provavelmente* etc. “São expressões que, ao indicarem certo grau de incerteza, procuram diminuir o comprometimento do locutor com suas afirmações, protegendo-o de possíveis reações desfavoráveis de seu ouvinte.” (Galembeck, 2008, p.342)

Ambos os tipos de marcadores *hedges* aqui apresentados, ao atenuarem o valor ilocutório dos enunciados, provocam no interlocutor um efeito de dúvida, imprecisão, incerteza, e diminuem a responsabilidade do falante em relação aos conceitos emitidos. Por isso, segundo Galembeck (2005, p.188), “esses marcadores cumprem um papel análogo ao que é exercido pelos marcadores de rejeição, e previnem eventuais reações desfavoráveis, preservando, assim, a face do falante.” Daí, também, eles poderem ser considerados como estratégias de figuração de desvio.

#### **b4) Paráfrases**

As paráfrases constituem atividades de reformulação textual, caracterizadas por apresentar um enunciado de origem e um enunciado reformulador. “Como na paráfrase ocorre uma relação de equivalência semântica (total ou parcial) entre dois enunciados, ela é empregada para reiterar ou reforçar os pontos de vista ou conceitos expostos.” (ibid., p.191)

No que diz respeito à preservação da própria face, interessam as paráfrases realizadas pelo mesmo interlocutor que produziu o enunciado de origem (auto-paráfrases). Em geral, essas paráfrases são produzidas imediatamente após o enunciado de origem e servem, freqüentemente, para reforçar a opinião já expressa, eliminando, porém, por uma formulação mais adequada, possíveis dúvidas ou objeções ao que havia sido dito. A necessidade de que a paráfrase seja realizada logo após o enunciado de origem e pelo mesmo interlocutor que o produziu justifica-se, pois dessa forma pode-se evitar, por parte do outro interlocutor, um questionamento ao que já havia sido dito, o que poderia caracterizar-se como uma ameaça ao produtor do enunciado de origem.

### 3.3.3.2. A preservação da face dos outros

Numa interação, preservar a(s) face(s) do(s) interlocutor(es) é tão importante quanto preservar a própria face. Isso porque, conforme já dissemos (veja-se item 3.3.1 deste capítulo), geralmente, enquanto um não coloca em risco a face do outro, não há ameaça à face de ninguém. Para garantir a manutenção da própria face é, pois, essencial que se resguarde com igual cuidado a face do outro, evitando-se (ou minimizando-se) aquilo que possa ser tomado por invasivo ou comprometedor.

A adoção de atitudes cooperativas no que diz respeito à preservação das faces é fundamental para o equilíbrio de qualquer interação e, nesse âmbito, as estratégias de polidez desempenham um papel importantíssimo.

Nas atividades conversacionais, o emprego da polidez visa a “buscar uma forma de evitar conflitos entre os falantes, tornando possível a interação, ainda que haja uma discordância de opiniões, gerada pelas mais diferentes causas” (Prete, 2008, p.217).

De acordo com o que apresentamos anteriormente (veja-se item 3.3.2 deste capítulo), pode-se preservar a face de alguém valendo-se de estratégias de: a) polidez negativa; e/ou b) polidez positiva.

#### a) Polidez negativa

Conforme Kerbrat-Orecchioni (1992, 2006), a melhor maneira de ser “negativamente” polido é evitar cometer um ato que, aparecendo na interação, correria o risco de ser ameaçador à(s) face(s) do(s) interlocutor(es) (FTA). Como, porém, nem sempre se podem evitar tais atos, a polidez impõe que eles sejam amenizados, recorrendo-se a procedimentos que Brown e Levinson (1987) chamaram de *suavizadores* (*softeners*, em inglês) (cf. Kerbrat-Orecchioni, 2006, p.84).

Os suavizadores podem ser de natureza não-verbal (sorriso, inclinações de cabeça etc.), paraverbal (entonação e altura de voz etc.) e verbal. Na proposta de Kerbrat-Orecchioni, os suavizadores de natureza verbal dividem-se em: procedimentos substitutivos e procedimentos subsidiários.



### a1) Procedimentos substitutivos

Os procedimentos substitutivos consistem em substituir um elemento de uma formulação “normal” — a mais simples e a mais direta — por outro elemento que a torne mais suave, mais polida, menos ameaçadora (cf. id., 1992, p.199-200).

A estratégia mais empregada, nesses casos, é a da formulação indireta, concretizada a partir da substituição de um ato de linguagem por outro considerado menos ameaçador. Pode-se, por exemplo, substituir uma forma imperativa (ordem) por outra interrogativa (pergunta) ou declarativa (asserção). Assim, ao invés de se dizer: *Feche a porta!*, pode-se dizer, de forma mais polida e menos ameaçadora: *Você poderia fechar a porta?*; *Eu gostaria que você fechasse a porta.*; ou até mesmo: *Tem uma corrente de ar aqui, né?* (cf. id., 2006).

Nas palavras de Kerbrat-Orecchioni:

a ordem é um ato particularmente ameaçador para as faces daquele a quem o ato se destina. Nós o substituímos, então, por esse ato aparentemente menos coercitivo que é a pergunta (ou, eventualmente, por uma asserção apropriada), e a estratégia está posta: a ameaça se encontra, por via de consequência, suavizada. (ibid., p.85)

Segundo essa autora, as ameaças à face do interlocutor também podem ser suavizadas por meio do emprego da negação (*Você não teria um isqueiro?...*); do futuro do pretérito (*Eu precisaria que você me ajudasse...*); do “passado de polidez”, efetivado sob a forma de pretérito imperfeito (*Eu queria lhe pedir algo...*); da voz passiva (*A questão não foi respondida corretamente...*); de pronomes pessoais com valor de deferência (*o senhor / a senhora*); de usos polidos de *nós / a gente*, empregados com valor de solidariedade (*A gente perdeu*, no lugar de *Você perdeu*, e *Nós ganhamos*, no lugar de *Eu ganhei*) (cf. ibid., p.86-7).

Procedimentos retóricos como a *lítote*, o *eufemismo* e o *tropo comunicacional* também atuam como suavizadores.

Conforme Kerbrat-Orecchioni (1992, p.211), a polidez negativa é, por excelência, a litotização de comportamentos impolidos. Nas trocas cotidianas, a maioria das lítotes empregadas se aplica a críticas ou a reprovações: *Não é muito simpático / inteligente / esperto o que você acaba de fazer*; *Não dá para arrumar isso*; *Eu gostaria tanto que você não fumasse etc.*

Os diferentes tipos de eufemismo, que não podem ser definidos senão dentro de uma perspectiva pragmática, têm a função comum de “adoçar” ou de embelezar a representação de

realidades desprazerosas. Para Kerbrat-Orecchioni, os eufemismos são suavizadores por excelência (ibid., p.212).

O tropo comunicacional, por sua vez, atua como um suavizador na medida em que “consiste em fingir dirigir um enunciado ameaçador a um outro que não é aquele a quem esse enunciado, verdadeiramente, se destina.” (id., 2006, p.87)

## **a2) Procedimentos subsidiários**

Os procedimentos subsidiários são como “fórmulas especializadas” (*por favor, se for possível...*) que acompanham a formulação de um ato de linguagem potencialmente ameaçador à face do interlocutor (FTA). Procuram “arredondar os ângulos” desses atos, funcionando como verdadeiras “luvas de pelica que vestimos para bater nas faces delicadas de nosso parceiro de interação.” (ibid., p.87)

A primeira forma de se suavizar um ato ameaçador valendo-se de procedimentos subsidiários consiste em anunciá-lo por meio de um *enunciado preliminar*. Na proposta de Rosa (1992), esses enunciados preliminares correspondem aos *marcadores prefaciadores metadiscursivos*:

Os marcadores metadiscursivos são prefácios constituídos de pequenas orações que contêm verbos declarativos. Anunciam uma possível quebra de expectativas e, conseqüentemente, um possível ato ameaçador à face dos interlocutores. Os riscos decorrentes da UD [unidade discursiva] subsequente tornam-se, assim, bem menores, pelo simples fato de terem sido antecipados pelo marcador prefaciador. (ibid., p.59)

Pode-se, por exemplo, prefaciá-la uma interpelação (*Você pode me fazer um favor?, Você tem um momento?*); uma pergunta (*Posso te perguntar uma coisa?, Posso te fazer uma pergunta indiscreta?*)<sup>39</sup>; uma crítica ou objeção (*Eu posso te dar uma opinião?, Eu posso te fazer uma pequena crítica?*); um convite (*Você está livre esta tarde?*) etc. (cf. Kerbrat-Orecchioni, op.cit., p.88)

---

<sup>39</sup> Nas entrevistas, essa é uma das formas de que o entrevistador dispõe para reduzir, minimizar, os danos que pode causar à face do entrevistado, já que este, pelo simples fato de se sujeitar a responder perguntas, tem, de antemão, seu território ameaçado.

Outra forma de se suavizar atos ameaçadores corresponde ao que Goffman chama de procedimentos de reparação, dentre os quais merecem destaque o pedido de desculpas e as justificativas.

O pedido de desculpas é um meio de que se vale o falante para mostrar a seu interlocutor que ele se retrata de forma honrosa e que, ao mesmo tempo, busca neutralizar, ao menos parcialmente, o ato ameaçador (FTA) cometido.

Quanto à justificativa, segundo Kerbrat-Orecchioni (1992, p.217), ela deve obrigatoriamente acompanhar a expressão de um desacordo, de uma recusa ou de uma interpelação: *Feche a porta, está frio; Eu perdi minhas anotações, você pode me emprestar as suas?*.

Além desses, a referida autora ainda menciona o emprego de outros procedimentos subsidiários:

— **os minimizadores**, cuja função é parecer reduzir, por meio da maneira pela qual se apresenta o FTA, a ameaça que ele constitui: “Eu queria *simplesmente* te pedir.../ É só pra saber se.../ Você poderia arrumar *um pouquinho* estas coisas?/ Eu posso te dar um *conselhinho*?/ Eu tenho uma *perguntinha* pra te fazer (...)”; o sufixo diminutivo “inho(a)” é, como podemos ver, o minimizador preferido pelos falantes;

— **os modalizadores** que, ao acompanharem uma asserção, instauram uma certa distância entre o sujeito da enunciação e o conteúdo do enunciado, e, no mesmo gesto, lhe dá ares menos peremptórios, logo, mais polidos: “eu penso/creio/acho/tenho a impressão que...”, “me parece que...”, “talvez/possivelmente/provavelmente”, “para mim”, “na minha opinião (pelo menos)” etc.;

— **os desarmadores**, pelos quais se antecipa uma possível reação negativa do destinatário do ato, e se tenta neutralizá-la: “Não queria te importunar, mas...”, “Fico embaraçado por te incomodar, mas...”, “Espero que você não me interprete mal, mas...”, “Sei que você não gosta de emprestar seus discos, mas...”;

— **os moderadores**, enfim, são um tipo de “suavizantes” que visam fazer engolir a pílula do FTA; pílula que sem eles seria muito amarga: “Me traz alguma coisa pra beber, meu chuchu”, “Por gentileza, me passe o sal”, “Feche a porta, meu anjo”, “Você que sabe das coisas, me diz então...”, “Você que sempre toma notas tão bem, poderia me passar essas suas aí?” etc. (id., 2006, p.88-9)

Em relação a esses procedimentos, gostaríamos de destacar que os *modalizadores* propostos por Kerbrat-Orecchioni correspondem aos *marcadores de opinião* mencionados no item 3.3.3.1 b1) deste capítulo. Essa correspondência aponta para o fato de que tais procedimentos podem atuar seja na preservação da face do falante, seja na preservação da face do interlocutor.

Conforme vimos, em geral, quando preservam a face do falante, esses procedimentos vinculam-se a opiniões em relação às quais o falante tem alguma dúvida ou deseja deixar claro o caráter puramente pessoal. Quando preservam a face do interlocutor, esses procedimentos introduzem, normalmente, algum desacordo entre os interlocutores, pois permitem dar às opiniões e asserções ares menos peremptórios, portanto, mais polidos, deixando ao outro a liberdade de conservar sua opinião.

Nas palavras de Preti:

Como são recursos que tornam os enunciados menos definitivos, os modalizadores transmitem uma idéia de limitação, que demonstra cortesia para com o interlocutor, mostrando-lhe que as afirmações que se fazem não devem ser tomadas como absolutas e que, por conseqüência, admitem a contestação. Esses atos de cortesia [polidez] verbal envolvem, portanto, a proteção da face positiva do interlocutor (2008, p.229).

Gostaríamos, ainda, de lembrar, com Kerbrat-Orecchioni (op.cit., p.90), que os suavizadores têm seu lado negativo: os *agravantes*, cuja função é reforçar e aumentar o impacto dos atos ameaçadores, ao invés de abrandá-los, de atenuá-los. Esses dois procedimentos — suavizadores e agravantes — têm, entretanto, utilização bastante distinta:

fora do caso particular de trocas com caráter fortemente conflituoso, **os agravantes são muito mais raros e “marcados” que os suavizadores, pelo menos, quando acompanham um FTA**; porque, ao contrário, são muitos os que acompanham a formulação dos FFAs. (ibid., p.91; grifos da autora)

Essa preferência pelos suavizadores (desejados) em relação aos agravantes (marcados) aponta para idéia de polidez como norma, tal como defendem, por exemplo, Kerbrat-Orecchioni (1992, 2006) e Leite (2008): os comportamentos impolidos são socialmente “marcados” em relação aos comportamentos polidos.

## **b) Polidez positiva**

A polidez positiva consiste na produção de atos essencialmente anti-ameaçadores (FFA) que lisonjeiam a face do interlocutor: manifestação de acordo, oferta, convite, elogio, agradecimento, fórmulas votivas etc.

Conforme Kerbrat-Orecchioni (op.cit.), o funcionamento da polidez positiva é muito mais simples do que o da polidez negativa. Assim sendo, quando se trata de polidez positiva, o essencial é assinalar que “se os FTAs têm, geralmente, a tendência de ser minimizados na sua verbalização, os FFAs se prestam, ao contrário e de bom grado, à formulação intensiva.” (id., 2006, p.91)

Nos agradecimentos, por exemplo, são comuns as formas hiperbolizadas: *muito obrigado*, *muitíssimo obrigado*, *obrigadíssimo*. Nas apreciações positivas, igualmente, o reforço dos enunciados polidos é freqüente (*Esse bolo está realmente maravilhoso!*). Nas apreciações negativas, ao contrário, mesmo as formulações mais brandas e menos ameaçadoras são raras (*Esse bolo está um pouquinho doce pro meu gosto.*):

Os sentimentos negativos são muitas vezes mais ocultos do que os positivos, por causa dos padrões sociais de polidez. (Garrett, 1959, p.42)

O que aqui foi dito aponta, mais uma vez, para a idéia de que a polidez é uma norma social que os indivíduos esperam ver respeitada. Assim, nas interações sociais, via de regra, os indivíduos tendem a hiperbolizar os enunciados polidos e a litotizar os enunciados impolidos (cf. Kerbrat-Orecchioni, op.cit., p.92)

Finalmente, gostaríamos de dizer que todos os procedimentos aqui descritos como estratégias de preservação da face — seja do falante, seja do interlocutor — podem ser colocados em prática de forma associada. O importante, no momento da escolha de tais procedimentos, é estar-se atento ao que pede a situação em que se desenvolve a interação.

## CAPÍTULO IV

### *AS FACES DO EDIFÍCIO MASTER*

#### 4.1. Considerações gerais

Conforme dissemos no capítulo anterior, em todas as interações de que participam, mesmo que a sua revelia, os indivíduos expõem publicamente sua auto-imagem. Tal exposição faz com que, quando em presença de outros, toda pessoa tenha inúmeros motivos para tentar controlar a imagem social que projeta e que faz chegar até seus parceiros de interação.

No caso das entrevistas, uma vez que, aos participantes da interação, soma-se a presença de uma audiência, que não interfere diretamente no processo interacional, mas que tudo vê e tudo avalia, “há que se considerar o fato de que tanto o entrevistador quanto o entrevistado ficam expostos ao julgamento do público.” Assim sendo, a preocupação com a própria imagem torna-se um fator preponderante no desenvolvimento da atividade conversacional. (cf. Almeida; Gerab, 2006, p.213)

Como, em geral, as pessoas querem apresentar de si uma imagem positiva, nas entrevistas, entrevistador e entrevistado procuram, via de regra, a melhor maneira de se apresentar diante da audiência, buscando causar-lhe uma boa impressão.

Em relação às entrevistas do documentário *Edifício Master*, as particularidades da situação de interação em que elas se desenvolvem (vejam-se itens 2.4.1 e 2.5.1 do capítulo II) trazem, segundo acreditamos, implicações para a construção da imagem social de seus participantes, especialmente dos entrevistados.

Em função das características do cinema de Eduardo Coutinho e, sobretudo, de seu método de filmagem (veja-se item 2.5 do capítulo II), vislumbramos em seu documentário depoimentos de indivíduos que têm plena consciência das condições em que se concretizam o filme. Os entrevistados do *Edifício Master* estão cientes da presença de câmeras, não ignoram o fato de que o filme será projetado para um público bastante grande, estão em contato com o diretor e sua equipe e, certamente, reconhecem neles o poder sobre a obra. Assim, no momento das entrevistas, conforme já mencionamos (veja-se item 2.4.1 do capítulo II), esses entrevistados não são mais apenas pessoas comuns, ordinárias em suas vidas cotidianas. Em

presença de câmeras, nas circunstâncias em que se encontram, ganham o *status* de personagens de um filme e, em decorrência disso, se apresentam diante das câmeras de um modo que, talvez, não o fizessem se estivessem distantes delas.

Esse *status* de personagem exige dos entrevistados um desempenho que os torne “dignos” de estar no filme, e mais, que os torne “dignos” de se verem projetados na telona, afinal, o verdadeiro destino da “atuação” diante das câmeras é a projeção em grande escala nas salas de cinema. E, para bem desempenhar o papel de personagem de cinema, não raro, os entrevistados revelam, de suas vidas, dados e acontecimentos que, se apresentados em outra situação de interação, construiriam deles uma imagem bastante negativa. No filme, entretanto, tais fatos, uma vez que, geralmente, singulares, concedem um caráter positivo à atuação das personagens.

Acontece, porém, que os participantes de um documentário são pessoas reais, com vidas reais fora do cinema. E, muitas vezes, a imagem que desejam construir para a personagem do filme pode colocar em risco a imagem que já construíram de si diante da sociedade e do(s) grupo(s) social(ais) a que pertencem.

Como uma imagem que é socialmente positiva pode não ter efeitos no filme, e aquilo que é socialmente reprovado pode dar força à personagem no documentário, acreditamos que os entrevistados do *Edifício Master* estão sujeitos a um tipo particular de pressão: a que coloca em conflito os papéis que desempenham na sociedade e os papéis que desempenham no filme. Ficam, eles, portanto, divididos entre a valorização de sua imagem como personagem e a preservação de sua imagem diante da sociedade, o que termina por determinar um controle redobrado da construção da auto-imagem e da preservação de suas faces.

Além disso, no que diz respeito à necessidade de preservação das faces vinculada à situação de entrevista, não se pode ignorar que o simples fato de se dirigir uma pergunta a alguém já provoca, em si, uma invasão de território, posto que tal pergunta obriga aquele a quem foi endereçada a um ato de resposta (cf. Koch, 2006, p.124-5).

No caso das entrevistas de documentário, conforme já dissemos, acrescenta-se a essa primeira ameaça uma segunda: a presença de câmeras. Nas palavras de Jean Rouch, já citado neste trabalho: “Sempre que se liga uma câmera, uma privacidade é violada” (apud Labaki, 2006, p.59), portanto, um “território é invadido”.

Especificamente, no caso das entrevistas do documentário *Edifício Master*, o fato de os entrevistados serem instados a falar, quase que exclusivamente, de suas experiências pessoais contribui, ainda, para sua exposição a mais uma ameaça. Conforme Garrett (1959,

p.56), as “pessoas são feridas em sua sensibilidade, ao abordarem fatos de sua vida pessoal, hábitos familiares, pobreza, erros passados e assim por diante.” E, quase sempre, perguntas de cunho pessoal levam o entrevistado a “levantar barreiras protetoras contra o que muito lhe pode parecer intrusão indevida.”

Isso posto, deve-se dizer que a análise que, a seguir, se vai realizar colocará em primeiro plano justamente as particularidades da situação de interação em que se dão as entrevistas do filme *Edificio Master*.

## **4.2. A preservação da própria face**

Neste item, discutiremos as atitudes defensivas empregadas pelos interlocutores em relação à própria face (veja-se item 3.3.1 do capítulo III). Dadas as características de nosso *corpus*, tais atitudes serão abordadas tendo em vista suas duas possibilidades de ocorrência em uma entrevista. Ou seja, trataremos, aqui, dos mecanismos empregados pelo(s) *entrevistado(s)* para preservar sua(s) própria(s) face(s) e dos mecanismos empregados pelo *entrevistador* para preservar sua própria face.

### **4.2.1. O entrevistado preserva sua própria face**

Devido à estrutura intrinsecamente assimétrica das entrevistas (veja-se item 2.6.3 do capítulo II), em que ao entrevistador cabe a elaboração de perguntas e ao entrevistado resta a obrigação de dar respostas, este último encontra-se, comparativamente ao primeiro, muito mais exposto e sujeito a ameaças que podem levá-lo à perda de suas faces.

Em função disso, como se poderia prever, o número de ocorrências dos mecanismos adotados pelos entrevistados é grandemente maior do que os adotados pelo entrevistador para resguardar a face.

Considerando-se as especificidades de nosso *corpus*, o material obtido das quinze entrevistas que, agora, analisaremos excede os limites dos procedimentos por nós descritos no item 3.3.3.1 do capítulo teórico III, o que nos obriga a propor outros parâmetros de análise a fim de que se chegue à realização de um trabalho minimamente satisfatório.

Segundo acreditamos, essa necessidade de se propor novos parâmetros aponta para o fato de que, em nosso trabalho, o *corpus* selecionado não se limitará a ser um exemplário da



teoria existente. Ao contrário, a riqueza do material com que trabalharemos permite vislumbrar que, no diálogo estabelecido entre *corpus* e teoria, não apenas esta servirá para esclarecer e ampliar nossa compreensão sobre aquele, mas também aquele permitirá que se alarguem as reflexões propostas por esta.

### a) Procedimentos que marcam o distanciamento do falante

Dentre esses procedimentos, localizamos em nosso *corpus* o emprego de sujeito genérico e de marcadores de rejeição. Não identificamos, porém, nenhuma ocorrência relevante de preservação da própria face por meio da indeterminação do sujeito e de expressões de impessoalidade.

#### a1) Sujeito genérico

O emprego de sujeito genérico nos permite compreender um pouco das estratégias de preservação da face presentes na entrevista de uma senhora cujo apartamento é repleto de retratos. Embora, por opção do cineasta, não possamos ver nenhum desses retratos, eles constituem o primeiro tópico conversacional desenvolvido na entrevista:

(1)

um entrevistado

Esther, sexo feminino, idosa jovem<sup>40</sup> (L1)

L1	meus objetos que eu mais gosto? é os meus retratos... é os meus retratos
Doc.	[ah::: então me conta por quê?
L1	porque... eu me amo né? <b>a gente</b> tem que se amar
5	não acha?... <b>a gente</b> tem que se amar porque se <b>a gente</b> não se amar quem que vai amar?... (...)

---

<sup>40</sup> Para a compreensão da classificação etária utilizada, veja nota de rodapé número 9 do capítulo I.

Ao falar de seus retratos — e, aqui, vale esclarecer: auto-retratos — a entrevistada Esther afirma que eles são os objetos de que mais gosta e explica-nos o porquê: *porque eu me amo né?* (linha 4).

A auto-valorização (ou o auto-elogio) é, normalmente, mal vista pela sociedade. Em geral, espera-se dos indivíduos que eles sejam modestos e que evitem produzir FFA, ou seja, atos que valorizam a face (veja-se item 3.3.2 do capítulo III), em relação a si mesmos. Na realidade, até mesmo quando provenientes de terceiros, espera-se que os elogios e as lisonjas sejam rejeitados por aquele a quem são dirigidos.

Lisonjear-se em público figura-se, pois, como uma atitude que, embora num primeiro momento possa parecer positiva para a construção da auto-imagem (FFA), é, em verdade, ameaçadora (FTA), visto que cria, quase sempre, uma imagem excessivamente narcísica e imodesta do falante. Assim sendo, via de regra, cientes desse risco, os falantes tendem a evitar tal atitude.

Referindo-se ao caso das entrevistas televisivas, Fávero e Aquino afirmam:

Esta parece ser uma atitude geral nas entrevistas de TV [evitar o auto-elogio], pois, segundo regra social os falantes não devem auto-elogiar-se publicamente; a imagem pública está relacionada à imagem profissional que é objeto de agradecimento e os entrevistados, se concordam com os elogios à sua atividade profissional, tendem a discordar com os que se dirigem à esfera pessoal. (2001, p.113)

No excerto que estamos analisando, a entrevistada, ao invés de evitar se auto-valorizar, evitando, assim, o risco de ameaçar sua face, opta por declarar: *eu me amo*, vendo-se, pois, em seguida, obrigada a adotar uma atitude reparadora em relação ao que disse.

A atitude escolhida pela entrevistada para preservar a própria face é, pois, o emprego de um sujeito genérico: *a gente* (linhas 4 e 5). Feita a declaração: *eu me amo*, Esther tenta, imediatamente, diluir a subjetividade de sua afirmação, generalizando aquilo que diz a respeito de si mesma no senso comum: *a gente tem que se amar não acha?... a gente tem que se amar porque se a gente não se amar quem vai amar?* (linhas 4-6).

Esse deslocamento do campo meramente pessoal, individual, subjetivo, para o âmbito do senso comum, produzido pelo emprego do sujeito genérico *a gente*, reduz a força ilocutória da auto-valorização, já que aquilo que a entrevistada havia dito em relação a si mesma passa a ser aplicável a um grande grupo de pessoas, a uma “multidão”, deixando,

portanto, de ser uma verdadeira auto-valorização, para tornar-se uma máxima relativa à conduta dos indivíduos como um todo: *a gente tem que se amar porque se a gente não se amar quem vai amar?*.

Além do sujeito genérico, outra estratégia é adotada pela entrevistada para preservar sua face: a busca do consentimento, ou melhor, da concordância de seu interlocutor em relação ao que fala: *a gente tem que se amar não acha?*... (linhas 4 e 5).

Ao buscar a concordância de seu interlocutor — no caso, o entrevistador, mas também, toda a audiência do filme — a entrevistada tenta, com ele, dividir a responsabilidade sobre o que diz, atribuindo a sua própria fala, mais uma vez, um caráter não-individual, não-pessoal, mas, ao contrário, coletivo, partilhável.

A busca do consentimento revela, igualmente, uma preocupação em relação ao outro, o que aponta para uma possível consciência da entrevistada em relação ao fato de que, realçando-se a si mesma, “arrisca-se, por extensão, a rebaixar indiretamente o outro; exaltando a própria face, arrisca-se a atentar contra a do outro” (Kerbrat-Orecchioni, 2006, p.97).

## **a2) Marcadores de rejeição**

Em nosso *corpus*, os marcadores de rejeição esclarecem aspectos de uma das mais interessantes entrevistas de todo o documentário.

Daniela é uma moça, com idade entre 25 e 30 anos, que sofre de sociofobia. Curiosamente, ela aceita participar do filme, mesmo sabendo que sua imagem será veiculada num dos mais importantes meios de comunicação em massa: o cinema. Entretanto, em função de sua patologia e por estar ciente de que a câmera, mais do que invadir sua privacidade, coloca-a em contato com milhões de pessoas, durante quase toda a entrevista, Daniela posiciona-se de perfil, praticamente não encarando a câmera ao longo de toda a interação.

No que diz respeito à preservação da face, antes de iniciarmos a análise do excerto abaixo, parece-nos interessante mencionar o fato de que, para se proteger da ameaça que a câmera (ou a própria entrevista) impõe a sua face negativa, isto é, para se defender da invasão que a câmera causa em seu território, Daniela resguarda sua face por meio da preservação de seu próprio rosto, não deixando que dele seja vista senão uma parte. Nesta entrevista, vê-se, portanto, que a preservação da imagem social (face) coincide com a preservação da imagem física (rosto) da entrevistada.

(2)

um entrevistado

Daniela, sexo feminino, adulta jovem (L1)

- L1 (...) EU::: tenho problemas... de::: neuROse e  
de sociofobia e a Aglomeração Típica do vai e vem em Copacaba::na...  
FAZ com que eu chegue em CAsa... muito estreSSAda... né?
- Doc. multidão essa coisa toda?
- 30 L1 [É::: porque **eu não sei se** são pessoas demais ou calçadas  
muito estreitas ou se é uma fuSÃO::: DE-sa-gra-DÁ:::vel dos dois  
elemen:::tos... EU sei que pode ser FEIO tá? feio mas eu:: mui::tas  
vezes fico contente quando eu SUBo e DESço no elevador sozinha não  
porque ãhm eu não vou perder tempo parando num andar mas porque:::  
35 eu sei que não vou ter que ver e nem ser VIS:::ta... é isso

Ao confessar ter problemas de neurose e sofrer de sociofobia (linhas 26-28), Daniela realiza um FTA à sua face positiva (veja-se item 3.3 do capítulo III), revelando-se como alguém que tem dificuldades em viver em sociedade. Tal atitude faz com que ela, ao explicar seu problema, tome, então, algumas precauções, necessárias para garantir que a face já ameaçada não seja perdida.

Como aquilo que vai dizer tem grandes chances de desagradar a seus interlocutores e causar-lhe, por consequência, reações adversas, Daniela se vale de um marcador de rejeição para prefaciar sua fala: *eu não sei se são pessoas demais ou calçadas muito estreitas ou se é uma fuSÃO::: DE-sa-gra-DÁ:::vel dos dois elemen:::tos...* (linhas 30-32).

Pelo uso desse marcador, a entrevistada revela certa incerteza em relação ao enunciado que produz, reduzindo, pois, seu impacto sobre os interlocutores. Além disso, expressa como algo sobre o qual, declaradamente, a entrevistada não está segura, a afirmação polêmica de Daniela fica atenuada, restringindo, assim, as possibilidades de críticas e objeções à entrevistada.

Conforme a classificação de Rosa (1992, p.75), o marcador de rejeição empregado por Daniela é um marcador de *controle geral* (veja-se tópico a3 do item 3.3.3.1 do capítulo III), já que procura eliminar todas as respostas desfavoráveis dos interlocutores, fornecendo uma “saída” à entrevistada, caso tais respostas venham a ocorrer.

Na verdade, neste momento da entrevista, pode-se dizer que o marcador de rejeição funciona como uma espécie de desculpas antecipadas que a entrevistada tem o cuidado de

“pedir” a seus interlocutores, para evitar que estes lhe dirijam objeções que podem levá-la à perda de sua face.

Ainda neste excerto, mesmo não se tratando de um marcador de rejeição, vale ressaltar outro recurso empregado por Daniela para preservar sua face. Em seguida à afirmação que acabamos de analisar, a entrevistada prepara-se para fazer uma declaração ainda mais ameaçadora: *EU sei que pode ser FEIO tá? feio mas eu:: mui::tas vezes fico contente quando eu SUBo e DESço no elevador sozinha não porque ãhm eu não vou perder tempo parando num andar mas porque::: eu sei que não vou ter que ver e nem ser VIS::ta... é isso* (linhas 32-35).

Sabendo que aquilo que ia dizer a colocaria em risco, por ser condenável, “feio”, do ponto de vista social, Daniela, antes de fazê-lo, tem o cuidado de prevenir o interlocutor sobre seu caráter negativo: *EU sei que pode ser FEIO tá? feio mas (...)*.

Esse enunciado preliminar atenua a força da declaração que o segue pelo simples fato de anunciá-la (veja-se tópico *c2* do item 4.2.1 deste capítulo). E, feito o anúncio, a entrevistada resguarda sua face na medida em que, com ele, se previne de futuras acusações indesejadas por parte de seus interlocutores. É como se ela dissesse: *não venham me dizer que isso é errado, pois eu mesma já admiti meu erro*.

É claro que essa “confissão de erro” (FTA à face positiva) não deixa de ser prejudicial a sua imagem. Mas, como bem lembra Kerbrat-Orecchioni (1992, p.233), “a ameaça à face é mais violenta quando emana do outro”. Assim, considerando-se uma relação de custo-benefício, é menos custoso à imagem social do indivíduo uma ameaça que provenha dele mesmo, mas que o defenda de possíveis ameaças de terceiros, do que uma ameaça realizada pelo outro, motivada pela incapacidade do indivíduo em se auto-defender.

Neste excerto, após a declaração ameaçadora — *eu:: mui::tas vezes fico contente quando eu SUBo e DESço no elevador sozinha* —, precedida pelo prefácio atenuador — *EU sei que pode ser FEIO tá? feio mas* —, a entrevistada tem ainda a preocupação de justificar o que disse: *não porque ãhm eu não vou perder tempo parando num andar mas porque::: eu sei que não vou ter que ver e nem ser VIS::ta... é isso*.

Em sua justificativa, verifica-se que Daniela rejeita a hipótese de que seu ato seja um ato egoísta — *não porque ãhm eu não vou perder tempo parando num andar* —, enfatizando-o como uma consequência de sua patologia, a sociofobia — *mas porque::: eu sei que não vou ter que ver e nem ser VIS::ta... é isso*.

Desse modo, mais uma vez, fica preservada a face da entrevistada que, segundo acreditamos, ao se justificar, reduz a responsabilidade sobre o que diz e faz, valendo-se de sua condição de neurótica e sociofóbica.

Retomando, então, o início desta análise, podemos dizer que, se num primeiro momento, a confissão de ter problemas de neurose e sofrer de sociofobia constitui-se numa ameaça à face da entrevistada, que, se vê, portanto, obrigada a se preservar; num segundo momento, sua patologia serve de justificativa para o que diz e faz, servindo, pois, como um elemento que contribui para a preservação de sua face.

No que concerne à patologia da moça, vale dizer, ainda, que ela seria argumento suficiente para justificar uma recusa de Daniela em participar do filme. Primeiramente, porque, em presença de câmeras, ela não conseguiria evitar aquilo que mais teme: ser vista; depois, porque, conforme já dissemos, confessar-se como neurótica e sociofóbica coloca em risco a imagem social da entrevistada.

Entretanto, Daniela está no filme. Ela passou por uma pesquisa prévia, de seleção de entrevistados (veja-se item 2.5.1 do capítulo II), e “assumiu o risco” de participar do documentário. Segundo acreditamos, a presença de Daniela no filme e o modo como organiza seu depoimento apontam para o fato, levantado por Morin (1973, p.132), de que a câmera “aumenta as potências inibitórias, mas também faz crescer os poderes exibitórios.” Ela dispõe de um potencial extra-lúcido, “e pode ‘intimar’ os entrevistados, induzindo-os a dizer a verdade.”

Essa verdade, que pode ser muito positiva para a personagem do filme, dando-lhe, em geral, ares de singularidade, pode, porém, ser negativa, e até mesmo prejudicial, à imagem e à vida do entrevistado fora do cinema, atrás das câmeras. Daí, o fenômeno que verificamos nesta entrevista: um jogo de mostrar e defender, de confessar e preservar, de revelar e justificar.

Na próxima análise, tem-se o depoimento dado por uma senhora espanhola, que mora no Brasil desde a juventude. Em sua entrevista, chamam à atenção as inúmeras afirmações categóricas e, por vezes, até preconceituosas, que faz a respeito do povo brasileiro, da pobreza e dos pobres. No excerto abaixo, Maria Pia comenta o fato de os pobres não irem sequer retirar o remédio gratuito, que lhes é dado nos hospitais, para evitar filhos:

**(3)**

**dois entrevistados**

**Maria Pia, sexo feminino, idosa jovem (L1)**

## Felipe, sexo masculino, criança (L2)

Doc. os pobres nem isso fazem?  
L1 NEM ISSO VAI ((risos)) eu conheço... não vai ((risos)) não VAI...  
PREguiça de ir lá... e se COMpra às vezes a gente dá o reMÉdio  
e ele esque-ceu de tomar... esQUEcem de tomar... então é MUIto difícil...  
70 é MUIto difícil éh talvez fosse um... **não SEI**... uma forma de::: deles  
eduCÁ-los... mas às vezes quando a pessoa é muito PObre de espírito  
eles não As-similam o que você FAla... você FALA e ele... fica calado...  
entendeu? (...)

Neste excerto, é curioso o fato de Maria Pia fazer diversas afirmações fortes e polêmicas — *PREguiça de ir lá...* (linha 68); *quando a pessoa é muito PObre de espírito eles não As-similam o que você FAla...* (linhas 71 e 72) etc. — sem reduzir, de nenhuma forma, o impacto que elas podem causar. Tais afirmações dizem respeito, essencialmente, ao modo como a entrevistada vê os pobres e compreende sua situação.

Quando tenta, porém, sugerir uma possível solução para o que descreve, Maria Pia hesita — *é MUIto difícil éh talvez fosse um...* (linha 70) — e, em seguida, reduz o impacto do que diz, reduzindo, igualmente, sua responsabilidade sobre o dito, por meio de um marcador de rejeição: **não SEI**... *uma forma de::: deles eduCÁ-los...* (linhas 70 e 71).

Da mesma forma como na entrevista anterior, aqui, o emprego do marcador de rejeição de controle geral revela a incerteza da entrevistada quanto ao enunciado que produz e restringe, por parte de seus interlocutores, as possibilidades de críticas e objeções em relação ao dito.

Contudo, no que diz respeito à preservação da face, diferentemente de (2), aqui, o efeito causado pelo marcador de rejeição na completude do excerto parece ser muito menos importante. É claro que esse marcador atenua a pretensa idéia de educar os pobres. Entretanto, julgamos que ele não atenua, verdadeiramente, a imagem impositiva e taxativa que a entrevistada constrói de si, dado que, à exceção da frase prefaciada pelo marcador, em todo o exemplo — e, em praticamente, toda a entrevista —, Maria Pia assume categoricamente o que diz.

## **b) Procedimentos que marcam o envolvimento do falante**

Confirmando o que diz Galembeck, em nosso *corpus*, os procedimentos que marcam o envolvimento do falante são muito mais numerosos do que os procedimentos que marcam seu afastamento:

Em textos conversacionais, o emprego desses elementos é mais freqüente que os marcadores de afastamento, fato que se explica pela necessidade de cada interlocutor marcar a própria presença (auto-envolvimento) nas situações de interação face-a-face. (2005, p.181)

Nas entrevistas analisadas, identificamos ocorrências de marcadores de opinião, de alusões a terceiros, de marcadores hedges e de paráfrases.

### **b1) Marcadores de opinião**

O excerto apresentado a seguir pertence à mesma entrevista que figura em (1). No trecho abaixo, a entrevistada Esther relembra um fato relativo ao assalto que sofrera na região de Copacabana e que terminou com o roubo de oito mil reais de sua poupança:

(4)

**um entrevistado**

**Esther, sexo feminino, idosa jovem (L1)**

L1                    (...) ((enxugando os olhos)) ele tirou todo  
o meu dinheiro oito mil reais... e SEMpre na ameaça  
45                    do revolver... ((respira fundo)) MAS **pra MIM** o o o:::  
o gerente era conivente com ele... porque liberou na  
HOra... porque a gente pede pra fazer uma retirada  
de mil reais dois mil reais tem que avisar vinte e quatro  
horas antes né?

Relatando as circunstâncias em que se deu o assalto, Esther acusa o gerente de seu banco de conivência com o ladrão: *MAS pra MIM o o o::: o gerente era conivente com ele...*(linhas 45 e 46).



Ato socialmente condenável, como bem pregam as leis terrenas — não se deve acusar uma pessoa sem ter provas — e as leis celestiais — 9º mandamento: *não dirás falso testemunho contra o teu próximo* —, a acusação, mais do que ameaçar a face daquele a quem é dirigida, é um ato que coloca em risco (FTA) a face positiva daquele que a realiza.

Revelando-se ciente das ameaças a que está exposta, a entrevistada atenua a força ilocutória do enunciado que produz, valendo-se da expressão adverbial: *pra MIM* (linha 45), que funciona como um marcador de opinião.

Por meio desse marcador, Esther enfatiza que o que está dizendo é uma opinião sua, pessoal e que, portanto, não deve ser tomada como verdade absoluta. Colocando o fato como algo subjetivo e, portanto, passível de ser contestado, a entrevistada minimiza, pelo emprego do marcador de opinião, o peso de sua acusação, deslocando-a para o plano das hipóteses.

Vale ressaltar, porém, que embora empregado para suavizar o impacto do enunciado, o marcador citado, uma vez que prefaciador da acusação, dá indícios de que a entrevistada assume integralmente aquilo que está dizendo (cf. *ibid.*, p.182). Em outras palavras, no excerto de que estamos tratando, o marcador de opinião reduz a força ilocutória do enunciado, situando a acusação num plano pessoal, subjetivo e, assim, contestável, mas não deixa, igualmente, de revelar que a entrevistada acredita naquilo que está dizendo. Ou seja, para Esther, o gerente estava, de fato, envolvido no roubo.

Ainda no que se refere à preservação da face, pode-se afirmar que a entrevistada cerca-se de outras precauções para evitar construir de si uma imagem negativa. Antes da acusação, por exemplo, verifica-se que há uma repetição acompanhada do prolongamento do artigo definido que anuncia o “acusado”: *MAS pra MIM o o o::: o gerente era conivente com ele...*(linhas 45 e 46). Tal repetição pode indicar que a entrevistada hesita em revelar o “acusado”, ou melhor, que ela hesita entre fazer, ou não, a acusação.

Mas, concretizado o ato, constata-se que Esther se esforça em dar as razões para a denúncia que faz: *porque liberou na HOra... porque a gente pede pra fazer uma retirada de mil reais dois mil reais tem que avisar vinte e quatro horas antes né?* (linhas 46-49). Com essas justificativas, a entrevistada tenta “provar” que sua acusação não é infundada, mas que se baseia em razões plausíveis.

Todos esses procedimentos apontam para um trabalho de preservação da própria face, na medida em que a entrevistada parece ciente dos riscos que se apresentar como uma delatora, uma acusadora, pode impor-lhe — sobretudo, à face positiva. Assim, por meio de

sutis recursos (marcador de opinião, repetição, justificativa), ela busca reduzir os danos que sua atitude pode causar à própria face.

Em (5), apresentamos parte da entrevista de uma jovem que, tendo engravidado ainda adolescente, recebeu dinheiro do pai para deixar a casa em que morava com ele:

(5)

**um entrevistado**

**Cristina, sexo feminino, jovem (L1)**

15 Doc. então o teu pai recebeu mal a gravidez... é isso?  
L1 **acho que:::** éh::: ah no fundo::: ele TINHA outros planos...  
e::: agiu de maneir:::ra... éh:::.... NÃO sei **eu acho que** ele foi::: um tanto:::....  
precipiTAdo assim... ele::: o Lucas não tinha nem um ano  
e ele::: pediu assim pra que com uma certa quantia... PE-quena  
20 de dinheiro eu comPRASSE um apartamento... então...

Aqui, ao contrário do que vimos até agora, a ameaça à face da entrevistada não provém de um ato cometido por ela mesma, mas, antes, decorre da pergunta realizada pelo entrevistador.

Neste excerto, Eduardo Coutinho faz uma pergunta direta à Cristina: *então o teu pai recebeu mal a gravidez... é isso?* (linha 15). Uma tal pergunta, ainda que retome uma afirmação feita pela própria garota num momento anterior da entrevista<sup>41</sup>, produz uma série de ameaças ao território da moça (FTA à face negativa).

Em primeiro lugar, a ameaça resulta do próprio fato de a jovem estar sendo questionada. Conforme dissemos (veja-se item 4.1 deste capítulo), o simples fato de se dirigir uma pergunta a alguém já provoca, em si, uma invasão de território, posto que tal pergunta obriga aquele a quem foi endereçada a dar uma resposta.

Em segundo lugar, a ameaça se agrava pelo fato de a pergunta ter sido formulada de forma direta, ou seja, sem nenhum suavizador que atenuie seu impacto. De acordo com Hoffnagel (2005), comparativamente às indiretas, as perguntas diretas são menos polidas e

---

<sup>41</sup> Logo na primeira cena da entrevista, Cristina declara: *éh::: meu PAI é um alemãoZÃO assim éh... com todos os... CONtras... do que isso quer dizer assim ele não aPROvou eu acho muito a idéia... de ter um neto tão cedo...* (linhas 1-3). Mais uma vez, no entanto, vale retomar as palavras de Kerbrat-Orecchioni (1992, p.233): “a ameaça à face é mais violenta quando emana do outro”. Daí, termos optado por analisar o trecho em que Coutinho, o entrevistador, levanta essa questão à entrevistada.

não revelam grande empenho do entrevistador em preservar a face do entrevistado (veja-se item 2.6.1 do capítulo II).

Depois, há que se considerar que a pergunta versa sobre um assunto muito íntimo e delicado da vida da entrevistada. Retomando a afirmação de Garrett (veja-se item 4.1 deste capítulo), as “pessoas são feridas em sua sensibilidade, ao abordarem fatos de sua vida pessoal, hábitos familiares, pobreza, erros passados e assim por diante.” (1959, p.56) As perguntas de cunho pessoal são, portanto, duplamente ameaçadoras porque, além de exigirem dos entrevistados uma resposta, levam-nos a revelar elementos que pertencem as suas reservas pessoais.

Além disso, não se pode esquecer que, fazendo referências ao pai e ao filho (gravidez) da entrevistada, a pergunta coloca em cena as relações existentes entre todos esses indivíduos: pai e filha; mãe e filho, neto e avô. Desse modo, diferentes *status* e papéis sociais desempenhados por Cristina são evocados: filha, mãe e, é claro, personagem do documentário. A preservação de sua face fica, portanto, atrelada às imagens sociais relativas a cada um de seus *status*.

Fortemente ameaçada, a moça se vale, então, de uma série de recursos para tentar preservar sua face. Dentre esses recursos, citamos:

1) as inúmeras hesitações, constituídas por:

— marcadores: *éh:: ah no fundo::* (linha 16); *ele foi:: um tanto::... precipiTado assim...* (linhas 17 e 18); *ele:: pediu assim* (linha 19) etc.

— pausas: *ele Tinha outros planos...* (linha 16); *ele foi:: um tanto::... precipiTado* (linhas 17 e 18); *pediu assim pra que com uma certa quantia...* (linha 19) etc.

— prolongamentos vocálicos: *no fundo::* (linha 16); *e:: agiu de manei::ra...* (linha 17); *ele foi:: um tanto::...* (linha 17) etc.;

2) um marcador de rejeição: *NÃO sei eu acho que ele foi:: um tanto::... precipiTado* (linhas 17 e 18);

3) dois marcadores de opinião: *acho que:: éh:: ah no fundo:: ele Tinha outros planos...* (linha 16); *NÃO sei eu acho que ele foi:: um tanto::... precipiTado* (linhas 17 e 18).

Quanto aos procedimentos que nos interessam no momento, ou seja, os marcadores de opinião, pode-se dizer que eles colaboram para a preservação da face de Cristina, justamente, na medida em que lhe permitem equilibrar suas diferentes imagens sociais relativas aos *status* evocados pela pergunta do entrevistador.

Deixar de responder à pergunta de Coutinho comprometeria a imagem de Cristina como personagem-entrevistada, cujo *status* implica, precisamente, na obrigação de apresentar respostas às perguntas lhe são feitas. Responder, porém, categoricamente a essa pergunta constituiria uma espécie de acusação a seu pai, o que poderia prejudicar sua imagem de filha. Mas, da mesma forma, não se posicionar perante a atitude do pai poderia se constituir como uma ameaça a sua imagem de mãe, posto que se espera que as mães defendam os filhos.

Assim, com o primeiro emprego do marcador de opinião, Cristina minimiza os danos que poderia causar à face de seu pai, já que não o acusa, mas apenas levanta a hipótese de que ele vislumbrava um outro futuro para ela: *acho que... éh... ah no fundo... ele Tinha outros planos...* (linha 16). Sua imagem de filha fica, portanto, preservada, visto que ela se mostra como uma filha que respeita o pai.

Com o segundo marcador, por sua vez, ela preserva sua imagem de mãe, dado que, por meio dele, pode defender os interesses do filho sem, contudo, denegrir a imagem do pai: *eu acho que ele foi... um tanto... precipitado assim... ele... o Lucas não tinha nem um ano e ele... pediu assim pra que com uma certa quantia... PE-quena de dinheiro eu comPRASSE um apartamento...* (linhas 17-20). Nesse caso, vale retomar o que dissemos em (4): embora suavize, pela atenuação da força ilocutória do enunciado, o impacto que a declaração da entrevistada poderia causar à imagem de seu pai, o marcador de opinião agora citado, uma vez prefaciador da fala da moça, dá indícios de que Cristina assume integralmente aquilo que está dizendo (cf. Galembeck, op.cit., p.182). Fica, portanto, protegido o filho — *o Lucas não tinha nem um ano* —, e, por consequência, protege-se sua imagem de mãe.

Por fim, pelo emprego de ambos os marcadores, associado aos outros procedimentos citados acima, Cristina consegue dar uma resposta satisfatória ao que lhe foi perguntado sem, conforme vimos, colocar em risco sua imagem de filha ou de mãe. Fica, assim, preservada sua imagem de personagem do filme.

## b2) Alusão a terceiros

Aqui, apresentaremos trechos de entrevistas em que são feitas alusões não apenas às falas, mas, também, às atitudes de terceiros.

Em (6), tem-se o depoimento de Antonio Carlos, um homem na faixa dos cinquenta anos, que se emociona ao relatar a consideração que seu patrão lhe demonstrou quando do falecimento de sua mãe:

(6)

um entrevistado

Antonio Carlos, sexo masculino, adulto velho (L1)

45 L1 (...) e eu pedia ao gerente  
“ah... eu preciso ver minha mãe minha mãe está pior”...  
((corte de edição)) e quando eu voltei... eu falei com ele  
“olha... o:::: PEdro... -- até o nome dele é PI- E-tro... ele é italiano --  
Pietro eu::: nas férias eu compenso esses dias... pô eu precisava ir  
50 eu te agradeço... por você ter me liberado” e **ele falou assim**  
**“NÃO você não precisa me agradecer... -- eu não esqueço essas**  
**palavras eu não esque/-- você não precisa me agradecer... porque você**  
**não foi porque precisava você foi porque merecia”...**  
((chorando)) eu fiquei muito feliz... eu não sabia que ele...  
55 ((com a voz embargada)) eu não sabia que ele...  
tinha por mim como um funcioNÁRIO uma:::... uma consideração  
tão grande... trabalhei com ele quinze anos... com esse Pietro

Em (7), tem-se parte da entrevista de Suze, uma mulata de meia-idade, que foi dançarina na juventude e que, por isso, viajou para diversos lugares fazendo shows:

(7)

um entrevistado

Suze, sexo feminino, adulta velha (L1)

Doc. foi parar em São Paulo como?  
L1 (...)

35

e aí conheci a::: a Ruth...

**a Ruth falou “NOssa você é ALta grandONa boNIta... eu vou:: montar um show você quer::... quer ir lá na casa ver”** eu falei “quero”  
((corte de edição)) AÍ quando ela montou o SHOW ela já me encaixou aí nós começamos a::: a corRER São Paulo... fazendo show fazendo show fazendo show fazendo show fazendo show

E, em (8), tem-se parte da entrevista de Henrique, um senhor que teve a oportunidade de morar nos Estados Unidos e que, por intermédio de seu trabalho, conheceu Frank Sinatra. No excerto abaixo, ele explica como Frank Sinatra o apresentou ao público quando subiu no palco para cantar com o cantor:

(8)

**um entrevistado**

**Henrique, sexo masculino, idoso jovem (L1)**

Doc.	mas o Frank Sinatra tinha que explicar pro público
90	que que o senhor tava fazendo lá... que você estava fazendo lá?
L1	<b>ele disse “estou com um aMIgo MEU que está aqui que eu conheci:: gostei muito dele brasileiro... trabalha com a (ASS) e ele vai cantar ((palma)) comigo” PRONto</b>

Em todos esses casos, ao contrário do que ocorre nos precedentes, o trabalho de preservação da face se efetiva, não pela defesa, mas pela valorização da imagem do entrevistado.

Nos três excertos, a alusão a terceiros permite que, valendo-se da voz de outro — mudança de *footing* (veja-se item 3.3.1 do capítulo III) —, os entrevistados produzam FFA às suas faces positivas.

Colocados na boca de um terceiro, os elogios — *você é ALta grandONa boNIta...* (linha 35, excerto 7) — e as expressões de lisonja — *você foi porque merecia...* (linha 53, excerto 6); *estou com um aMIgo MEU que está aqui que eu conheci:: gostei muito dele* (linhas 91 e 92, excerto 8) — valorizam e, por conseguinte, preservam a face do entrevistado, sem dele criar uma imagem pretensiosa ou imodesta. Evita-se, assim, o risco de se autoelogiar que, conforme dissemos em (1), não é socialmente bem visto, não se deixando, porém, de agregar valor positivo à auto-imagem.

Como, em geral, o falante incorpora as palavras das pessoas que cita, para obter crédito ou aprovação (cf. Galembeck, 2005, p.189), com frequência, as pessoas a quem se faz alusão gozam de reconhecimento e prestígio social ou ocupam posições hierarquicamente superiores as do falante. Nos trechos de que estamos tratando, isso se confirma: (6) – alusão ao patrão do entrevistado; (7) – alusão à empresária da entrevistada; (8) – alusão a Frank Sinatra, celebridade mundialmente conhecida.

A seguir, apresentamos o depoimento de uma jovem, de mais ou menos 20 anos, que era prostituta, à época da gravação do documentário. No fragmento abaixo, Alessandra conta como a notícia de sua gravidez, aos 14 anos, foi recebida por seus pais:

(9)

**um entrevistado**

**Alessandra, sexo feminino, jovem (L1)**

25 Doc. e daí? você fez o quê? abortou?  
L1 **NÃ:::O não minha mãe não deixou não** eu che/ eu falei  
com a minha mãe eu nunca menti pra minha mãe... eu falei  
pra minha mãe... esTÁ acontecendo alguma coisa estranha no  
meu CORpo... eu ACHO que eu estou grávida... porque e::u não tinha  
30 o qua::DRIL... estava diferente estava tudo diferente...  
aí eu falei pra ela eu acho que eu estou grávida... MINHA MÃE  
ficou desesperada meu pai a gente ficou sem conversar...  
um ano... depois a gente voltou a conversar depois que  
**ele VIu que não tinha nada a ver que**  
35 **E:::LE era culPAdo... de tudo o que aconteceu comigo aí:::**

Em (9), a alusão a terceiros não é feita por meio da retomada de suas falas, mas pela menção a suas atitudes.

Tal como em (5), aqui, a necessidade de preservação da face é desencadeada pela pergunta (FTA) do entrevistador: *e daí? você fez o quê? abortou?* (linha 25), o que torna a ameaça mais violenta, já que emana do outro (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1992, p.233).

Vale dizer, porém, que Coutinho, ao colocar essa questão, não o faz, pela entonação ou por suas expressões faciais, de maneira agressiva ou tendenciosa. De qualquer forma, levantando a hipótese de a garota ter cometido um ato criminoso — dado que, segundo as leis

do Brasil, o aborto é um crime — coloca a imagem positiva da entrevistada sob um forte risco.

Assim, após responder enfaticamente não ter realizado o aborto, Alessandra reforça sua atitude por meio da menção à atitude (sensata) da mãe: *NÃ:::O não **minha mãe** não deixou não* (linha 26). Ou seja, a entrevistada preserva sua face, não apenas ao afirmar categoricamente não ter cometido o ato criminoso, mas, também, ao reforçar sua atitude e conferir às suas palavras maior fidedignidade, valendo-se da alusão à atitude de sua mãe. Afirmando que sua mãe não a deixou cometer um tal ato, Alessandra revela que nem ela nem as pessoas por ela responsáveis estariam propensas a descumprir a lei. Sua imagem de cidadã correta fica, pois, resguardada.

Quanto à alusão ao pai, a entrevistada se vale dela para eximir-se da culpa por ter engravidado aos quatorze anos. Segundo ela, o pai era o “culpado” por tudo o que lhe acontecera: *ele Vlu que não tinha nada a ver que **E:::LE** era culPAdo... de tudo o que aconteceu comigo aí:::* (linhas 34 e 35).

Aqui, o recurso à figura do pai tem, portanto, função oposta à menção à figura da mãe. Se Alessandra recorre à atitude da mãe para enfatizar seu comprometimento com as leis e com o que é legalmente aceitável, quando se refere ao pai, disso se vale para minimizar sua responsabilidade sobre uma situação que não é socialmente bem vista: gravidez na adolescência.

Comprova-se, assim, que a alusão a terceiros, tal como propomos em nosso referencial teórico (veja-se tópico *b2* do item 3.3.3.1 do capítulo III), serve tanto para reforçar o envolvimento quanto para marcar o distanciamento do falante em relação ao que diz (e faz).

### **b3) Marcadores *hedges***

Em nosso *corpus*, encontramos, essencialmente, marcadores *hedges* indicadores de atividades cognitivas, ou seja, os *hedges* em sentido estrito, como propõe Rosa (1992). Apesar de terem sido localizados *hedges* que denotam incerteza, nenhuma ocorrência desse segundo tipo revelou-se significativa ao trabalho de preservação da face dos entrevistados.

Os marcadores *hedges* permitem que melhor se compreenda as estratégias de preservação da face presentes na entrevista de uma banda de jovens músicos que trocaram o Paraná pelo Rio de Janeiro para tentar progredir na carreira:



(10)

três entrevistados

Fábio, sexo masculino, jovem (L1)

João, sexo masculino, jovem (L2)

Bacon, sexo masculino, jovem (L3)

- Doc.            vocês são amadores já ganharam dinheiro  
                     com música algum tempo?
- L2                já:::
- Doc.            já?
- 15    L2                DÁ pra viver com música se a gente fosse **digamos**... tocar éh  
                     cover sabe? a gente podia ganhar de música mas se for pensar em  
                     dinheiro só não ia ser músico
- L1                viver MESmo não ficar ganhando um trocadinho ali um  
                     trocadinho ali porque senão eu estava em Curitiba tocando nos  
20                bares tranqüilo eu estava vivendo disso... poxa eu tocava toda semana...  
                     quinta sexta sábado e domingo sempre... então::: mas não é isso  
                     que a gente quer ficar tocando nos barzinhos e:: ficar  
                     alegrando o ambiente... a gente QUER fazer SHOW  
                     a gente QUER viAJAR a gente quer TOcar mesmo

Considerando-se que, em nossa sociedade, o fator dinheiro é sempre um excelente parâmetro de avaliação do sucesso de alguém, a primeira pergunta de Coutinho ameaça a face positiva da banda, na medida em que coloca em dúvida o sucesso profissional dos músicos: *vocês são amadores já ganharam dinheiro com música algum tempo?* (linhas 11 e 12). Para defender a imagem do grupo e dar-lhe alguma credibilidade, um dos garotos responde prontamente: *já:::* (linha 13).

Como, porém, o entrevistador dá indícios de que duvida — *já?* (linha 14) — da resposta dada — *já:::* —, o entrevistado vê-se obrigado a melhor explicar o que, em princípio, afirmara de forma categórica.

Para não se contradizer e negar o que já havia afirmado e tampouco ameaçar a imagem da banda, o músico reformula sua resposta, evitando, dessa vez, responder de forma muito precisa. É, pois, por meio do marcador *hedge* de planejamento verbal: *digamos* (linha 15), que o entrevistado modifica a força dos enunciados que produz, atenuando a impositividade que deles pudesse decorrer (cf. *ibid.*).

Desse modo, pode-se dizer que, neste excerto, o referido marcador permite ao entrevistado, justamente, dar uma resposta imprecisa ao entrevistador: “a demonstração de que o locutor informante busca planejar seu enunciado causa um efeito de imprecisão” (ibid., p.49). E tal imprecisão presta-se tanto a preservar a face da banda, uma vez que impede que o garoto afirme explicitamente que não ganham dinheiro com a música, quanto a preservar a face do entrevistado-personagem, já que o músico não deixa de esclarecer, mesmo que de forma imprecisa, a dúvida do entrevistador.

Em (10), é interessante ressaltar, ainda, o fato de o segundo garoto (L1) vir em “socorro” do parceiro (linhas 18-24), para, junto com ele, tentar defender a imagem da banda. E, vale dizer, L1 complementa as idéias de L2 usando da mesma imprecisão do colega.

A seguir, temos mais um fragmento da entrevista apresentada em (5), isto é, a entrevista da garota que engravidou ainda adolescente e que recebeu dinheiro do pai para deixar a casa em que morava. No trecho abaixo, ela explica as razões de ter tido o filho:

(11)

**um entrevistado**

**Cristina, sexo feminino, jovem (L1)**

Doc.	aconteceu e pronto?
L1	aconteceu... e eu fiquei sabendo tarde deMAIS eh:: Tive o Lucas
Doc.	por que você queria ter mesmo? você tinha vontade de TER? ou foi por acaso?
L1	foram::: éh::: uma confusão de aCasos que acarretaram numa:::...
10	<b>quer dizer</b> não::: teve mais como... agir diferente

Aqui, como em (10), o marcador *hedge* — *quer dizer* (linha 10) — permite à entrevistada dar uma resposta com baixo grau de precisão à pergunta ameaçadora (FTA) do entrevistador.

Essa estratégia revela-se importante para a preservação da face da garota, sobretudo, no que concerne a seu *status* de mãe. Afinal, qualquer resposta direta e precisa do tipo: *não, eu não queria ter* ou *eu não tinha vontade de ter um filho*, implicaria danos a sua imagem de mãe perante a sociedade, mas, principalmente, perante seu próprio filho.

Uma resposta direta que apontasse para o sentido oposto — *sim, eu queria muito ter um filho* ou *eu sempre quis ter um filho* — seria, igualmente, inapropriada, pois contradiria a *linha de conduta* (veja-se item 3.3 do capítulo III) adotada pela entrevistada até então: *aconte-*

*ceu... e eu fiquei sabendo tarde deMAIS eh::: Tive o Lucas* (linha 7). No que diz respeito a seu *status* de personagem do documentário, essa falha em sua linha de conduta poderia levar a entrevistada à constrangedora falha simbólica que é a perda da face.

A resposta imprecisa, viabilizada pelo emprego do marcador *hedge*, aparece, então, como uma alternativa para conciliar as imagens relativas aos *status* de mãe e de personagem que a entrevistada assume no momento da entrevista do documentário.

#### **b4) Paráfrases**

O próximo excerto traz parte da entrevista de Paulo Mata, um ex-jogador e treinador de futebol:

(12)

**um entrevistado**

**Paulo Mata, sexo masculino, adulto velho (L1)**

Doc.	você começou aonde?
L1	comecei no Bahia... no no Galícia da Bahia... eu sou baiano né?... eh::: DESde DOze ano que eu joga futebol::: de chuteira que a gente chama né? ((corte de edição)) joguei aqui no Rio
5	joguei no Bom Sucesso e no Bangu... éh::: <b>DEpois viajei éh::: e joguei no MÉxico éh::: DOIS anos e meio... joguei na FRANça... três ano... joguei no México éh yo hablo español un poco... joguei na França te/ éh dois anos e meio... je parle français un petit peu... éh::: joguei nos Estados Unido I speak English a little bit... joguei na na::: Venezuela...</b>

O excerto (13), por sua vez, traz o depoimento de Eugênia, uma mulher com idade entre 50 e 60 anos, que se dedica, entre outras coisas, a fazer poesia:

(13)

**um entrevistado**

**Eugênia, sexo feminino, adulta velha (L1)**

Doc.	você já publicou livro?
L1	<b>eu já publiquei::: ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça))</b>

**publiquei um livro que eu paguei a edição...**

quando... eu trabalhava num num né? num numa LOJA...

ganhei um... bom dinheiro... **publiquei esse livro depois eu publiquei**

**um... outro** através de uma editora... infantil-juvenil e...

Aqui, como ocorre nos casos de alusão a terceiros (exemplos 6, 7 e 8), o trabalho de preservação da face se efetiva pela valorização, e não pela defesa, da imagem do entrevistado.

Tanto Paulo quanto Eugênia se utilizam de paráfrases para enfatizar informações que lhes permitem criar uma imagem positiva e socialmente prestigiosa de si.

Em (12), Paulo reformula o enunciado de origem, ou enunciado matriz: *DEpois viajei éh...:* (linha 5), por meio de uma paráfrase explicativa, na qual enumera os países para onde viajou enquanto jogava: *e joguei no MÉxico éh...: DOIS anos e meio... joguei na FRANça... três ano...* (linhas 5 e 6).

Esse enunciado parafrásico é, em seguida, reformulado por uma nova paráfrase em que, além de acrescentar outros países onde jogou (Estados Unidos e Venezuela), Paulo inclui a informação das línguas estrangeiras que fala: *joguei no México éh yo hablo español un poco... joguei na França te/ éh dois anos e meio... je parle français un petit peu... éh... joguei nos Estados Unido I speak English a little bit... joguei na na...: Venezuela...* (linhas 7-9).

A cada paráfrase, o entrevistado retoma o que disse anteriormente, ampliando e precisando a informação que havia sido dada (paráfrases expansivas): primeiro afirma que viajou; depois, enumera os países para onde foi enquanto jogava; e, finalmente, amplia essa enumeração, acrescentando, ainda, as línguas estrangeiras que fala.

Com a apresentação de um elemento novo a cada paráfrase, Paulo garante a progressão de sua fala, ou melhor, do tópico discursivo que vinha desenvolvendo, desperta o interesse de seus interlocutores em relação ao que diz e, de forma sedutora, vai construindo de si uma imagem agregada a valores socialmente reconhecidos como positivos.

No que diz respeito à segunda paráfrase realizada pelo entrevistado (linhas 7-9), vale dizer que o ex-jogador, não apenas afirma falar um pouco de várias línguas estrangeiras, mas isso faz em língua estrangeira: espanhol, francês e inglês. O recurso a essa estratégia permite que o entrevistado, não apenas declare, mas prove, ainda que minimamente, o conhecimento que possui desses idiomas. Assim, além de garantir prestígio a sua imagem, Paulo previne-se contra possíveis dúvidas ou objeções em relação ao que disse.

Em (13), Eugênia, primeiramente, afirma já ter publicado um livro: *eu já publiquei:::* (linha 22); em seguida, reforça, pela paráfrase, essa afirmação: *publiquei um li::vro que eu paguei a edição...* (linha 23); e, depois, novamente, parafraseia o que dissera, acrescentado, ainda, a informação de uma segunda publicação: *publiquei esse livro depois eu publiquei um::: ou:::tro* (linhas 25 e 26).

Ter publicado livros valoriza a face da entrevistada, uma vez que ela se apresenta como alguém que escreve poesias. Assim, valendo-se da manutenção de sentido que promovem, Eugênia tira proveito do valor enfático que as paráfrases produzem para valorizar e, por consequência, resguardar sua face.

### **c) Outros procedimentos**

Em função da natureza de nosso *corpus*, muitos dos procedimentos empregados pelos entrevistados para preservar suas faces não se enquadram nos acima discutidos. Desse modo, conforme dissemos anteriormente (veja-se item 4.2.1 deste capítulo), propomos, aqui, outros parâmetros de análise, a fim de que se dê conta de aspectos significativos de nosso material e de que se possa chegar à realização de um trabalho minimamente satisfatório.

#### **c1) Prefácios que previnem contra possíveis impressões negativas em relação a todo o evento conversacional (entrevista)**

Considerando-se a situação em que se desenvolvem as entrevistas do documentário *Edifício Master* (presença de câmeras, interlocutores interagindo cientes de que participam da gravação de um filme, futura projeção em grande escala nas salas de cinema etc.), localizamos, no início de duas delas, seqüências introdutórias a que recorrem os entrevistados para se prevenir de futuras críticas em relação ao resultado de suas “performances” na completude das entrevistas.

Abaixo, apresentamos o trecho inicial da entrevista de Daniela, a moça que, segundo dissemos em (2), sofre de neurose e sociofobia:

**(14)**

**um entrevistado**

**Daniela, sexo feminino, adulta jovem (L1)**

((à porta do apartamento de Daniela))

Ass.doc. ((do lado de fora)) ué? mas

L1 [ (**essa cara horrorosa**)

Ass.doc. [você não lembrava que

5 era esse hoRÁrio que a gente tinha marcado?

L1 [lemBRA:::va SIM só que eu fui acordada... ao... ao ser... chamada à porta ((abrindo a porta para a equipe entrar))

Ass.doc. tem problema da gente estar filmando?

L1 **não::::: o problema é de quem vai aSSIStir porque eu acabei de acordar**

10 **essa é a minha cara** ((corte de edição))

Este fragmento nos parece interessante, pois evidencia o caráter artificial da situação em que se desenvolvem as entrevistas do documentário. Primeiramente, fica explícito que a interação entre entrevistador e entrevistado tem dia e hora marcados para ocorrer: *você não lembrava que era esse hoRÁrio que a gente tinha marcado?* (linhas 4 e 5). Depois, fica expressa a negociação a propósito da filmagem, ou seja, da presença de câmeras quando dessa interação: *tem problema da gente estar filmando?* (linha 8). E, além disso, há uma referência direta à audiência, isto é, aos espectadores que vão assistir ao filme: *não::::: o problema é de quem vai aSSIStir (...)* (linha 9).

Outro aspecto extraído do excerto é o fato de as entrevistas do documentário se realizarem nos apartamentos dos entrevistados/moradores (linha 1). Como se pode verificar acima, todos esses elementos têm efeitos na interação que se estabelece, determinando a atuação dos participantes na entrevista.

Ser solicitada em sua própria casa, por exemplo, implica numa invasão do território espacial da entrevistada, o que acaba provocando uma forte ameaça (FTA) a sua face negativa. Tal ameaça, aliás, fica bastante evidente na afirmação de Daniela: *eu fui acordada... ao... ao ser... chamada à porta* (linhas 6 e 7). Ou seja, a visita do entrevistador e da equipe de filmagem tolhe a liberdade de ação da moça, que se vê, assim, pressionada tanto a fazer algo que, talvez, naquele momento, não quisesse (dar entrevista), quanto a deixar de fazer algo que, talvez, de fato, tivesse vontade (dormir).

Quanto à câmera, pode-se dizer que ela amplia essa invasão e intimida ainda mais a moça, que se sente, pois, igualmente invadida em seu território corporal, o qual ela tenta preservar tão logo se dá conta do início da interação: *essa cara horrorosa* (linha 3).

Conforme mencionamos anteriormente (veja-se tópico *a2* do item 4.2.1 deste capítulo), nesta entrevista, a preservação da imagem social (face) da entrevistada coincide com a preservação de sua imagem física. Por causa de sua patologia, Daniela teme o contato com as pessoas, teme ser vista. Assim, tem um grande cuidado em preservar seu território corporal, deixando explícita sua preocupação com o modo como sua imagem física será vista pela audiência: *não::: o problema é de quem vai aSSIStir porque eu acabei de acordar essa é a minha cara* (linhas 9-10).

Neste excerto, aliás, o significativo papel da audiência para as entrevistas de documentário fica patente. A fala de Daniela que acabamos de citar deixa claro que toda a interação, toda a entrevista, enfim, tudo o que se dá na frente das câmeras visa à atenção da audiência. Veja-se, pois, que a entrevistada não explicita sua preocupação quanto ao modo como o entrevistador e/ou sua equipe vão julgá-la; sua preocupação é, antes de tudo, com o julgamento que os espectadores vão dela fazer.

Fica, assim, confirmado que, nas entrevistas e, sobretudo, nas entrevistas midiáticas, predomina “a preocupação em bem impressionar a audiência, a quem, em última instância, entrevistador e entrevistado se dirigem.” (Barros, 1990, p.6) E, vale retomar que, na maioria das vezes, a ela não se pode conceder o direito de participação-intervenção direta no evento interacional. Mas é, certamente, em função da audiência, que os outros participantes interagem e organizam a entrevista (veja-se item 2.6.2 do capítulo II).

Relativamente a esse aspecto, há que se considerar, ainda, outro fator: o de que os espectadores de cinema e, especialmente, os espectadores de cinema documentário compõem um tipo particular de audiência. Em nossa sociedade, o cinema goza de um prestígio distinto daquele de que goza, por exemplo, a televisão. O prestígio do cinema agrega valores àqueles que dele participam e, por conseqüência, cria expectativas na audiência em relação ao desempenho que esperam das personagens de um filme.

Cientes disso, os entrevistados-personagens constroem representações da imagem de si que desejam projetar. Seguramente, a imagem de alguém que acabou de se levantar não é aquela que Daniela gostaria de ver projetada nas telas de cinema. Por isso, tão logo a interação e a filmagem se iniciam, a entrevistada busca se preservar. Resguarda, assim, não apenas sua face negativa, ameaçada pela invasão a seus territórios espacial e corporal, mas também, e sobretudo, sua face positiva, ameaçada, aqui, pela impossibilidade de “preparar” uma imagem “aceitável” para compor a personagem do filme, dado que fora acordada ao ser chamada à porta. É, pois, anunciando, antecipadamente, essa “falta de preparo” — *eu acabei*

*de acordar essa é a minha cara* (linhas 9 e 10) — que Daniela previne-se de possíveis críticas a sua imagem e a sua “performance” no filme. Críticas essas que, vale dizer, não emanariam senão do público que assiste ao documentário.

Em (15), fenômeno semelhante é identificado nos primeiros momentos da entrevista de Antonio Carlos, já apresentado em (6):

(15)

**um entrevistado**

**Antonio Carlos, sexo masculino, adulto velho (L1)**

L1                    **eu sou tímido hein?... eu sou TÍmido... sou MUIto GA-go**  
Doc.                como é que é?  
                         **sou TÍmido... SOU gago... vai ser terrível...**

Tal como no caso anterior, aqui, o entrevistado sabe que está participando de um documentário. Diante das câmeras, certamente, Antonio Carlos se reconhece como personagem de um filme. E, como bem pontua Lima Junior (1984, p.35), citado em nossa epígrafe: “Alguém diante de uma câmera é muito mais do que um simples alguém, mas a consciência de sua própria imagem.”

Essa consciência, segundo acreditamos, leva Antonio Carlos a desvalorizar-se, por meio de uma autocrítica, tão logo se inicia a interação com o entrevistador e com a câmera. A autocrítica dirigida, não apenas a sua imagem — *eu sou tímido hein?... eu sou TÍmido... sou MUIto GA-go* (linha 1) —, mas a toda a sua “performance” na entrevista e, especialmente, no filme — *vai ser terrível...* (linha 3) —, constitui, inicialmente, um FTA à face positiva do entrevistado.

Tomada, entretanto, como um prefácio em relação à completude da entrevista, a autocrítica funciona, em verdade, como um mecanismo de defesa da face. De acordo com Maingueneau, no trabalho de preservação das faces, freqüentemente, é “necessário se autodesvalorizar um pouco para valorizar o outro e ser, em compensação, valorizado por ele. Daí um trabalho incessante de negociação entre forças contraditórias.” (apud Preti, 2004, p.158)

Respeitando a *lei da modéstia*, segundo a qual é mal visto vangloriar-se em público (cf. Kerbrat-Orecchioni, 2006, p.96), Antonio Carlos apresenta-se conforme o esperado. E,



assim, por meio da autocrítica, ao invés de ter sua imagem e sua “performance” depreciadas, busca, justamente, o efeito contrário: tê-las valorizadas pela audiência que lhe assiste.

## **c2) Prefácios que atenuam ou minimizam o impacto das declarações que os sucedem**

Esses prefácios têm função semelhante à dos marcadores de rejeição (veja-se tópico *a2* do item 4.2.1 deste capítulo), dado que atenuam, por antecipação, a força das declarações que os seguem. Entretanto, diferenciam-se daqueles pelo fato de apresentarem uma estrutura mais complexa — o que não nos permite classificá-los como marcadores —, e por não denotarem incerteza em relação ao que será dito em seguida. Na verdade, esses prefácios funcionam como uma espécie de justificativa prévia das declarações que os sucedem.

Abaixo, apresentamos parte da entrevista de Renata, uma jovem negra que namora um americano cerca de 20 anos mais velho do que ela. No fragmento a seguir, a garota explica as razões que a levaram a sair da casa de sua mãe:

(16)

**um entrevistado**

**Renata, sexo feminino, jovem (L1)**

	Doc.	por quê?
45	L1	porque:: eu namorava um gaROto e minha mãe por ser muito liberal com minhas amigas eu pensei que comigo... <b>do do DO NAda eu peguei e engravidei entendeu?</b> ((corte de edição)) ((mexendo nos cabelos)) <b>eu sou hiper CONtra o aborto contra contra contra contra...</b> eh:: minha mãe... minha mãe::... tinha
50		medo do que os outros iria falar... entendeu? não é nem por ela... tinha medo do que os vizinhos ia falar por isso que me revoltava mais ((corte de edição)) aí ela pegou tirou o pagamento dela e me
		levou numa curio::sa... que chamam... é um:: centro espírita onde a mulher faz abortos lá... entendeu? e TOda mulher que vai lá...
55		faz o negocio lá e no dia seguinte o nenê desce

Aqui, antes de fazer duas declarações que podem colocar em risco (FTA) sua face positiva, a entrevistada toma o cuidado de se prevenir, valendo-se, conforme dissemos, de

prefácios que atenuam tanto o impacto dos enunciados produzidos quanto a responsabilidade da garota sobre os atos que afirmará ter realizado.

Assim, antes de revelar que engravidou ainda adolescente (linha 47), ela diz, de forma enfática, que isso ocorreu *do do DO Nada* (linha 46). É claro que ela sabe que uma gravidez não acontece do nada e, sem dúvida, não ignora tudo o que se é preciso fazer para engravidar. Emprega, porém, esse prefácio para reduzir sua responsabilidade sobre o ocorrido. Por meio dele, é como se dissesse: *eu não sabia o que estava fazendo, não foi minha culpa*.

Depois, Renata faz uma longa introdução, antes de assumir ter realizado um aborto. Na verdade, ela não chega a dizer diretamente: *eu fiz um aborto*, mas apenas relata as circunstâncias em que tudo aconteceu. Os abortos são proibidos por lei no Brasil. Confessar tê-lo realizado seria confessar-se uma criminosa, alguém que não cumpre as leis. Por isso, a necessidade de a entrevistada enfatizar, pela hipérbole e pela repetição, que é *hiper CONTRA o aborto contra contra contra...* (linhas 48 e 49).

Além disso, a fim de ratificar sua opinião (ser contra), a qual é enfraquecida pelo ato cometido (o aborto), Renata vale-se de uma referência a sua mãe, para se eximir da culpa por ter tirado o filho. Segundo Renata, a mãe tinha vergonha do que os outros falariam e, por isso, levou-a a fazer o aborto (linhas 49-54). Neste caso, tem-se uma alusão a terceiros, servindo para reforçar o distanciamento e para diluir a responsabilidade da falante em relação ao que fez.

Pode-se verificar, aliás, que, em todo o excerto citado, a entrevistada esforça-se por se colocar como “vítima” de uma situação não desejada: ela engravidou “do nada”; era contra o aborto, mas sua mãe levou-a a realizá-lo.

Vale dizer, ainda, que, ao elaborar seu depoimento, Renata tem perfeita ciência de que confessar ter engravidado sem planejar e, em seguida, ter feito um aborto são revelações que colocam em risco sua face positiva, tanto que ela se esforça por atenuar sua responsabilidade sobre tais atos. Mas, então, por que ela faz tais confissões diante de uma câmera?

Para não colocar sua face em risco, Renata deveria ter evitado dizer o que disse. É, ao menos, o que prega Goffman (1974). Segundo o sociólogo, a melhor maneira de proteger e preservar a face é evitar cometer atos (FTA) que a coloquem em risco. Acontece, porém, que Renata está sendo entrevistada diante de uma câmera que a torna personagem de um filme. Assim, ela sabe que para fazer valer sua presença nas telas de cinema, deve apresentar de si uma imagem que não seja ordinária, comum.

Confessar uma gravidez e um aborto faz de Renata uma personagem interessante. Essas confissões valorizam sua imagem de personagem. Não sendo, porém, bem vistas pela sociedade, implicam a necessidade de preservar a face.

Confirma-se, portanto, o fato de que, quando diante de uma câmera com a ciência de se estar participando de um filme, as pessoas encontram-se expostas a uma tensão, a um impasse, que coloca em choque a imagem social dos indivíduos na sociedade e a imagem dos indivíduos na condição de personagem. Aquilo que pode ser positivo para a imagem de uma personagem no filme, pode ser muito negativo para a imagem de uma pessoa em sociedade.

Por isso, acreditamos que as confissões de Renata, tal como apresentadas pela entrevistada, são uma tentativa de tentar conciliar essas duas imagens. Ela confessa sua gravidez prematura e seu aborto, valorizando sua imagem de personagem, mas ao mesmo tempo, toma o cuidado de atenuar tais confissões e de se isentar da responsabilidade dos atos cometidos, preservando sua face diante da sociedade e do grupo social em que se insere, quando não está diante das câmeras.

Conforme dissemos, as personagens de um documentário são pessoas reais, com vidas reais, inseridas num mundo real. Elas têm, portanto, “contas a prestar” à sociedade em que vivem. Daí, a relevância de um bom trabalho de preservação de face, sobretudo, quando se sabe que sua imagem será veiculada para um número muito grande de espectadores.

Em (17), tem-se a entrevista do casal de meia-idade, José Carlos e Dalva:

(17)

dois entrevistados

**José Carlos, sexo masculino, adulto velho (L1)**

**Dalva, sexo feminino, adulta velha (L2)**

	Doc.	((corte de edição)) você trabalha aonde agora?
10	L1	<b>eu sou contaDOR né? e hoje eu estou fazendo free LANce em algum lugar porque eu lamentamente eu faço parte das estatísticas dos desempregados sem emprego fixo né?...</b>
		então você hoje tem que fazer uma SÉrie de coisa a nível de sobrevivên::cia faz coisa de despachante faz contabilidade
15		de condomínio... você::: va/ vai ao Detran vai resolver o problema de::: das pessoas aí::: ((corte de edição))

E, em (18), tem-se mais um fragmento da entrevista de Eugênia, já apresentada em (13):

(18)

**um entrevistado**

**Eugênia, sexo feminino, idosa jovem (L1)**

Doc.	((corte de edição)) você trabal/ trabalha em quê?
L1	<b>ai atualmen:::te eu estou::: fazendo... sabe né? como é que é eu tenho:: eu já... eu sou uma antiguidade né? estou quase num/ numa antiguidade aqui nesse mundo então eu aprendi a fazer muitas coisas... então NESse momento eu não estou emprega:::da... e estou usando esses recursos de das coisas que eu aprendi::: a fazer tipo animadora cultuRAL animando FESta infantil... fazendo mapa numeroló:::gico</b>
15	

Em ambos os casos, Coutinho coloca praticamente a mesma questão aos entrevistados: *você trabalha aonde agora?* (linha 9, excerto 17); *você trabal/ trabalha em quê?* (linha 11, excerto 18). Num país como o Brasil, onde a taxa de desemprego atinge em torno de 15% da população, perguntas relativas a trabalho podem sempre representar uma grande ameaça à face (FTA) daqueles a quem são dirigidas.

Nestes dois casos, como se pode verificar (linha 12, excerto 17; linha 15, excerto 18), os dois entrevistados estão, quando da gravação da entrevista, desempregados.

Considerando-se os valores que vigoram em nossa sociedade, a falta de sucesso na vida profissional é, freqüentemente, motivo de vergonha para os indivíduos. Assumir-se como alguém que não trabalha e que, portanto, não tem renda, é um ato, quase sempre, entendido como humilhante.

Desse modo, colocadas as perguntas, os entrevistados se sentem sob a pressão de um grande risco, vendo-se, pois, obrigados a preservar suas faces. Nos dois casos, a alternativa para resguardar a face ameaçada consiste em prefaciá-la com a confissão do desemprego, por meio de uma introdução que a amenize e a justifique.

Em (17), assim que lhe é feita a pergunta: *você trabalha aonde agora?*, José Carlos antecipa-se em dizer qual é sua profissão: *eu sou contaDOR né?* (linha 10). Embora não seja essa a resposta mais adequada à pergunta feita, ela se presta muito bem a defender a face do

entrevistado, na medida em que lhe permite, antes de declarar não ter emprego, afirmar ter uma profissão. A profissão de contador assinala o fato de José Carlos ter uma formação, se não de nível superior, ao menos especializada, o que colabora para a valorização de sua face positiva.

Além disso, o entrevistado evita dizer que não está trabalhando, colocando-se, apenas, nas estatísticas dos *desempregados sem emprego fixo* (linha 12). Por isso, afirma estar *fazendo free LANce em algum lugar* (linhas 10 e 11). A imprecisão desta informação (*em algum lugar*) deixa, porém, pairar certa dúvida quanto ao que o entrevistado diz, implicando, pois, num certo risco a sua imagem. Contudo, uma vez declarado: *eu lamentamente eu faço parte das estatísticas dos desempregados sem emprego fixo né?... (linha 11 e 12)*, José Carlos esforça-se por dar exemplos de atividades que realiza para sobreviver: *então você hoje tem que fazer uma SÉrie de coisa a nível de sobrevivên...:cia faz coisa de despachante faz contabilidade de condomínio... você:: va/ vai ao Detran vai resolver o problema de::: das pessoas aí::: (linhas 13-16)*.

Os exemplos apresentados por José Carlos reforçam a idéia de que ele, apesar de não ter emprego fixo, não deixou de trabalhar. Fica, assim, resguardada sua face, inicialmente, ameaçada pela questão posta pelo entrevistador e, depois, por sua própria revelação de estar desempregado.

Em (18), Eugênia, após a pergunta de Coutinho, faz uma longa introdução, em que predominam as hesitações: *ai atualmen:::te eu estou::: fazendo... sabe né? como é que é eu tenho::: eu já... eu sou uma antiguidade né? estou quase num/ numa antiguidade aqui nesse mundo então eu aprendi a fazer muitas coisas...* (linhas 12-14). Tais hesitações confirmam o embaraço da entrevistada em relação ao que lhe foi perguntado, deixando, porém, evidente que, não apenas a pergunta do entrevistador, mas, também, a resposta que ela própria dará submete sua face a uma forte ameaça.

Revela-se aí, igualmente, a necessidade de a entrevistada enfatizar sua condição de alguém com bastante idade, muito embora ela não diga explicitamente quantos anos tem. Conhecendo-se a situação de nosso país, é fácil de entender que a afirmação: *eu sou uma antiguidade né? estou quase num/ numa antiguidade aqui*, ajuda Eugênia a justificar o fato de estar sem emprego, anunciado em seguida.

Outro recurso utilizado pela entrevistada é o da auto-valorização: *nesse mundo então eu aprendi a fazer muitas coisas...* Por meio dela, antes de declarar não ter emprego, Eugênia revela que possui conhecimentos e que, portanto, tem valor. Além disso, imediatamente antes

da fatídica revelação, a entrevistada a atenua valendo-se de um adjunto adverbial de tempo: *então NESse momento eu não estou emprega::da...* (linha 15). O referido adjunto contextualiza a afirmação do desemprego, apontando para uma situação circunstancial, temporária, indicando, assim, que a entrevistada não esteve nem ficará para sempre sem emprego.

Tal como se dá em (17), também, aqui, após declarar: *eu não estou emprega::da...*, a entrevistada esforça-se por dar exemplos de atividades que realiza para sobreviver: *estou usando esses recursos de das coisas que eu aprendi::: a fazer tipo animadora cultuRAL animando FESta infantil... fazendo mapa numeroló::gico* (linhas 16-18). Novamente, os excertos apresentados reforçam a idéia de que, apesar de não ter emprego fixo, a entrevistada não deixou de trabalhar, ficando, assim, resguardada sua face.

### **c3) Justificativas dadas após a revelação de fatos socialmente desvalorizados**

Aqui, ao contrário dos prefácios citados acima, a justificativa para atos/fatos socialmente desvalorizados é apresentada, não antes, mas após sua revelação. De qualquer forma, o efeito atenuador se mantém, pois essas justificativas trazem, quase sempre, argumentos que reduzem a responsabilidade dos entrevistados em relação ao que dizem e fazem.

Abaixo, apresentamos parte da entrevista de Roberto, um senhor de ascendência italiana, que trabalha de camelô:

(19)

**um entrevistado**

**Roberto, sexo masculino, idoso jovem (L1)**

((entrada da equipe na casa de Roberto))

Doc. o senhor trabalha onde?

L1 Olha meu filho **eu trabalho de CA-ME-LÔ**... mas eu já fui um homem bem de VI::da tive muitas CA::sas... mas ah::... eu morava em Santa Tere::za... morava em Santa Tereza... ti/ tive muitas profissões na minha vida trabalhei MUIto neste mun::do enquanto muita gente ia tomar sua cervejinha eu ficava trabalhando trabalhei muito dia e noite sem parar... ((corte de edição)) **MAS::: infelizmente**

5

10 eu fiquei doENTE... eu tive um derrame cereBRAL... fiquei seis meses  
num hospiTAL... sem poder me mover... ((corte de edição))  
Olha eu já estou com::: sessenta e cinco vou fazer  
sessenta e seis anos DOENTE nessas condições QUEM é  
que vai me dar emprego? PRA dar emprego pra um garoto novo  
está difícil... quanto mais pra um VELHO cheio de  
15 problema... então não tem emprego pra uma pessoa:: igual a mim...  
o senhor quer me dar um emprego? ((dirigindo-se a Coutinho))

Neste caso, assim como nos dois anteriores, Coutinho questiona seu entrevistado a propósito de trabalho: *o senhor trabalha onde?* (linha 2). Sentindo-se fortemente ameaçado, não só pela pergunta, mas, também, pela resposta que se vê obrigado a dar, o entrevistado, tão logo revela seu ofício: *eu trabalho de CA-ME-LÔ...* (linha 3), começa a preservar sua face.

Inicialmente, ele fala de sua condição anterior, destacando os pontos positivos de sua vida antes de virar camelô. Ele procura mostrar que, se hoje tem uma profissão e uma condição que não são socialmente valorizadas, nem sempre esteve nessa mesma situação: *mas eu já fui um homem bem de VI::da tive muitas CA::sas... mas ah::... eu morava em Santa Tere::za... morava em Santa Tereza... ti/ tive muitas profissões na minha vida trabalhei MUITO neste mun:::do enquanto muita gente ia tomar sua cervejinha eu ficava trabalhando trabalhei muito dia e noite sem parar...* (linhas 3-8).

Depois, Roberto segue dando uma série de justificativas para esclarecer o que o levou a chegar a sua condição atual (linhas 9-15). Essas justificativas, que agora nos interessam, são apresentadas com o intuito de convencer os interlocutores de que ele, Roberto, não é o responsável pela situação em que se encontra. Na verdade, se hoje trabalha de camelô, isso se deu porque ele foi vítima de uma doença — *eu fiquei doente... eu tive derrame cereBRAL fiquei seis meses num hospiTAL... sem poder me mover...* (linha 9) — e de uma sociedade que não dá valor para as pessoas velhas — *Olha eu já estou com::: sessenta e cinco vou fazer sessenta e seis anos DOENTE nessas condições QUEM é que vai me dar emprego? PRA dar emprego pra um garoto novo está difícil... quanto mais pra um VELHO cheio de problema... então não tem emprego pra uma pessoa:: igual a mim...*(linhas 12-15).

Aqui, é importante destacar, ainda, que o entrevistado parece se sentir a tal ponto incomodado/ameaçado pela pergunta de Coutinho — *o senhor trabalha onde?*—, que acaba concluindo sua resposta e seu trabalho de preservação da face com uma pergunta, também, bastante ameaçadora à face do entrevistador: *o senhor quer me dar um emprego?* (linha 16).

Com seu amor próprio ferido e considerando, possivelmente, que o acordo tácito de mútua preservação das faces (Goffman, 1974) entre ele e seu interlocutor havia sido rompido, Roberto parece não ver mais sentido na manutenção de uma interação cooperativa. Instaura-se, pois, neste momento, uma entrevista que tende ao conflito, ou, para retomar a terminologia de Barros (1991), que tende ao pólo da polêmica; algo que é, aliás, pouco comum nas entrevistas dos documentários de Eduardo Coutinho.

Com sua pergunta dirigida ao cineasta, Roberto instaura o conflito, primeiramente, porque inverte, de forma ameaçadora, a relação entrevistador-entrevistado, já que este último, ao invés de se limitar a responder, toma a iniciativa de perguntar. A assimetria, que, via de regra, dá ao entrevistador o direito de conduzir e controlar a entrevista, passa, então, para “as mãos” do entrevistado que, mesmo que momentaneamente, assume a direção do evento interacional (veja-se item 2.6.3 do capítulo II).

Depois, há que se considerar que tal pergunta coloca sob ameaça as duas faces do entrevistador. A face positiva, pois, o questionamento de Roberto iguala o entrevistador a toda a sociedade, que não valoriza os velhos. Na verdade, a pergunta — *o senhor quer me dar um emprego?* — parece pressupor a afirmação: *o senhor como todo o resto da sociedade também não quer me dar um emprego.* E a face negativa, pois, como qualquer pergunta, esta representa uma invasão ao território do entrevistador que, mesmo sem ter ou saber o que dizer, se sente obrigado a dar uma resposta.

A continuação deste fragmento da entrevista será tratada no tópico *b* do item 4.3.3 deste capítulo, onde discutiremos a ação reparadora empregada por Roberto para, depois de sua ameaça, tentar reequilibrar a interação e preservar a face de Coutinho.

Em (20), apresentamos mais um trecho da entrevista de Alessandra, a garota que, conforme mencionamos em (9), se prostituía à época da gravação do documentário:

(20)

**um entrevistado**

**Alessandra, sexo feminino, jovem (L1)**

- |      |   |
|------|---|
| L1   | (...)((sorrindo)) <b>aí a primeira vez que foi meu primeiro programa foi muito legal</b>  |
| Doc. | como é que é? a primeira vez?   |
| 45   | L1 <b>primeiro meu primeiro programa... foi muito legal porque:: assim... foi legal porque quando eu peguei aquele dinheiro</b> |



**eu fiquei de-ses-pe-rada... eu nunca tinha pegado naquele dinheiro  
era o que foi cento e cinqüenta reais... mas pra mim aquilo  
foi TUDO eu falei NOSsa... cento e cinqüenta reais eu trabalho  
50 um mês pra ganhar isso eu trabalhava eu ganhava  
cento e tri/ e trinta e SEIS... eu falei NOSsa... aí eu falei  
com a minha filha... vamos vamos pro SHopping...  
ah::: a gente comeu comeu o dinheiro  
todo no McDonald's sorVEte A:::í muito bom... ((sorrindo))  
55 muito bom hoje eu não tenho coragem de fazer isso não  
está é doido... mas fo/ aquele dia foi muito bom  
Doc. [não tem coragem de fazer o quê?  
L1 de GASTar CENto e cinqüenta reais em McDonald...  
está LOUco... hoje não faço não mas aquele dia pra mim...  
60 foi I-GUAL uma criança quando ganha o brinquedo que MAIS QUER  
AH::: eu comi muito**

A entrevista de Alessandra é uma das mais contundentes do filme. Talvez, por causa da personalidade da entrevistada, mas, sem dúvida alguma, em função do tipo de entrevista e do tipo de interação que Eduardo Coutinho coloca em prática quando em contato com seus interlocutores, emergem da entrevista de Alessandra falas muito singulares e autorais (vejam-se itens 2.5 e 2.5.1 do capítulo II).

No excerto acima, a fala pré-fabricada, que, conforme se espera, apontaria para uma experiência negativa em relação ao primeiro programa de uma prostituta, é, aqui, substituída por uma fala original e vigorosa que apresenta como *muito legal* (linha 43) o primeiro programa da entrevistada.

Rompendo uma série de expectativas, o depoimento de Alessandra traz revelações muito positivas para a construção da imagem da personagem no filme, dando-lhe ares de singularidade, de autenticidade, de coragem. No que diz respeito à imagem e à vida da entrevistada fora do cinema, atrás das câmeras, tais revelações podem, porém, ter implicações bastante negativas e até mesmo prejudiciais.

Conforme Almeida e Gerab:

É preciso ter astúcia e sagacidade para não cair nas “armadilhas” discursivas. Falar “é preciso”. Isso faz parte da estrutura do gênero entrevista. Contudo, “morrer pela boca não é preciso”. Daí, a necessidade de armar-se de recursos expressivos

eficientes que auxiliem a dizer sem se expor, a mostrar-se sem desnudar-se. E, como diria Ducrot, a dizer sem dizer. A situação exige o uso de estratégias que garantam proteção e cobertura. (2006, p.229)

Nesse sentido, o depoimento de Alessandra aparece como um astucioso jogo de ameaças e defesas, de confissões e resguardos, de revelações e justificativas.

Ao se assumir como prostituta e afirmar que seu primeiro programa fora *muito legal*, Alessandra expõe publicamente sua vida, apresentado de si uma imagem que, dificilmente, estaria a salvo de críticas e de julgamentos negativos. Isso porque, embora a prostituição tenha deixado de ser um tabu — haja vista sua freqüente presença na mídia, por exemplo —, ela continua a evocar questões morais. Daí, convir sempre esclarecer as razões que levam a atuar nessa ocupação.

Desse modo, por ter consciência do peso de suas declarações ou, talvez, por ter sido questionada por Coutinho — *como é que é? a primeira vez?* (linha 44) —, tão logo faz suas “confissões”, a entrevistada sente que sua face pode estar em risco e vê-se, pois, obrigada a justificar o que disse.

Alessandra inicia, assim, a apresentação de uma longa justificativa para esclarecer o porquê de atribuir a seu primeiro programa um caráter positivo. É claro que, se tal justificativa apontasse para questões relativas à sexualidade ou ao prazer, em nada resguardaria a imagem da entrevistada. As justificativas apresentadas vão, então, no sentido de argumentar sobre a precária situação econômica em que vivia a garota: *porque quando eu peguei aquele dinheiro eu fiquei de-ses-pe-rada... eu nunca tinha pegado naquele dinheiro era o que foi cento e cinqüenta reais... mas pra mim aquilo foi TUDO eu falei NOSsa... cento e cinqüenta reais eu trabalho um mês pra ganhar isso eu trabalhava eu ganhava cento e tri/ e trinta e SEIS... eu falei NOSsa...* (linhas 46-51).

Acrescenta-se a isso, o fato de que o dinheiro obtido com o programa trouxe-lhe a alegria de poder desfrutar, junto com sua filha, de algo que, certamente, não tinha condições antes de se prostituir: *ai eu falei com a minha filha... vamos vamos pro SHopping...ah::: a gente comeu comeu o dinheiro todo no McDonald's sorVEte A:::í muito bom... ((sorrindo))* (linhas 51-54). Além disso, em sua justificativa, Alessandra ameniza o impacto do que diz, revelando-se como uma criança capaz de cometer atos impensados: *foi I-GUAL uma criança quando ganha o brinquedo que MAIS QUER* (linha 60).

É interessante ressaltar, porém, que, em seu trabalho de preservação da face, a entrevistada não é cuidadosa o suficiente a ponto de se resguardar de todas as possíveis

críticas e objeções que possam ser dirigidas a sua imagem. A um dado momento de sua justificativa, Alessandra afirma: *hoje eu não tenho coragem de fazer isso não está é doido... mas fo/ aquele dia foi muito bom* (linhas 55 e 56), ao que Coutinho pergunta: *não tem coragem de fazer o quê?* (linha 57). A entrevistada responde então: *de GAStar CENto e cinqüenta reais em McDonald... está LOUco... hoje não faço não mas aquele dia pra mim...* (linhas 58 e 59). Ao contrário do que se poderia imaginar, a garota afirma não ter coragem de gastar tanto dinheiro em um restaurante e, não, de vender seu corpo como prostituta.

A espontaneidade da moça nos faz pensar que, talvez, ela não se tenha dado conta de que sua resposta funcionaria como um FTA, colocando em risco sua face. Mas, ao mesmo tempo, considerando-se as características das entrevistas de Coutinho, pode-se pensar que a entrevistada sintasse-se à vontade para se apresentar e construir de si uma imagem que seja aceitável dentro de seu próprio horizonte de experiências.

Conforme dissemos anteriormente (veja-se item 2.5 do capítulo II), as entrevistas praticadas por Coutinho podem ser enquadradas nas entrevistas denominadas *perfil humanizado*, segundo a classificação de Medina (2005). Essas entrevistas pretendem traçar um perfil humano do entrevistado, evitando, por exemplo, provocações gratuitas com o objetivo único de enfatizar o grotesco, seja para condenar, seja para glamorizar a pessoa. Nelas, o entrevistador inclina-se em direção a um mergulho no outro, com vistas à compreensão dos conceitos, dos comportamentos, dos valores, do histórico de vida do entrevistado (cf. *ibid.*).

Além disso, a presença da câmera pode, igualmente, funcionar como um catalisador de uma fala solta e espontânea. De acordo com Morin (1973, p.132), a força inibitória da câmera é igual a sua força exibitória. E, isso quer dizer que, se a câmera aumenta a tendência defensiva contra a entrevista — pois sua presença significa se entregar a um instrumento que registra imagens e palavras, que, assim, deixam de ser voláteis — ela aumenta, também, o desejo de se exprimir. Diante das câmeras, as pessoas “se dispõem a contar sua intimidade atraídas pela idéia de ‘sucesso’, mesmo que temporário.” (Vale, 1999, p.4)

Coutinho tem ciência do fascínio que a câmera exerce em seus interlocutores e sabe, igualmente, que não se pode prever os efeitos inesperados que a participação em um documentário pode trazer para a vida das pessoas. Assim, quando se dá conta de que um entrevistado não tem o perfeito cuidado em resguardar sua imagem, Coutinho assume uma atitude protetora, pretendendo compensar a exposição “perigosa” que seu entrevistado faz de si.

Isso é, conforme veremos, o que ocorre em um dado momento da entrevista de Alessandra (veja-se tópico *a2* do item 4.3.2 deste capítulo).

#### **c4) Respostas enviesadas**

As respostas enviesadas são dadas a perguntas ameaçadoras, a fim de garantir que se possa responder não exatamente o que está sendo solicitado, sem, no entanto, deixar de oferecer uma resposta à pergunta.

Abaixo, tem-se mais um fragmento da entrevista de Antônio Carlos, apresentado em (6) e (15):

(21)

**um entrevistado**

**Antonio Carlos, sexo masculino, adulto velho (L1)**

- |    |      |   |
|----|------|---|
|    | Doc. | o senhor é uma pessoa muito emocional assim?  |
|    | L1   | ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça)) eu sou meio frouxo ((risos))  |
| 60 | Doc. | isso é bom ou ruim?   |
|    | L1   | <b>éh::: eu... o homem não chora:::... pelo simples fato de chorar...<br/>o homem... eu não me escondo... eu sou esse... é... eu sou esse</b> |

Neste excerto, à pergunta do entrevistador — *o senhor é uma pessoa muito emocional assim?* (linha 58) —, Antonio Carlos responde de forma que coloca em risco sua face: *eu sou meio frouxo* (linha 59). Em seguida, uma nova potencial ameaça vem do entrevistador: *isso é bom ou ruim?* (linha 60).

Feita a questão, qualquer resposta objetiva dada pelo entrevistado poderia colocar em risco sua face. Se dissesse: *isso é bom*, estaria se auto-elogiando, e o auto-elogio contraria a *lei da modéstia* sendo, pois, socialmente mal visto (cf. Kerbrat-Orecchioni, 2006). Se dissesse: *isso é ruim*, estaria entregando sua face, uma vez que já se assumira como *emocional, frouxo*.

Ele opta, então, por uma resposta que o valoriza, mas que não responde, contudo, ao que lhe foi perguntado: *éh::: eu... o homem não chora:::... pelo simples fato de chorar... o homem... eu não me escondo... eu sou esse... é... eu sou esse* (linhas 61 e 62). Por meio dessa resposta, Antonio Carlos mostra que, não importa se boa ou ruim, a imagem que apresentou

de si é uma imagem sincera. E, inevitavelmente, essa sinceridade agrega a sua imagem um caráter positivo.

Assim, de forma bastante inteligente, o entrevistado se livra das possíveis ameaças que a pergunta do entrevistador e/ou que suas próprias respostas poderiam impor-lhe, evitando tanto deixar de dar uma resposta ao que lhe foi perguntado, quanto deixar-se comprometer por uma resposta objetiva.

Em (22), Paulo Mata, o ex-treinador de futebol citado em (12), tenta esclarecer um episódio em que ficara nu no Maracanã para protestar contra o resultado de uma partida:

(22)

um entrevistado

Paulo Mata, sexo masculino, adulto velho (L1)

- Doc. ((corte de edição)) me CONta o episódio do Maracanã  
L1 que eu fiquei:::: que eu fiquei nu?  
Doc. [é  
15 L1 BEM eu eu eu estava trabalhando no no:: Itapiru::na É um time  
peQUEno todos sabem aqui né::? disputando o campeonato carioca...  
eh:::: eu JÁ VENho fazendo um BOM trabalho... porque  
o bom treinaDOR é aquele que pega um time pequeno... e FAZ  
um time ((corte de edição)) e eu CON-segui... colocar esse time... éh:::  
20 classifiCAR... pra ele não cair... e eu i/ ia ficar entre os oito...  
quando eu SOUbe... tá? NESse dia fatídico né? que::::: eu eu  
não... não ia ter... o resulTAdo que era mesmo era a derrota... não TINha  
resultado nenhum  
Doc. por quê?  
25 L1 **éh... porque o futebol brasileiro é i/ é isso... eu não quero  
mais me aprofundAR**

O episódio referido neste excerto não é explicado de forma muito clara ao longo de toda a entrevista. Possivelmente, por se tratar de uma questão polêmica, Paulo evita fazer afirmações precisas e categóricas a respeito das verdadeiras causas e das reais circunstâncias em que ocorreu seu protesto.

Para não fazer uma acusação em público sobre algo que não possa provar (o resultado do jogo teria sido “roubado”, por exemplo) e para evitar o risco de se apresentar como um

técnico mal-sucedido (o resultado foi a derrota, porque ele não soubera administrar o time), Paulo constrói sua fala de modo impreciso, de forma que seus interlocutores apenas possam supor<sup>42</sup> o que de fato ocorreu (linhas 19-23).

Assim, quando Coutinho lhe pergunta o porquê (linha 24) da possível modificação do resultado que, supostamente, lhe teria prejudicado, o entrevistado hesita — *éh...* (linha 25) —, dá uma resposta evasiva, pois absolutamente ampla — *porque o futebol brasileiro é i/ é isso...* (linha 25) — e, em seguida, diz, explicitamente, que não deseja mais desenvolver o tópico proposto pelo entrevistador: *eu não quero mais me aprofundAR* (linhas 25 e 26).

Ao dar uma resposta enviesada e recusar-se a continuar falando sobre o que propôs o outro, Paulo confirma o fato de que, numa entrevista, apesar de a assimetria de papéis garantir ao entrevistador o poder de controlar a interação, o entrevistado nunca está completamente à mercê desse entrevistador. Nas palavras de Hoffnagel (2005, p.192): “Aquele tem estratégias para evitar responder diretamente às perguntas deste”, principalmente, quando se trata de perguntas abertas ou indiretas, as quais são muito freqüentes nos documentários de Coutinho (veja-se item 2.6.3 do capítulo II).

No que diz respeito ao problema de faces, em (22), a resposta enviesada e a decisão de não aprofundar o assunto garantem ao entrevistado a possibilidade de resguardar seu território e de evitar expor-se de modo a prejudicar sua imagem. A opção de Paulo o assegura tanto a não acusar terceiros sem provas quanto a não criar de si uma imagem de insucesso. Além disso, conforme já dissemos, por meio da resposta enviesada, o entrevistado consegue apresentar uma resposta à pergunta que lhe foi feita sem precisar, contudo, dizer o que não deseja. Ficam, portanto, preservadas suas faces, seja em relação ao *status* que possui na sociedade — cidadão e treinador de futebol —, seja em relação ao *status* que adquire ao participar do filme documentário — entrevistado e personagem.

#### **4.2.2. O entrevistador preserva sua própria face**

Em função da estrutura assimétrica das entrevistas, comparativamente aos entrevistados, o entrevistador é muito menos exposto e sujeito a ameaças que podem colocar em risco sua imagem social. Desse modo, em nosso *corpus*, encontramos um único momento em que se verifica uma atitude defensiva do entrevistador em relação à própria face.

---

<sup>42</sup> Tal suposição, porém, é direcionada à interpretação de que o resultado teria sido roubado, dado que o entrevistado prefacia seus esclarecimentos sobre o ocorrido, afirmando que vinha *fazendo um BOM trabalho* como treinador (linha 17).

A atitude defensiva de Coutinho aparece na entrevista de Daniela, a garota sociofóbica mencionada em (2) e (14):

(23)

**um entrevistado**

**Daniela, sexo feminino, adulta jovem (L1)**

- L1                    Olha eu sinto basTANte necessidade DE escrever como válvula de es-ca-pe... mas ultimamente não tive inspiração pra poetizar... não é? é isso... ((corte de edição)) esse aqui é um versinho chamado “opium dreams” ((com um papel na mão começa a recitar o poema))
- 60                    “opium dreams fields so green bright mind bright future if they ever rich her let her become a sculpture or free her from third world culture”... o senhor entendeu? ((olhando para Coutinho))
- Doc.                    **você podia/ eu eu entendi em geral mas  
você poderia pro público... em português?**

Após recitar seu poema em língua inglesa, Daniela pergunta ao entrevistador: *o senhor entendeu?* (linha 62). Embora realizada de modo respeitoso, haja vista a forma de tratamento escolhida — *o senhor* —, tal pergunta coloca Coutinho em situação embaraçosa.

Em primeiro lugar, porque, conforme já dissemos (excerto 19), quando o entrevistado faz uma pergunta ao entrevistador, invertem-se os papéis por eles desempenhados na interação. A assimetria, que, em princípio, deveria garantir ao entrevistador o direito de conduzir e controlar a entrevista, passa, então, para “as mãos” do entrevistado (veja-se item 2.6.3 do capítulo II). Aquele se vê, assim, momentaneamente, desestabilizado, pois verifica que seu *status* está sob ameaça: ao invés de fazer perguntas, ele passa a ser obrigado a dar respostas (FTA à face negativa), ficando, pois, tolhida sua liberdade de ação.

Depois, há que se considerar que tal pergunta coloca sob ameaça a face positiva de Coutinho, pois questiona seu conhecimento a respeito de outra língua: o entrevistador é, ou não, capaz de compreender um texto de língua inglesa? Ele é, ou não, uma pessoa culta, com conhecimentos de outra(s) língua(s)?

Para responder ao que lhe foi perguntado, o entrevistador hesita — *você podia/* (linha 63) —, gagueja — *eu eu entendi em geral mas* (linha 63) — e, em seguida, pede, indiretamente, uma tradução do que foi dito: *você poderia pro público... em português?* (linha

64). A organização de sua resposta demonstra, não só seu constrangimento, mas, também, sua dificuldade em se preservar da ameaça a que foi submetido.

Aqui, a alternativa encontrada pelo entrevistador para resguardar sua face é, primeiramente, a afirmação, ainda que hesitante, de que ele compreendera o que a garota dissera — *eu eu entendi em geral* —, o que lhe assegura a imagem de um indivíduo culto. Depois, ele exime-se da necessidade de uma tradução, deixando claro que ela seria necessária para os espectadores que veriam o filme — *você poderia pro público... em português?*.

Ao jogar a responsabilidade para o público, ou seja, para a audiência do documentário, Coutinho preserva sua própria face, ameaçando, porém, a de seus espectadores, uma vez que questiona seu grau de conhecimento, dando a idéia de que eles, sim, poderiam não compreender inglês.

#### **4.3. A preservação da face dos outros**

Neste item, discutiremos as atitudes protetoras empregadas pelos indivíduos para resguardar as faces de seus interlocutores. Conforme foi dito em nosso referencial teórico, tais atitudes compreendem as estratégias de polidez, colocadas em curso para, justamente, evitar ou minimizar os danos que podem ser causados à imagem do outro com o qual se interage (vejam-se itens 3.3.2 e 3.3.3 do capítulo III).

Considerando-se as características de nosso *corpus*, essas estratégias serão abordadas tendo em vista suas possibilidades de ocorrência em uma entrevista. Ou seja, trataremos, aqui, dos procedimentos empregados por um *entrevistado* para preservar a face de outro *entrevistado*; dos procedimentos empregados pelo *entrevistador* para preservar a face de um *entrevistado*; e dos procedimentos empregados por um *entrevistado* para preservar a face do *entrevistador*.

Quanto ao número de ocorrências, deve-se dizer que os exemplos relativos à preservação da face do outro são muito menos abundantes do que os exemplos em que se verifica um trabalho de preservação da própria face. Acreditamos que isso se deva ao fato de a maioria das entrevistas de nosso *corpus* compor-se, praticamente, de *verdadeiros monólogos* — para retomar uma expressão de Urbano (1988) —, cujos tópicos restringem-se, em quase todos os casos, a questões relativas a experiências pessoais.



A estrutura das entrevistas, em que o entrevistado detém o direito a turnos mais extensos e em que, não raro, os laços existentes entre entrevistador e entrevistado são mais “frouxos” do que os existentes entre os participantes de uma conversação espontânea (cf. Barros, 1991), faz com que, segundo acreditamos, as estratégias de polidez sejam menos requeridas nesse tipo de interação. Além disso, o fato de as entrevistas de nosso *corpus* versarem, essencialmente, sobre temas de cunho pessoal faz com que a necessidade de autodefesa, ou seja, de preservação da própria face, esteja mais presente nessas entrevistas.

#### 4.3.1. Um entrevistado preserva a face de outro entrevistado

Os casos em que um entrevistado preserva a face de outro só são possíveis, evidentemente, nas entrevistas compostas por mais de um entrevistado. Nelas, cria-se uma dinâmica interacional diferente, alterando-se, por exemplo, o quadro de diálogos proposto por Barros (1991): 1) diálogo estabelecido entre *entrevistador* e *entrevistado*; 2) diálogo estabelecido entre *entrevistador* e *audiência*; 3) diálogo estabelecido entre *entrevistado* e *audiência* (veja-se item 2.6.2 do capítulo II). Vale (1999, p.40), que estudou aspectos conversacionais e interacionais em entrevistas de grupo, propõe o seguinte quadro de interações para as entrevistas compostas por dois entrevistados ou mais:

entrevistador <<----->> entrevistado  
entrevistado <<----->> “público” [audiência]  
entrevistador <<----->> “público” [audiência]  
entrevistado 1 <<----->> entrevistado *n*

Conforme Fávero e Aquino (2003, p.161), as interações de que participam mais de dois interlocutores são potencialmente mais conflituosas, porém, menos constrangedoras para os participantes, “pois um deles pode, provisoriamente, pôr-se de lado sem que isso ameace seriamente o desenrolar da conversa. Assim, há momentos em que o silêncio de um dos participantes se prolonga, cabendo aos outros o desenvolvimento da conversação, quer dizer, a obrigação de cooperar fica diluída no grupo.”

Abaixo, apresentamos parte da entrevista de um casal de homossexuais femininos. No excerto escolhido, as duas moças falam de como é a convivência entre elas:

(24)

três entrevistados

Lúcia, sexo feminino, adulta jovem (L1)

Rita, sexo feminino, adulta jovem (L2)

Mãe de Lúcia, sexo feminino, idosa jovem (L3)

- Doc. me diga vocês se dão bem nunca brigam? como é que é isso?
- 45 L1 ((dirigindo-se à Rita)) FALA também né? ME AJUda ((risos))  
L2 ((risos)) bri::gas tem...de vez em quando tem umas briguinhas...entendeu?  
L1 ah:::: brigas casuais... **somos do mesmo signo**  
L2 [ MAS isso aí é:::: é da vida né? do mesmo signo também entendeu?
- 50 Doc. vocês são de que signo?  
L2 MAS eu sou mais::::... é leão... e ela:: é **MAIS um pouquinho**  
L1 [ LEÃO  
L2 mas eu:: evito mais briga  
L1 **a Ritinha é LEgal pra moRAR... ela tem um gênio BOM**
- 55 L2 ((falando em voz baixa)) não sou difícil não  
L1 **É::: ela não é difícil não**  
Doc. como é que é?  
L2 eu tenho um gênio bom ((risos olhando para Lúcia que está ao lado))  
L1 é
- 60 Doc. e:::: DIZ Rita que gênio tem ela? fala a verdade ( )  
L2 NÃO... **Ela é mais es/... estouradinha**  
L1 [ SOU... sou muito geniOSA sou teiMOSA  
eu co/ eu mesmo falo mesmo... sou teiMOsa sou geniosa... sou MESmo...  
MAS EU ME considero uma pessoa LEGAL... quando precisam
- 65 de mim:: eu estou sempre ali::: entendeu? estou sempre dando apoio... aos meus ami:::gos entendeu ? estou sempre ali do lado... ((voltando a cabeça para o lado em que se encontra Rita)) não é verdade?

Neste excerto, fica patente a preocupação das entrevistadas em resguardar reciprocamente suas faces. Segundo acreditamos, isso se deve, em primeiro lugar, ao fato de elas se apresentarem diante do entrevistador e, sobretudo, diante da audiência, como um casal. Normalmente, espera-se dos casais certa harmonia, traduzida, por exemplo, no mútuo

respeito, na mútua admiração e na mútua preservação de suas imagens. Interações em que os casais se portam de forma conflituosa, substituindo o respeito pela agressão, tendem a surpreender aqueles que presenciam esse tipo de evento, criando uma imagem negativa, não apenas do casal como um todo, mas também, particularmente, de cada um dos indivíduos que o compõem.

Além disso, há que se considerar que, longe das câmeras, na vida real, essas duas mulheres constituem, verdadeiramente, um casal. Elas moram juntas e desfrutam de uma convivência intensa. Desse modo, cada uma criou de si certa imagem que, pode-se dizer, conquistou a outra. Elas têm, portanto, “contas a prestar”, ou melhor, imagens a preservar uma em relação à outra.

Nesse sentido, as estratégias de polidez permitem a elas preservar tanto a imagem do casal, que apresentam no filme, quanto a imagem que, individualmente, cada uma delas criou na convivência com a parceira.

Por exemplo, a pergunta do entrevistador: *me diga vocês se dão bem nunca brigam? como é que é isso?* (linha 44), coloca em risco as faces das moças, pois representa uma “invasão de privacidade”, uma ameaça à intimidade do casal. A esse questionamento, as duas entrevistadas respondem, então, de forma a neutralizar os impactos que suas respostas poderiam causar à imagem da dupla, mostrando-se, ambas, solícitas à promoção da harmonia entre elas.

Assim, antes de dar qualquer resposta ao que foi requerido, o primeiro movimento de Lúcia (L1) é dirigir-se a sua parceira Rita (L2) e pedir-lhe auxílio para que, juntas, elas possam responder ao entrevistador: *FALA também né? ME AJUDA ((risos))* (linha 45). Essa postura evidencia uma atitude cooperativa e colabora para a construção de uma imagem positiva do casal.

Atendendo ao pedido de Lúcia, Rita inicia a elaboração da resposta, tendo o cuidado de não responder de forma irreal — por exemplo: *não, nunca brigamos* —, o que seria muito pouco convincente, mas, igualmente, buscando evitar a apresentação de uma imagem desarmoniosa do casal. Dessa maneira, Rita se vale de suavizadores, que lhe permitem oferecer uma resposta crível, sem, no entanto, se comprometer: *((risos)) bri::gas tem... de vez em quando tem umas briguinhas... entendeu?* (linha 46).

O primeiro suavizador — *de vez em quando* — atenua a afirmação: *brigas tem...*, impondo-lhe limites. Ou seja, pelo emprego da locução adverbial de tempo, Rita consegue

sinalizar que brigas existem, como não poderia deixar de ser, mas deixa claro que tais brigas não são freqüentes, mas apenas pontuais.

O segundo suavizador — *briguinhas* —, classificado por Kerbrat-Orecchioni (2006) como *minimizador* (veja-se tópico *a2* do item 3.3.3.2 do capítulo II), atenua o peso do termo *brigas* dando-lhe feições menos ameaçadoras. O diminutivo aplicado ao léxico transfere-se à própria ação — brigas —, concedendo-lhe ares de insignificância e reduzindo, por conseqüência, os riscos provenientes, seja da pergunta realizada pelo entrevistador, seja da própria resposta dada pela entrevistada.

Essa resposta de Rita é, ainda, ratificada por Lúcia, que continua com o mesmo trabalho de preservação da face. Primeiramente, Lúcia confirma que as brigas entre elas não são freqüentes: *ah::: brigas casuais...*, e, em seguida, apresenta uma justificativa para o fato de as brigas existirem: *somos do mesmo signo* (linha 47).

A concordância entre as moças revela, mais uma vez, uma atitude cooperativa entre elas, colaborando, conforme dissemos, para a apresentação de uma imagem positiva do casal e confirmando, em termos práticos, aquilo que as duas entrevistadas disseram em suas respostas, isto é, que elas se dão bem, que brigam pouco.

Dando prosseguimento ao tópico desenvolvido, que focaliza, agora, à questão do signo das moças, Rita e Lúcia continuam a preservar mutuamente suas faces. Dessa vez, porém, adotam estratégias distintas: Rita se vale da polidez negativa para preservar a face de Lúcia, e esta se vale da polidez positiva para preservar a face daquela.

Comparando seu temperamento com o de sua parceira, Rita não evita criticar Lúcia. Tem, porém, o perfeito cuidado de “adoçar” sua crítica (FTA à face positiva) por meio de suavizadores que tornam, conforme Kerbra-Orecchioni (1992, 2006), a “pílula” do FTA mais fácil de ser digerida.

Assim, Rita se vale de dois minimizadores para dizer que Lúcia tem um temperamento mais difícil do que o seu: *ela::: é MAIS um pouquinho* (linha 51); e *Ela é mais es/... estouradinha* (linha 61). Não se pode ignorar, também, que Rita hesita em fazer a crítica à parceira, haja vista o tempo que leva para concluir sua formulação (linhas 51-61), a qual, aliás, não parece ter sido finalizada senão pela insistência do entrevistador: *e::: DIZ Rita que gênio tem ela? fala a verdade ( )* (linha 60).

Desse modo, pode-se dizer que, além de os dois minimizadores atenuarem o peso da crítica, uma vez que esta leva praticamente dez turnos para se concretizar, o impacto do que é dito por Rita fica diluído na conversação. Além disso, há que se considerar o fato de que

Lúcia concorda com a crítica feita por Rita (linhas 62 e 63), o que, novamente, mostra que as duas mulheres se relacionam de forma harmoniosa, evidenciando, também, neste caso, que aquela não se sente tão ameaçada pelo que esta diz.

Quanto às estratégias empregadas por Lúcia para preservar a face de sua parceira, ela se vale, essencialmente, da polidez positiva, visto que não produz nenhum FTA, mas, ao contrário, realiza dois FFA que valorizam a face positiva de Rita: *a Ritinha é LEgal pra moRAR... ela tem um gênio BOM* (linha 54); e *É::: ela não é difícil não* (linha 56).

Num primeiro momento, Lúcia toma a iniciativa de elogiar Rita (linha 54), apresentando uma imagem bastante favorável da parceira. Num segundo momento, Lúcia endossa o auto-elogio suavizado que Rita fizera a si mesma. Esta diz em voz baixa: *não sou difícil não* (linha 55); e a outra confirma: *É::: ela não é difícil não* (linha 56).

Mais uma vez, a demonstração de acordo entre as entrevistadas aponta para a construção da imagem de um casal em harmonia. Isso permite, justamente, preservar a face desse casal diante de seus interlocutores — entrevistador e audiência —, ficando, também, preservada a imagem que cada uma das moças projetou para si na relação que desenvolveu com a parceira, o que evita possíveis conflitos entre elas quando longe das câmeras.

#### **4.3.2. O entrevistador preserva a face de um entrevistado**

Considerando-se que a entrevista é um evento conversacional em que o entrevistado encontra-se mais exposto a ameaças que podem colocar em risco sua imagem (veja-se item 2.6.3 do capítulo II), o entrevistador, quando consciente de tais riscos, pode adotar estratégias de polidez para reduzir os possíveis efeitos danosos que suas perguntas possam impor à face de seu interlocutor.

Nas entrevistas, o emprego de estratégias de polidez por parte do entrevistador demonstra que ele respeita seu entrevistado e revela seu esforço em tentar criar um ambiente favorável a uma interação cooperativa.

##### **a) Polidez negativa**

Em nosso *corpus*, o entrevistador utiliza-se da polidez negativa, valendo-se tanto de procedimentos substitutivos quanto de procedimentos subsidiários.

### a1) Procedimentos substitutivos

O entrevistador se utiliza de um procedimento substitutivo para ser polido e preservar a face de seu entrevistado na entrevista de Suze, já apresentada em (7). Conforme dissemos, Suze é uma mulata de meia-idade, que foi dançarina e cantora na juventude e que, por isso, viajou para diversos lugares fazendo shows:

(25)

**um entrevistado**

**Suze, sexo feminino, adulta velha (L1)**

Doc.	<b>eu gostaria</b> muito que você me cantasse um pedaço que fosse de uma música... EM japonês
20 L1	uhm... éh CANTAR ((risos)) ãhm ((pausa longa)) um momento::: deixa eu ver... ((canta em japonês)) e TINha uma OUtra também que eu cantava né? ((canta novamente em japonês)) aí já viu né? depois de TANto TEMpo a gente esquece né?

Quando aceitam participar do filme de Coutinho, as pessoas estão cientes de que serão entrevistadas e de que isso as obriga, de certa forma, a responder o que lhes será perguntado pelo entrevistador-cineasta. Considerando-se, ainda, que existe uma pesquisa prévia para a seleção das personagens, na qual estas são submetidas a uma primeira entrevista para a recolha de dados, quando escolhidas para integrar o documentário, as pessoas já estão, mesmo que minimamente, prevenidas quanto ao tipo de situação a que serão expostas.

A ciência das ameaças a que estarão sujeitos — ter de responder a perguntas, diante de uma câmera que gravará tudo para, depois, transmitir a um grande público — atenua, pelo simples fato de prevenir, o impacto que essas ameaças podem causar à face dos entrevistados-personagens do filme. O simples conhecimento das ameaças reduz suas conseqüências, pois os entrevistados têm a oportunidade de “preparar”, antecipadamente, uma defesa contra elas.

No excerto de que estamos tratando, o entrevistador revela ter consciência de que a pergunta, ou melhor, de que o pedido que fará a sua entrevistada está “fora do *script*” previsto para aquela interação. Certamente, a entrevistada sabia que deveria estar pronta para responder a perguntas, mas, possivelmente, não estava preparada para cantar em japonês. Desse modo, o entrevistador tem o cuidado de se valer do emprego de um verbo no futuro do

pretérito para suavizar a ameaça que seu pedido “inesperado” poderia impor à face da entrevistada: *eu gostaria muito que você me cantasse um pedaço que fosse de uma música... EM japonês* (linhas 18 e 19).

Além do futuro do pretérito, Coutinho utiliza, ainda, um minimizador (procedimento subsidiário) para atenuar os riscos a que expõe a face de Suze: *um pedaço que fosse de uma música...*

Por meio desses recursos, o entrevistador reduz a impositividade de seu pedido, deixando à entrevistada a possibilidade de não atender à solicitação feita. Essa não obrigatoriedade de ação reduz o impacto da invasão ao território de Suze, revelando, pois, o desejo do entrevistador de ser polido e de preservar a face da entrevistada.

## **a2) Procedimentos subsidiários**

Em nosso *corpus*, os procedimentos subsidiários empregados pelo entrevistador para resguardar a face de seus entrevistados correspondem aos *marcadores prefaciadores metadiscursivos* (veja-se tópico *a2* do item 3.3.3.2 do capítulo II). Esses marcadores foram encontrados em duas das mais fortes e “arriscadas” entrevistas do documentário.

O primeiro deles está na entrevista de Daniela, a garota citada em (2), (14) e (23):

(26)

**um entrevistado**

**Daniela, sexo feminino, adulta jovem (L1)**

Doc.	<b>posso te perguntar uma coisa?</b>
L1	po:::de ((sinalizando afirmação com a cabeça))
Doc.	<b>por que que a gente conversa e você não olha pra mim?</b>
L1	((olhando para ele)) NÃO porque o que eu esteja dizendo não tenha
40	veracidade mas porque... EU:::... ((de perfil para a câmera)) não sei
	se eu tenho auto-confiança pra encará-lo... ((virada para Coutinho, mas
	passeando os olhos ora em direção a ele, ora de modo que seus olhos não
	se dirijam à câmera)) sem talvez gaguejar ou piscar:::...
	ãhm compulsivamen:::te

E o segundo está na entrevista de Alessandra, citada em (9) e (20):

(27)

um entrevistado

Alessandra, sexo feminino, jovem (L1)

- 110 Doc. ((corte de edição)) **eu quero saber assim como é que você teve coragem é um depoimento corajoso entende? por que você tomou a decisão de::: falar::: por que:: é um filme que vai passar no cinema depois explica isso**
- L1 éh::: não é coragem... éh isso nu/... isso é normal
- 115 eu acho normal... isso pra mim uma coisa é normal eu falei com ela eu acho isso normal... o pessoal hoje em Dia... no MUNdo que a gente está... o pessoal tem uma caBEça dos anos... antes de CRISto... já passou hoje no mundo é TUDO normal... nasce GENte de tudo quanto é JEItó... é homem com homem mulher com mulher... né? é ci/ cinqüenta mulher... pra cada homem... é cadas coisa que não deveria ser normal... é GENte roubando gente é político roubando gente... éh::: é LAdião... roubando de pobre... né?... ladrão pobre roubando de pobre ladrão rico
- 125 roubando de pobre é po/ é gente roubando de gente é aquela coisa toda o PEssoaL acha normal por que que eu ser eu fazer programa é anormal? é coisa de alguém vir me apedrejar... não acho isso::: por isso que eu FAlO MESmo eu não tenho vergonha
- 130 no meu bairro TO-do mundo sabe a minha família TODa sabe e QUEM QUIser gostar de mim vai ter que gostar ASSIM... não acho isso anormal
- Doc. **eu posso te perguntar uma última coisa só?... éh voCÊ quando a sua filha crescer -- está com seis anos né? --...**
- 135 **você pretende dizer a verdade pra e::la? ou:::**

Em (26), o entrevistador se vale do enunciado preliminar: *posso te perguntar uma coisa?* (linha 36), para anunciar antecipadamente e prevenir a garota de que lhe fará uma pergunta, se não indiscreta, ao menos embaraçosa.

Como se pode ver, nesse enunciado, Coutinho não deixa explícito que se trata de uma questão embaraçosa. Entretanto, o simples fato de pedir permissão para formular uma



pergunta, quando sua função no evento interacional é justamente essa, deixa claro que não se trata de uma pergunta comum.

Coutinho sabe que aquilo que pretende perguntar à Daniela — *por que que a gente conversa e você não olha pra mim?* (linha 38) — pode ser penoso demais para a moça, dado que ela já se confessara, em um momento anterior da entrevista, como neurótica e sociofóbica (excerto 2). A ciência de que um tal questionamento colocaria a face positiva da moça sob uma ameaça bastante dura faz com que o entrevistador não se sinta no direito de formulá-lo sem antes pedir para isso uma autorização (linha 36).

Feito o pedido — *posso te perguntar uma coisa?* (linha 36) — e consentida a autorização — *po:::de ((sinalizando afirmação com a cabeça))* (linha 37) —, a formulação da pergunta embaraçosa por parte do entrevistador torna-se menos ameaçadora, visto que seu anúncio prévio concedeu à entrevistada, não apenas a possibilidade de escolher ter acesso, ou não, a essa pergunta, como também o tempo necessário para se preparar para recebê-la.

Em (27), o emprego do marcador prefaciador metadiscursivo: *eu posso te perguntar uma última coisa só?* (linha 133), tem a mesma finalidade do analisado em (26). Na verdade, na entrevista de Alessandra, o que nos chama a atenção é um outro recurso empregado por Coutinho para preservar a face da moça: *eu quero saber assim como é que você teve coragem é um depoimento corajoso entende? por que você tomou a decisão de::: falar::: por que::: é um filme que vai passar no cinema depois explica isso* (linhas 110-113).

Conforme vimos anteriormente (excertos 9 e 20), Alessandra é uma moça que, quando da gravação do filme, se entregava à prostituição. Em sua entrevista, a garota de programa conta detalhes de suas experiências de forma muito espontânea e autêntica. Contudo, por meio das revelações que faz ao entrevistador, diante das câmeras, Alessandra expõe publicamente sua vida, apresentado de si uma imagem que, dificilmente, estaria a salvo de críticas e de julgamentos negativos.

Ciente disso e, certamente, preocupado com os efeitos inesperados que a participação em um documentário cinematográfico poderia trazer para a vida da moça, Coutinho assume uma atitude protetora, alertando Alessandra para os riscos implicados na exposição “perigosa” que a entrevistada faz de si (linhas 110-113).

Em (27), a postura ética de Coutinho em relação a seus personagens-entrevistados fica bastante evidente, comprovando o fato, levantado por Lins e já citado neste trabalho, de que o cineasta é extremamente sensível à idéia de que

os personagens do documentário são pessoas reais, com existências reais, uma vida fora do cinema. Tornam-se “personagens” depois de um longo processo em que foram pesquisados, filmados e tiveram sua participação reduzida para alguns minutos durante a montagem. Continuam porém a viver depois do filme, e a imagem que se produz delas pode afetá-las, para o bem ou para o mal. (2004, p.163)

## **b) Polidez positiva**

Os casos em que o entrevistador emprega a polidez positiva para preservar a face de seus entrevistados são bastante raros nas entrevistas dos documentários de Coutinho. Em nosso *corpus*, uma única ocorrência em que se verifica esse tipo de atitude foi encontrada na entrevista de Henrique, um senhor que, conforme apresentamos em (8), morara vários anos nos Estados Unidos:

(28)

**um entrevistado**

**Henrique, sexo masculino, idoso jovem (L1)**

10	Doc.	<b>o senhor está em forma né?</b>
	L1	ainda não estou em forma não porque::: aconteceu com este acontecimento do acidente que eu tive

Em (28), o entrevistador faz um elogio, isto é, produz um FFA à face positiva do entrevistado. Em outras palavras, Coutinho preserva a face de Henrique por meio da valorização de sua imagem social, ou melhor, de seu território corporal.

Como, em seus documentários, o cineasta não entra em contato com os entrevistados senão no momento da gravação das entrevistas, o elogio que Coutinho dirige a Henrique relaciona-se à forma física do homem: *o senhor está em forma né?* (linha 10). Não poderia ser diferente, dado que, embora Coutinho tenha acesso às pré-entrevistas das personagens, os dois interlocutores apenas interagem no momento da gravação do filme. E, nessa interação, tentando preservar o frescor do primeiro encontro, o entrevistador busca revelar seu interesse pelo mundo do entrevistado, valendo-se, essencialmente, do que este lhe diz quando do encontro. As possibilidades de se fazer um elogio ficam, assim, restritas quase que

exclusivamente, àquilo que pode ser apreendido pelo campo visual dos interlocutores, sobretudo, quando esse elogio é realizado no início da interação — como é o caso do excerto apresentado.

#### 4.3.3. O entrevistado preserva a face do entrevistador

Por razões que já foram repetidas diversas vezes, nas entrevistas, o entrevistador fica menos exposto a ameaças que possam causar danos a sua imagem social. Desse modo, as ocorrências em que se verifica um trabalho protetor do entrevistado em relação à face do entrevistador são bastante escassas.

##### a) Polidez negativa

Um caso de preservação da face do entrevistador por meio de polidez negativa empregada pelo entrevistado está na entrevista de Daniela, citada em (2), (14), (23) e (26):

(29)

um entrevistado

Daniela, sexo feminino, adulta jovem (L1)

L1 (...) ((pegando um pequeno quadro da parede)) o o  
simbolismo me toca... profundamen...:te né?... isso aQUI:... eu anotei:...  
((pegando um pedaço de papel onde o nome do quadro está escrito))  
70 o nome... é:: **traduzindo porque eu boto os nomes**  
**em inglês** é “a floresta do meu... desespero” que fala de paranóia  
e desAMOR ((corte de edição))

Aqui, Daniela evita ameaçar a face de Coutinho, substituindo a pergunta: *o senhor entendeu?*, realizada num momento anterior da entrevista (excerto 23), pela afirmação: *é:: traduzindo porque eu boto os nomes em inglês* (linhas 70 e 71).

A pergunta, que, anteriormente, colocara em xeque os conhecimentos de Coutinho a respeito da língua inglesa, é, agora, substituída, de forma muito sutil, por outra formulação que, de modo polido, evita a realização de um FTA à face positiva do entrevistador. Evidenciando ter reconhecido o erro que cometera ao ameaçar a face de seu interlocutor,

Daniela tem, então, o perfeito cuidado de não repetir o descuido que cometera e que deixara o outro em situação desconfortável.

Este excerto mostra como o trabalho de preservação das faces depende da dinâmica das interações e da sensibilidade dos interlocutores em perceber as necessidades de seus parceiros e da situação em que estão inseridos.

Nesse sentido, vale retomar a afirmação de Galembeck a respeito da correlação existente entre face e polidez:

Essa associação torna-se particularmente produtiva quando a polidez não é associada unicamente a fórmulas previsíveis e vazias, mas à busca do que é mais socialmente aceitável e adequado a cada situação. O conceito de polidez, dessa forma, deve ser considerado de forma dinâmica, pois a imagem de si e do outro e a simetria nas relações não são dados prévios, mas constroem-se no decurso da própria interação. (2008, p.333)

## **b) Polidez positiva**

A seguir, apresentamos a seqüência do excerto analisado em (19) — veja-se tópico *c3* do item 4.2.1 deste capítulo. Aqui, Roberto põe em prática uma ação reparadora para tentar reequilibrar a interação e recuperar a face de Coutinho, após ter-lhe imposto uma dura ameaça:

(30)

**um entrevistado**

**Roberto, sexo masculino, idoso jovem (L1)**

- |      |   |
|------|---|
| L1   | (...) o senhor quer me dar um emprego? ((se dirigindo a Coutinho))  |
| Doc. | ...eu não tenho nem... emprego pra dar... mas eu que/ é claro que hoje em dia não é nem (cinquenta por cento)   |
| L1   | [o senhor é uma pessoa muito simpática e muito amável   |
| 20   | eu lhe agradeço... ((olhando, provavelmente, para alguém da equipe de Coutinho)) é ou não é?... ((olhando em direção a Coutinho))<br>mas é isso a reali/ mas a realiDAde é a realiDAde não é meu? |

Conforme vimos (excerto 19), quando Roberto pergunta a Coutinho: *o senhor quer me dar um emprego?* (linha 16), ele ameaça duramente a face do entrevistador. Este, demonstrando-se bastante embaraçado, não consegue recuperar-se da intimidação a que foi submetido, sendo incapaz de reverter a situação e de re-instaurar o equilíbrio interacional. Apesar de tentar apresentar algum argumento de modo a fornecer uma resposta ao que lhe foi perguntado, Coutinho hesita demais e não chega a completar seu raciocínio, entregando, assim, sua face: *...eu não tenho nem... emprego pra dar... mas eu que/ é claro que hoje em dia não é nem (cinquenta por cento)* (linhas 17 e 18).

Roberto, que fora o responsável pela perda da face de seu interlocutor, se vê, então, obrigado a reparar a situação. Assim, tal como menciona Goffman (1974), evidencia-se que a falta de esforço ou o fracasso de uma parte em recuperar a face leva, geralmente, a um esforço compensatório da outra e, a contribuição desta desobriga aquela de se empenhar na tarefa.

A estratégia escolhida pelo entrevistado para restaurar a face do entrevistador é o recurso à polidez positiva. Assim sendo, Roberto produz um FFA à face positiva de Coutinho, dirigindo a ele um elogio: *o senhor é uma pessoa muito simpática e muito amável* (linha 19). Uma vez que valoriza a imagem social do entrevistador, o elogio minimiza os danos que, antes, lhe haviam sido causados, ficando, pois, agora, preservada a face de Coutinho.

Para encerrar nossa análise, vale levantar um último ponto. Coutinho não é apenas o entrevistador das entrevistas do documentário *Edifício Master*, ele é, igualmente, o diretor do filme em que serão veiculadas essas entrevistas. Portanto, ele não detém apenas o poder de controlar a entrevista no momento em que a interação se desenrola; na condição de diretor do filme, ele detém, também, o poder de decidir sobre tudo o que vai figurar em seu documentário.

Considerando-se que “o cinema é basicamente uma expressão de montagem” (Bernardet, 2006, p.40), e que a decisão sobre essa montagem está nas mãos de Coutinho, poderíamos nos perguntar: por que o cineasta não excluiu de seu documentário a cena, ou a própria entrevista, em que sua face é perdida e ele fica, diante das câmeras e de todo o público, em situação tão constrangedora?

Se Coutinho não conseguiu evitar a perda de sua face durante a interação com Roberto, ele podia, ao menos, ter-se poupado de revelar tal perda aos espectadores de seu filme. Mas, como se pode verificar, Coutinho não se poupa. Ele deixa ver suas “fragilidades” projetadas nas telas de cinema.

Segundo acreditamos, a atitude de Coutinho demonstra seu cuidado ético no fazer cinematográfico. Ao se projetar “ameaçado” nas telas de cinema, o cineasta relativiza seu poder sobre o filme e, incluindo-se de tal modo no produto final de sua obra, Coutinho compensa, ainda que minimamente, a assimetria que, em princípio, dá a ele, o poder de controlar todas as etapas de realização do documentário: das entrevistas à montagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As especificidades do *corpus* com que trabalhamos trouxeram à luz elementos que não figuram na maioria das interações cotidianas a que estamos expostos, revelando possibilidades de estudos diferentes e ainda pouco investigadas.

Sem dúvida alguma, as entrevistas fazem parte de nosso cotidiano, conforme deixamos claro no capítulo II desta pesquisa. Da mesma forma, a construção de uma imagem social e os mecanismos de preservação da face dela decorrentes estão presentes em todas as interações de que participamos, conforme também esclarecemos no capítulo III deste trabalho. Entretanto, a fusão desses dois elementos, tal como se configura em nosso *corpus*, aponta para uma dinâmica singular, em que a interação entre os participantes do evento conversacional e o modo de construção de suas imagens sociais assumem feições pouco ordinárias.

O cinema é, certamente, a arte da imagem. A grande “voz” do cinema provém da imagem. E o público espectador busca no cinema, justamente, essa imagem “eloqüente”.

O cinema documentário de Eduardo Coutinho é um cinema calcado na oralidade, na língua falada. Mas, para o cineasta, “uma pessoa falando é imagem!” (entrevista a Figuerôa; Bezerra; Fachine; 2003, p.221). A força expressiva das obras de Coutinho está, pois, na imagem criada pelas palavras daqueles que se expressam nos documentários do cineasta.

Os entrevistados que falam nos filmes de Coutinho são puramente imagem: imagem de si, construída pelo ato de tomar a palavra, e imagem cinematográfica, elaborada a partir da presença desses indivíduos diante de uma câmera.

A presença de câmaras, aliás, amplia grandemente a consciência dessas pessoas quanto ao fato de serem imagem. Mais do que se perceberem como seres sociais, cuja ação de tomar a palavra implica na construção/projeção de uma imagem social, diante das câmeras, esses indivíduos dilatam a “consciência de ter uma imagem de si a produzir, a mostrar ou esconder, a colocar (ou não) em cena.” (França, 2007, p.48)

Por meio de sua participação no documentário, essas pessoas ganham visibilidade e tornam-se imagens para os outros, para o mundo, para uma potencial audiência do filme. Constroem, assim, seu auto-retrato, ou melhor, sua(s) imagem(ns), e se inventam, de alguma forma, a partir do que gostariam de ser, do que talvez sejam e do que pensam que o cineasta e, sobretudo, que a audiência gostariam que elas fossem (cf. Lins, 2004, p.109).

Esse processo de construção de imagens, particularizado pelas especificidades da situação de interação em que se dão as entrevistas e a filmagem do documentário, não raro, coloca os entrevistados-personagens do *Edifício Master* diante de um dilema, em que a imagem de si construída e, possivelmente, valorizada na sociedade entra em conflito com a imagem cinematográfica que desejam construir para dar força à personagem que representam no filme<sup>43</sup>.

Os participantes do documentário ficam, assim, divididos entre a valorização de sua imagem diante da sociedade e do grupo social a que pertencem, quando não estão sendo filmados pelas lentes do cinema, e a valorização de sua imagem como personagem de um filme cinematográfico, que será apresentado a uma vasta audiência.

Desse modo, muitos dos movimentos interacionais que realizam vão, justamente, no sentido de uma busca de conciliação entre os *status* que possuem na sociedade e os *status* que adquirem com a participação no filme. Conforme podemos verificar pelas análises apresentadas, esse desejo de conciliação determina um redobrado controle da construção da auto-imagem e, sobretudo, um cuidadoso trabalho de preservação das faces, o qual permite, exatamente, uma harmonia entre esses *status* e entre as imagens sociais a eles relacionadas.

No que se refere à construção da auto-imagem e à preservação das faces, é, aqui, importante ressaltar, também, o papel fundamental desempenhado pelo cineasta-entrevistador do documentário. Uma vez que detém não só o controle sobre a direção, a edição e a montagem do filme, mas também possui, nas entrevistas, o direito de iniciar, orientar, dirigir e concluir a interação, o cineasta-entrevistador tem em suas mãos um enorme poder que — se queira ou não — o coloca numa posição hierarquicamente superior à dos demais participantes do filme.

Esse poder concede a ele a possibilidade de interferir, direta e/ou indiretamente, velada e/ou explicitamente, na construção da imagem e no trabalho de preservação das faces de seus entrevistados-personagens, atribuindo-lhe, em contrapartida, parte da responsabilidade sobre o que pode ocorrer à imagem dessas pessoas.

Assim, ciente de seu papel e do poder que lhe cabe, em seus documentários, Eduardo Coutinho, pautado por uma conduta ética, busca rejeitar, dentro dos limites do que é previsível, a toda e qualquer manipulação que possa acarretar prejuízos à imagem dos participantes de seus filmes.

---

<sup>43</sup> Esse dilema explica-se pelo fato de que uma imagem que é socialmente positiva pode não ter efeitos num filme, e aquilo que é socialmente reprovado pode dar força à personagem de um documentário.



Quando do exercício de sua função de entrevistador, por exemplo, Coutinho procura fazer, essencialmente, perguntas amplas e que possam dar margem a qualquer tipo de respostas. Essa atitude concede aos entrevistados a possibilidade de melhor “acomodar” seus interesses e suas imagens às respostas que escolhem dar.

Particular aos procedimentos de Coutinho é, também, sua opção por perguntas que não suscitem opinião:

A opinião é, no seu entender, o que mais propicia uma fala pré-fabricada, retomada sem originalidade ou força. Inversamente, quando as pessoas contam suas vidas, quando se narram a partir de experiências pessoais, aumentam consideravelmente as chances de se obter uma fala viva, e as opiniões que podem surgir emergem misturadas a essas experiências, portanto mais vigorosas. (ibid., p.148-9).

Considerando-se que a manifestação de opiniões é uma das formas mais diretas de exposição do falante — dado que opiniões são sempre passíveis de controversas —, ao renunciar a esse tipo de questões, Coutinho mostra-se também atento ao cuidado de não expor em demasia seus interlocutores, revelando, assim, uma preocupação em preservar, ou em não ameaçar, as faces de seus entrevistados.

Já a opção por perguntas de cunho pessoal figura, entretanto, como um instrumento capaz de imprimir forte ameaça às faces dos entrevistados. Conforme dissemos, esse tipo de pergunta gera uma invasão no território, na privacidade, do indivíduo, e, em geral, as pessoas sentem-se feridas em sua sensibilidade, ao abordarem fatos de sua vida pessoal, íntima. (cf. Garrett, 1959, p.56)

A ameaça provocada pelo caráter invasivo desse tipo de pergunta, Coutinho busca mitigá-la portando-se como um ouvinte atento e extremamente respeitoso. Como se pode verificar nas entrevistas aqui analisadas, na condição de entrevistador, Coutinho evita emitir juízos de valor ou apreciações que possam, de alguma forma, ferir a integridade de seus entrevistados ou causar danos a sua imagem. Diante do relato das vivências de seus interlocutores, o

diretor tenta compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem julgamentos ou avaliações de qualquer ordem, ironias ou ceticismos, sem achar que o que está sendo dito é delírio, superstição ou loucura — “O que o outro diz é sagrado”. (Lins, op.cit., p.107)

No que concerne à atitude de Coutinho quando do exercício de sua função de diretor, pode-se dizer que o cineasta revela-se igualmente atento à necessidade de minimizar os problemas que o controle do material filmado pode trazer à vida das personagens fora do cinema.

Sua experiência como cineasta dá-lhe a ciência de que, em função do fascínio exercido pela câmera, não se pode prever a “performance” de uma personagem num documentário:

Muitas vezes basta ligar uma câmera para que a privacidade das pessoas saia pela boca, nos moldes televisivos — é uma reação imediata, orgânica, sensório-motora. (ibid., p.143)

Essa exibição exagerada, que é catalisada pela presença da câmera, muitas vezes, não é sentida pelas personagens como uma ameaça a sua imagem social, ou seja, como uma ameaça as suas faces. Na ânsia de se tornarem personagens de cinema, de adquirirem visibilidade e de serem, de algum modo, reconhecidos, muitos dos participantes do documentário expõem de si intimidades que, embora singularizem e dêem força expressiva à imagem de suas personagens no filme, trazem prejuízos à imagem que construíram para si na sociedade.

Preocupado com os efeitos inesperados que a participação em um documentário pode trazer para a vida dos que nele se expõem, Coutinho, quando se dá conta de que uma personagem não teve o perfeito cuidado em resguardar sua imagem e preservar suas faces, assume uma atitude protetora, pretendendo compensar a exposição “perigosa” que a personagem faz de si. Isso é o que acontece, por exemplo, na entrevista de Alessandra, a moça que, à época da gravação do documentário, entregava-se a prostituição. E, conforme Lins, essa foi uma atitude recorrente no processo de criação do *Edifício Master*:

Houve momentos nos quais foi preciso defender o entrevistado dele mesmo, em que a lógica do pior — central nos programas sensacionalistas e populares — se impôs, e o que se ouviu foi a pior história, a maior desgraça, a grande humilhação. Porque o desejo dos moradores, em muitos casos, é o de escapar do isolamento, ganhar a visibilidade a qualquer preço. (ibid., p.143)

Se, muitas vezes, as personagens parecem ignorar, Coutinho, por seu turno, parece não esquecer o fato de que o uso artístico que fará das imagens dessas pessoas pode-lhes ser

danoso. E, embora, por vezes, tenha de proteger essas pessoas da imagem que elas próprias produzem de si, o cineasta parece não desejar que a imagem que ele cria para suas personagens quando da edição e da montagem do filme seja divergente daquela que eles próprios criaram para si quando da filmagem do documentário.

Coutinho quer que as pessoas fiquem satisfeitas com o que vêem projetado de si nas telas de cinema, revelando seu cuidado em preservar as faces daqueles que filma. Nesse sentido, explica o que costuma fazer para abrandar o fato de se apropriar da imagem dessas pessoas:

O que se pode fazer, o que procuro fazer sempre, até onde posso, é devolver a imagem que captei dessas pessoas a elas mesmas, durante ou depois da filmagem. O pecado original do documentário é roubar a imagem alheia e, para compensar esse pecado, uma das coisas que eu faço é mostrar, durante ou depois da filmagem, o produto final, ou o produto em andamento. (Coutinho, 1997, p.170)

Por tudo o que já se disse e estudou, no que diz respeito à construção da auto-imagem e às estratégias relativas à preservação/ameaça das faces, pode-se afirmar, sem nenhuma novidade, que essas não são questões simples. Contudo, o trabalho que, aqui, realizamos permite-nos acrescentar que, quando mediados por um potente aparato técnico (câmeras e captadores de som e imagem, com vistas a uma futura projeção em grande escala) e inseridos numa situação singular (entrevistas de cinema documentário), esses problemas tornam-se extraordinariamente mais complexos.

A análise de nosso *corpus* revelou-nos, por exemplo, que a construção e a preservação da imagem de si, diante das câmeras, não se resolvem no momento em que os participantes do documentário — personagens-entrevistados e cineasta-entrevistador — interagem entre si e interagem com o aparato técnico. Isto é, não se resolve no momento da filmagem das entrevistas.

As características intrínsecas às entrevistas do cinema documentário, mais do que acrescentarem, à tradicional preocupação com a imagem social, uma preocupação redobrada com a imagem cinematográfica que produzirão de si, transportam o problema da preservação das faces para um momento posterior à interação entre os interlocutores: o momento da edição e da montagem do filme.

Isso quer dizer que o resguardo das faces dos participantes não depende, exclusivamente, de seu desempenho e dos esforços por eles empreendidos quando da

interação com os outros participantes. A imagem deles construída e apresentada para o “grande público” será um produto das estratégias por eles adotadas no momento da entrevista e das decisões tomadas pelo cineasta no momento da edição e da montagem do filme.

A partir das informações a que temos acesso em nosso *corpus*, se não podemos ter uma visão integral do modo como a imagem de cada um dos participantes é construída — dado que, do material completo obtido com as gravações das entrevistas, apenas vemos aquilo que foi escolhido para compor o filme —, podemos, ao menos, afirmar que a construção de uma imagem social e os trabalhos de preservação das faces são sempre produto de um empenho coletivo e estão, inevitavelmente, condicionados à situação de interação em que se inserem os participantes de qualquer atividade comunicativa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Jahilda Lourenço de; GERAB, Wilma Terezinha Liberato. Quo vadis, retoricidade? Estratégias interacionais em entrevistas radiofônicas. In: PRETI, Dino (Org.). *Oralidade em diversos discursos*. São Paulo: Humanitas, 2006, p.209-242. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.8)

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komeseu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005, p.9-28.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira. (Des)cortesia e contestação em interações escritas. In: PRETI, Dino (Org.). *Cortesia verbal*. São Paulo: Humanitas, 2008, p.193-214. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.9)

---

\_\_\_\_\_. Estratégias pragmático-discursivas e controle situacional em entrevistas. In: URBANO, Hudinilson et alii (Orgs.). *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez, 2001, p.97-106.

ARANTES, Silvana. Todas as mulheres do mundo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 nov. 2007. Ilustrada, p.E1.

AVELLAR, José Carlos. A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho. *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, n.22, p.31-71, março-abril/2000.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Entrevista: texto e conversação. *Anais do XXXIX Seminários do GEL*. Franca, SP: UNIFRAN, 1991, p.254-261.

---

\_\_\_\_\_. Procedimentos e funções da correção na entrevista. *Anais do XI Congresso da ALFAL*. Campinas, SP, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos, n.9)

\_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre et alii. *A miséria do mundo*. Vários tradutores. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p.693-732.

BRAIT, Beth. O processo interacional. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 4.ed. São Paulo: Humanitas, 1999, p.189-214. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.1)

BRITO, Eliana Vianna. *A interação face a face na TV: a entrevista em revista*. São Paulo, 1997. 348f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

BROWN, Penélope; LEVINSON, Stephen C. *Politeness: some universals in language use*. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BUENO, Cleuza Maria de Oliveira. *Entre-vista: espaço de construção subjetiva*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso das mídias*. Trad. Angela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.96-141.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Ética e História Oral – Projeto História*. Revista da Pós – PUC/SP, São Paulo: Educ, n.15, p.165-171, 1997.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 3.ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DIAS, Verônica Ferreira. *O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*. São Paulo, 2003. 107f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

DÖPPENSCHMITT, Elen Cristina Souza. *Um estudo da performance da oralidade no cinema: registros da voz na linguagem documental*. São Paulo, 2005. 102f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FÁVERO, Leonor Lopes. A entrevista na fala e na escrita. In: PRETI, Dino (Org.). *Fala e escrita em questão*. São Paulo: Humanitas, 2000, p.79-97. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.4)

---

\_\_\_\_\_. O tópico discursivo. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 4.ed. São Paulo: Humanitas, 1999, p.33-54. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.1)

FÁVERO, Leonor Lopes; ANDRADE, Maria Lúcia Cunha Victório de Oliverira. O processo de representação da imagem pública nas entrevistas. In: PRETI, Dino (Org.). *Estudos de língua falada: variações e confrontos*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 1999, p.153-177. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.3)

FÁVERO, Leonor Lopes; AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira de. A dinâmica das interações verbais: o trílogo. In: PRETI, Dino (Org.). *Interação na fala e na escrita*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2003, p.159-177. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.5)

---

\_\_\_\_\_. Os atos de agradecimento. In: URBANO, Hudinilson et alii (Orgs.). *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez, 2001, p.107-117.

FIGUERÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galaxia: revista transdisciplinar de*

*comunicação, semiótica, cultura* — Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, São Paulo: Educ; Brasília: CNPq, v.6, p.213-229, out./2003.

FRANÇA, Andréa. Ser imagem para outro. In: MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi; ARAUJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (Orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007, p.47-61.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. Polidez e preservação da face na fala de universitários. In: PRETI, Dino (Org.). *Cortesia verbal*. São Paulo: Humanitas, 2008, p.323-353. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.9)

\_\_\_\_\_. Preservação da face e manifestação de opiniões: um caso de jogo duplo. In: PRETI, Dino (Org.). *O discurso oral culto*. 3.ed. São Paulo: Humanitas, 2005, p.173-194. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.2)

\_\_\_\_\_. Marcas de subjetividade e intersubjetividade em textos conversacionais. In: PRETI, Dino (Org.). *Interação na fala e na escrita*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2003, p.67-88. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.5)

GARRETT, Annette. *A entrevista, seus princípios e métodos*. Vários tradutores. 3.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 13.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. A situação negligenciada. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (Orgs.). *Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociolinguística em Análise do Discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998a, p.11-15.

\_\_\_\_\_. Footing. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (Orgs.). *Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociolinguística em Análise do Discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998b, p.71-97.



\_\_\_\_\_. *Les rites d'interaction*. Paris, França: Les éditions de minuit, 1974.

HILGERT, José Gaston. A cortesia no monitoramento de problemas de compreensão na fala.

In: PRETI, Dino (Org.). *Cortesia verbal*. São Paulo: Humanitas, 2008, p.125-155. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.9)

HOFFNAGEL, Judith Chambliss. Entrevista: uma conversa controlada. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. 4.ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p.180-193.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Análise da conversação: princípios e métodos*. Trad. Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Parábola, 2006.

\_\_\_\_\_. *Les interactions verbales*. T.II. Paris, França: Armand Colin, 1992.

KOCH, Ingedore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. 10.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LEITE, Marli Quadros. Cortesia e descortesia: a questão da normatividade. In: PRETI, Dino (Org.). *Cortesia verbal*. São Paulo: Humanitas, 2008, p.49-87. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.9)

LIMA JÚNIOR, Walter. Cabra marcado para morrer – O cinema “cúmplice da vida” de Eduardo Coutinho. *Filme Cultura*, n.44, p.33-36, abril-ago./1984.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Análise da conversação*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios)
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: diálogo possível*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2005. (Série Princípios)
- MORIN, Edgar. A entrevista nas ciências sociais, no rádio e televisão. In: MOLES, Abraham Antoine et alii. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Trad. Sebastião Velasco e Cruz e Hilda Fagundes. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973, p.115-135. (Coleção Novas perspectivas em comunicação)
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 2007. (Coleção Campo Imagético)
- PRETI, Dino. Idosos e jovens corteses. In: PRETI, Dino (Org.). *Cortesias verbais*. São Paulo: Humanitas, 2008, p.215-233. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.9)
- \_\_\_\_\_. A oralidade na escrita: o diálogo de ficção. In: PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, p.117-215. (Série Dispersos)
- \_\_\_\_\_. Alguns problemas interacionais da conversação. In: PRETI, Dino (Org.). *Interação na fala e na escrita*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2003, p.45-66. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.5)
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Análise de textos orais*. 4.ed. São Paulo: Humanitas, 1999. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.1)
- RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (Orgs.). *Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociolinguística em Análise do Discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998.
- ROBINSON, W. P. Marcação das relações entre papéis. In: ROBINSON, W. P. *Linguagem e comportamento social*. Trad. Jair Martins. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 114-129.

- RODRIGUES, Ângela C. Souza. Língua falada e língua escrita. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 4.ed. São Paulo: Humanitas, 1999, p.13-32. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.1)
- ROSA, Margaret de Miranda. *Marcadores de atenuação*. São Paulo: Contexto, 1992.
- SACKS, Harvey; SCHEGLOFF, Emanuel A.; JEFFERSON, Gail. A simplest systematics for the organization of turn-talking for conversation. *Language*, v.50, n.4, p.696-735, 1974.
- SALLES, João Moreira. Prefácio. In: DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 3.ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006, p.7-12.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.7-10.
- SANTOS, Maria Francisco Oliveira et alii. A releitura dos gêneros discursivos na escolarização de jovens e adultos. In: SANTOS, Maria Francisco Oliveira et alii. *Gêneros textuais na educação de jovens e adultos*. 2.ed. Maceió: FAPEAL, 2004, p.41-57.
- SILVA, Luiz Antônio da. Polidez na interação professor/aluno. In: PRETI, Dino (Org.). *Estudos de língua falada: variações e confrontos*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 1999, p.109-130. (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.3)
- SILVA, Salete Therezinha de Almeida. A linguagem cinematográfica na escola: uma leitura d’*O Rei Leão*. In: CITELLI, Adilson (Coord.). *Outra linguagens na escola: publicidade, cinema e TV, rádio, jogos, informática*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2004, p.81-108. (Coleção Aprender a ler com textos, v.6)
- SOUSA, Ana Paula. A força bruta da palavra. *Carta Capital*, São Paulo, n.469, p.60-61, nov./2007.

URBANO, Hudinilson. Apresentação. In: PRETI, Dino; URBANO, Hudinilson (Orgs.). *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo. Vol. III. Entrevistas*. São Paulo: T.A. Queiroz/ FAPESP, 1988, p.1-7.

VALE, Lúcia de Fátima do. *Aspectos conversacionais e interacionais na entrevista de grupo em televisão: o programa Sílvia Poppovic*. São Paulo, 1999. 470f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Cultura crítica: revista cultural da apropuc-sp*, São Paulo, n.4, p.6-14, 2.sem./2006.

\_\_\_\_\_. Cinema e descolonização. *Filme Cultura*, n.40, p.23-27, ago.-set./1982.

## **ANEXOS**

## ENTREVISTA 1

### um entrevistado

#### Esther, sexo feminino, idosa jovem (L1)

- L1 meus objetos que eu mais gosto? é os meus retratos... é os meus retratos
- Doc. [ah:: então me conta por quê?
- L1 porque... eu me amo né? a gente tem que se amar  
5 não acha?... a gente tem que se amar porque se a gente não se amar quem que vai amar?... a não ser quando a gente tem um namorado baCAna né? aí a gente passa mal com o namorado ((risos)) é lógico ((corte de edição)) eu comecei a tirar retrato eu me separei  
10 do meu marido né?... fui trabalhar na alta socieDADE como costureira... trabalhei pra família do Roberto Marinho... família do Othon... Palace Hotel... família do Niemeyer... então eu... eu tive que me desenvolver entendeu? e aprendi muita coisa BOa na alta sociedade aprendi muita  
15 coisa boa e DAÍ comecei tirar retratos comecei ficar encantada comigo mesmo e até hoje meu meus telefone têm... retrato meu eu:: tem retrato em tudo quanto é lugar ((corte de edição)) a gente mora num cartão postal do Rio de Janeiro que é Copacabana não é?... mas é MUIto  
20 violento aqui é MUIto violento Ass.doc. como é que foi essa história Dona Esther... mesmo do assalto?
- L1 daqui?
- Ass.doc. é?
- 25 L1 bom... eu ia passando na Siqueira Campos... ali perto na porta da Telemar... e o rapaz me abordou com uma mulher... me abordou e me assustei... me assustei e ele disse::... ele tirou do bolso um revolver quando eu vi o revolver eu fiquei muito nervosa...  
30 ele disse “CAla a boca e não olha pra lado nenhum... onde é que a senhora mora?” OLHA... quando eu entrei aqui... eu tive TANTo MEdo mas eu tive TANTo

MEdo mesmo do rapaz era um rapaz BONItO...  
BRANco BEM vestido mas MUIto bem vestido mesmo...  
35 ele disse “pega o pega eu eu quero o::: o cartão  
da Caixa Econômica”... eu falei “mas::: eu não sei onde está”  
eu treMI::a não podia nem falar... aí abria a gaVeta  
peguei TUdo botei em cima da CAma de joelho no CHÃO  
procurando eu não achava e aquele gatilho me apavoRANdo...  
40 eu tive que me arrastar de joelho pe/ pegar na perna dele  
e implorar pra ele não apertar o gatilho... entendeu?  
((quase em lágrimas)) daí ele foi...  
eu fui com ele... ((enxugando os olhos)) ele tirou todo  
o meu dinheiro oito mil reais... e SEMpre na ameaça  
45 do revolver... ((respira fundo)) MAS pra MIM o o o:::  
o gerente era conivente com ele... porque liberou na  
HOra... porque a gente pede pra fazer uma retirada  
de mil reais dois mil reais tem que avisar vinte e quatro  
horas antes né? ((corte de edição)) eu vim pra casa...  
50 o senhor nem sabe como eu entrei aqui...  
fiquei chorando chorando chorando chorando...  
in-clu-Sive é... ele me deu uma sacola que a malDIta  
da sacola está aqui a maldita da sacola está aqui...  
ele disse “POde ficar com o seu dinheiro que eu  
55 não preciso do seu dinheiro” EU:: PENsei que o dinheiro  
realmente o dinheiro estava ali dentro... me-ni-na...  
foi um fracasso... está até aqui... ((virando-se para pegar a sacola))  
posso pegar?... está aqui a mal/ a malDIta ((mostrando a sacola))  
que essa saco/ eu tenho um NOjo dessa sacola  
60 que eu não agüento olhar isso tudo... isso tudo feito por ele  
óh... ((mostrando o que o ladrão havia feito para enganá-la))  
eu tenho HOR-ROR disso aqui ((respira fundo,  
mostrando os papéis dobrados que o ladrão havia colocado  
no lugar do dinheiro)) tudo dobradinho assim pra fa/ pra fazer  
65 de conta que era o meu dinheiro ((corte de edição))  
eu fiquei desesperada quando que cheguei sozinha né?...  
fiquei zanzando aQUI pensando uma coisa eu devendo  
na C&A eu devendo no Ponto FRIO

70 ((respira fundo e passa a mão no nariz)) entende?  
quando foi QUATro horas eu bo-TEI uma calça cumprida  
e FUI na janela pra pular... eu fui na janela pra pular...  
((respira fundo)) daí... meu meu fa/ meu falecido  
marido tinha DOIS anos de morto né? me vi SOzinha...  
daí eu:: me:: retirei da janela fiquei ( ) ((rindo)) foi muito  
75 engraçado porque::... as pessoas dizem assim “VOCê não  
se jogou da janela por causa da C&A e por causa do Ponto Frio?”  
eu falei “é”... porque eu não a/ eu não sou dessas pessoa  
que diz “ah morreu o:: defunto não paga”...  
eu quando eu tiver de morrer eu quero morrer em PAZ eu  
80 quero morrer não devendo a ninGUÉM  
((corte de edição)) ah agora agora eu tenho um namorado  
MUIto bacana MUIto bacana mesmo estou MUIto FELIZ  
porque eu a a:: gente não pode ficar sozi::nha  
a gente tem que ter uma pesso:a... eu não morri  
85 pro mundo... não é?... eu acho que TANto a mulher  
como o homem TEM necessidade de uma companhia... não acha?  
tem necessidade de uma companhia porque durante o dia  
a gente PASSa com as amigas e tal é muito bom mas de/  
quando en/ éh:: mete a chave na porta e que entra  
90 minhas amigas mexem comigo e dizem assim  
“meu Deus se você não quer ficar num entre quatro paredes  
branca pinta uma de cada cor” ((risos)) eu digo “éh vocês  
falar é muito fácil mas quem... está dentro” a solidão machuca muito  
a solidão machuca muito



## ENTREVISTA 2

### um entrevistado

#### Daniela, sexo feminino, adulta jovem (L1)

- ((à porta do apartamento de Daniela))
- Ass.doc. ((do lado de fora)) ué? mas
- L1 [ (essa cara horrorosa)
- Ass.doc. [você não lembrava que
- 5 era esse hoRÁrio que a gente tinha marcado?
- L1 [lemBRA:::va SIM só que eu fui acordada... ao... ao ser... chamada à porta ((abrindo a porta para a equipe entrar))
- Ass.doc. tem problema da gente estar filmando?
- L1 não::::: o problema é de quem vai aSSIStir porque eu acabei de acordar
- 10 essa é a minha cara ((corte de edição))
- Doc. e você é professora?
- L1 sim ((posicionada de forma que fique de perfil para a câmera))
- Doc. de inglês não é?
- L1 é porque eu morei oito anos em NEW ORleans
- 15 Doc. por que você morou lá?
- L1 porque minha mãe era do consuLAdo
- Doc. trabalhava no consulado?
- L1 sim ((sinalizando com a cabeça))
- ((corte de edição))
- 20 Doc. você vive aqui com um GAto? como é que é?
- L1 É eu moro sozinha com três gatinhas eu tinha gatos ma::chos mas... como eu não castrei:::... as bebês::: eh... então eu... tive que abrir mão disso foi um GOLpe pra mim muito duro... MAS tudo BEM eu moro com as três eh... meTAdo da semana meu namorado vem:::... MAS...
- 25 Doc. teu namorado vem aqui daí?
- L1 ele vem::: ((corte de edição)) EU::: tenho problemas... de::: neuROse e de sociofobia e a Aglomeração Típica do vai e vem em Copacaba::na... FAZ com que eu chegue em CAsa... muito estreSSAda... né?
- Doc. multidão essa coisa toda?
- 30 L1 [É::: porque eu não sei se são pessoas demais ou calçadas muito estreitas ou se é uma fuSÃO::: DE-sa-gra-DÁ:::vel dos dois elemen:::tos... EU sei que pode ser FEIO tá? feio mas eu:: mui::tas

vezes fico contente quando eu SUbo e DESço no elevador sozinha não porque ãhm eu não vou perder tempo parando num andar mas porque::: eu sei que não vou ter que ver e nem ser VIS::ta... é isso

35 Doc. posso te perguntar uma coisa?

L1 po:::de ((sinalizando afirmação com a cabeça))

Doc. por que que a gente conversa e você não olha pra mim?

L1 ((olhando para ele)) NÃO porque o que eu esteja dizendo não tenha

40 veracidade mas porque... EU:::.... ((de perfil para a câmera)) não sei se eu tenho auto-confiança pra encará-lo... ((virada para Coutinho, mas passeando os olhos: ora em direção a ele, ora de modo que seus olhos não se dirijam à câmera)) sem talvez gaguejar ou piscar:::.. ãhm compulsivamen:::te

45 Doc. na pesquisa também você olhava meio de lado assim

L1 Exatamen:::te eu tenho esse proble:::ma... eu::: só::: FORço a barra quando por exemplo eu vou a uma entrevista de trabalho ou elas acham que você está mentindo ((modifica a voz para reproduzir a fala de um entrevistador numa entrevista de emprego)) “ah não esTÁ me

50 olhando nos Olhos? então você TEme você DEve” e como eu não estou temendo nem deven:::do... AQUI eu não estou devendo mas eu estou temendo né?

Doc. é? temendo?

L1 É::: claro você acha que o::: fator que::: impulsiona a pessoa a não... ter o “tête-à-tête” é o quê? é o medo... né? ((corte de edição))

55 Olha eu sinto basTANte necessidade DE escrever como válvula de es-ca-pe... mas ultimamente não tive inspiração pra poetizar... não é? é isso... ((corte de edição)) esse aqui é um versinho chamado “opium dreams” ((com um papel na mão começa a recitar o poema))

60 “opium dreams fields so green bright mind bright future if they ever rich her let her become a sculpture or free her from third world culture”... o senhor entendeu? ((olhando para Coutinho))

Doc. você podia/ eu eu entendi em geral mas você poderia pro público...em português?

65 L1 [“sonhos de ópio campos tão verdes mente brilhante futuro brilhante se a alcançarem a tornem uma escultura ou a libertem da cultura de terceiro mundo”... ((pegando um pequeno quadro da parede)) o o simbolismo me toca... profundamen:::te né?... isso aQUI::: eu anotei:::...

((pegando um pedaço de papel onde o nome do quadro está escrito))  
70 o nome... é:: traduzindo porque eu boto os nomes  
em inglês é “a floresta do meu... desespero” que fala de paranóia  
e desAMOR ((corte de edição)) ((segurando o quadro de modo que  
fique virado para a câmera)) a floresta é um lugar tão DÚbio a  
floresta é você... exploRAR:: é arborização é oxigê::nio é aventura  
75 e é eNIGma né? é o que PUxa a curiosiDAde... inclusive muito:: ciTAda  
nas histórias infanTIS:: né? inclusive as que colocam mais terror  
e aQUI ((apontando para alguns elementos do quadro)) são os olhares...  
que colocam a selva de PEdra como um lugar... em que... há MUIta  
paranóia e::: há muita invasão e que de alguma forma parece que  
80 estamos sempre::: sendo assistidos ((corte de edição)) MAS é:::  
esteticamente é riDÍculo mas eu não LI::go porque eu não tenho  
pretensão e... e isso aqui pra mim no DIA... foi balSÂ::mico eu  
resolvi muitas COIsas

### ENTREVISTA 3

#### dois entrevistados

**Maria Pia, sexo feminino, idosa jovem (L1)**

**Felipe, sexo masculino, criança (L2)**

- Doc. a senhora nasceu aonde?
- L1 Espanha
- Doc. e como é que veio parar aqui?
- L1 ((falando com bastante sotaque espanhol))
- 5 É o desTIno que resolve a situação da vida... das pessoas...  
eu more/ eu nasci na alDEIa... perto de Santiago de Compostela  
por isso na proVÍncia de::: de La Coruña ((corte de edição))  
bem joVEM... com dezessete dezoito anos já saí::: já fui  
pra Santiago de ComposTEla trabalhei num hotel...
- 10 A-TÉ que eu resolvi vim pra cá
- Doc. sozinha?
- L1 SOzinha
- Doc. ((corte de edição)) já começou a trabalhar aqui logo? como é?
- L1 NÃO assim eu fiquei SÓ onze dias sem trabalhar
- 15 Doc. e ONde a senhora foi trabalhar?
- L1 eu FUI trabalhar nessa casa que é ATÉ hoje na Avenida Atlântica... éh
- Doc. Copacabana?
- L1 Copacabana mesmo
- Doc. e a senhora trabalhava era empregada lá?
- 20 L1 eu SOU empregada doméstica aTÉ a vida inteira... aTÉ hoje  
eu sou se/... aTÉ hoje eu sou... e TENho muita HONRA de ser doméstica  
porque muita gente tem... verGOnha mas eu acho::: ignorân:::cia...  
eu acho... éh poBREza de espírito... porque a pessoa trabalhando  
honestAMENTE... todo trabalho é bom
- 25 Doc. ((corte de edição)) chegou a voltar e ver a sua terra? a Espanha?
- L1 SIM::: eu fui com DEZ anos... de Brasil eu já fui porque aí  
o meu patrão me pagou a passagem... só tinha::: a::: filha mais VELha né?  
eu ia GRÁvida do Fernando... aí fui fui LÁ ver meu pai... depois  
voltei agora o ano passado... fui lá de novo... mas aGOra
- 30 eu fui na Europa né? não fui só não foi só a Espanha  
eu fui na Europa inteira

Doc. ((corte de edição)) e como é que a senhora... TEve condições de viajar (pra Europa)?

L1 UÉ::?: A VIDA TOda a gente não GUARda::: uns trocados...  
35 eu sempre fui muito econômica... eu não gasto com nada que possa::: eu já eu já não GASTo por medo de faltar... então a gente vai junTANdo a vida inteira... vai juntando vai juntando ((corte de edição)) OS PROBLEmas faz PARte da vida... eu quando tenho problemas não::: não::: coRAGEM pra resolvê-los não::: É um fraCASSo... então  
40 eu GRAças a Deus sempre tive coRAGEM pra resolvê-los e fui sempre em frente... EU me sinto uma vitoriosa

Doc. ((pausa longa)) a senhora acha que quem::: tiver disposição::: e vontade de lutar::: esse negócio de pobreza e tudo dá pra...

L1 não eXISTe pobreza... isso É da cabeça das pessoas... isso é palhaÇAda  
45 que pobreza NAdA... ficam faLANdo pobreza... que pobreza? não eXISTe pobreza... eXISTe poBREza em outros luGares onde tem GUER:::RA... né? onde TEM essas misérias assim que não tem onde plantar onde não TEM como plantar... tudo sim... mas um na um PAÍS como o NOSso... um país nosso é a coisa MAIS rica do MUNDO  
50 Doc. e como é que é?

L1 [ PRA MIM é o primeiro mundo... não é nem a AMÉrica PRA MIM é o Brasil que vive nós temos TUdo... é SÓ querer trabalhar rapaz

Doc. [ por qu/  
quer dizer que a senhora ACHA que as pessoas po:::bres

55 L1 [ ISSO é bestEI::ra  
é porque não querem fazer NAdA... eu lido com PObre já há quarenta anos ( ) que eu estou no Brasil ( ) eu lido com os PObres... eu sei como eles são... eles MENtem eles... você nem SAbe como eles fazem  
60 Doc. mas são preguiçosos ou...?

L1 [ PREguiçosos eles não querem trabalhar ((risos))  
NÃO eles não gos:::tam de trabalhar ((corte de edição))  
PORque nem pra to/ pra buscar o remédio no no no no hospiTAL ou nos posto de saúde que eles dão de graça pra evitar filho  
65 eles não VÃO ((rindo)) eles não vão os pobres nem isso fazem?

Doc. os pobres nem isso fazem?

L1 NEM ISSO VAI ((risos)) eu conheço... não vai ((risos)) não VAI...

- PREguiça de ir lá... e se COMpra às vezes a gente dá o reMÉdio  
e ele esque-ceu de tomar... esQUEcem de tomar... então é MUIto difícil...  
70 é MUIto difícil éh talvez fosse um... não SEI... uma forma de::: deles  
eduCÁ-los... mas às vezes quando a pessoa é muito PObre de espírito  
eles não As-similam o que você FAla... você FALA e ele... fica calado...  
entendeu? às vezes se você fala... “TEM um emprego ali eh::: um salário  
mínimo você vai”... “AH::: mas a mulher é muito CHAta”... quer dizer...  
75 a mulher é cha::ta “AH mas mas só vinte REais... isso não DÁ pra na:::da”  
((corte de edição)) ÀS VEzes as pessoas acham... que trabalhar... É DEsonra  
porque o patrão chamou atenÇÃO... que é humilhaÇÃO... ou que é CRI/  
discriminação... não é::: NÃO É discriminação... porque não existe... éh  
empreGado e empregador... é uma TROca de serviços... que nós fazemos...  
80 EU traBALho e você me PAga... você me PAga e eu traBALho... então  
um precisa do ou:::tro ((corte de edição)) às vezes as pessoas Acham que  
eu sou éh éh::: que eu sou uhm do lado do patrão... EU SOU do lado da  
RE-A-li-da-de... porque eu VEjo os dois lados... e muitas pessoas SÓ vê um  
LAdo só... eu vejo os dois lados
- 85 Doc. ((falando com o neto de Maria Pia)) e você quantos anos tem?  
L2 cinco ((responde com a mão na boca))  
Doc. você GOSTa da sua avó?  
L2 ((faz sinal afirmativo com a cabeça e olha para a avó))  
Doc. HOje é dia dos PAIS?  
90 L1 uhm hum  
Doc. eh::: você está triste ou contente?  
L2 tris-te  
Doc. por quê?  
L2 porque o meu pai está éh::: mora lá em PeTRÓpolis e viajou  
95 Doc. você não vai ver ele hoje?  
L2 ((faz sinal negativo com a cabeça))  
Doc. mas ele está trabalhando né? não... NÃO é isso?  
L2 e/ el/ éh::: ele foi expulso do... trabalho...  
ele vai ter que... arranjar outro trabalho
- 100 L1 [ ele perdeu o emprego  
Doc. ele foi expulso do trabalho?  
L1 ((risos))  
((corte de edição)) ((Maria Pia faz carinho nas costas do neto

105 e fala em voz baixa)) é esses são os problemas da vida...  
a in-com-pre-en-são... porque eu acho que quando se tem filhos  
a pessoa supera... tem que passar por cima de muita coisa... né?  
pra agüentar... e:::: hoje em dia os casais... eles (brigam) né?  
Doc. é separado o pai dele?  
L1 é::: separado  
110 L2 ahã

## ENTREVISTA 4

### um entrevistado

#### Cristina, sexo feminino, jovem (L1)

- L1            éh::: meu PAI é um alemãoZÃO assim éh... com todos os...  
CONtras... do que isso quer dizer assim ele não aPROvou  
eu acho muito a idéia... de ter um neto tão cedo...
- Doc.        eh::: como é que foi a história desse neto? tão cedo
- 5     L1            humm...
- Doc.        aconteceu e pronto?
- L1            aconte-ceu... e eu fiquei sabendo tarde deMAIS eh::: Tive o Lucas
- Doc.        por que você queria ter mesmo? você tinha vontade de TER? ou foi por acaso?
- L1            foram::: éh::: uma confuSÃO de aCasos que acarretaram numa:::...
- 10          quer dizer não::: teve mais como... agir diferente
- Doc.        você viveu com o pai um tempo ou não? depois do nascimento?
- L1            pouco tempo
- Doc.        não deu certo?
- L1            certamente que não ((sorrindo))
- 15     Doc.        então o teu pai recebeu mal a gravidez... é isso?
- L1            acho que::: éh::: ah no fundo::: ele TINha outros planos...  
e::: agiu de maneira... éh:::... NÃO sei eu acho que ele foi::: um tanto:::...  
precipiTAdo assim... ele::: o Lucas não tinha nem um ano  
e ele::: pediu assim pra que com uma certa quantia... PE-quena
- 20          de dinheiro eu comPRASSE um apartamento... então...
- Doc.        ele deu dinheiro:::?
- L1            deu ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça))
- Doc.        mas era como dizer “mas vai morar separado” era isso?  
era como dizer isso ou não?
- 25     L1            foi ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça))
- Doc.        ((corte de edição)) você morava numa casa grande antes ou não?  
num apartamento grande ou não?
- L1            [ grande... é
- Doc.        qual foi sua sensação de vir prum... lugar conjugado assim?
- 30     L1            claustrofóbico... éh::: eu tinha muito MEdo assim eu cheguei  
com deZOItO... éh::: não tinha nem completado dezeNOVE assim  
trouxe as coisas do meu QUARto... éh::: ligava pro meu PAI...



- pra dormir LÁ e ele não deiXAVA assim... sei lá...  
eu não eu odiAVA isso aqui... MUIto
- 35 Doc. e agora?  
L1 hoje é a minha CAsa ((corte de edição)) o que me incomoda é:::  
o barulho assim... conviver com... a vida das outras pessoas entrando  
pelo vão assim das janelas ali dos basculantes VASculantes
- Doc. [ tem isso?
- 40 L1 TEM::: a Cris viu  
Doc. espera... simbolicamente? ou::: realmente o que você está falando?  
L1 REALmente você sabe quando::: os meus vizinhos de baixo  
estão cozinhando::: ou::: discutindo::: ou::: BRIGando com os filhos ou:::  
Doc. isso é pelo VÃO que tem assim... o a::: cozinha é isso?
- 45 L1 [ é::: adoraria isoLAR aquilo  
Doc. VOCÊ OUve muita coisa? gritos ou... ou brigas?  
L1 [ MUItas coisas é::: é... isso me incomoda  
e eu... o Lucas assim éh ah éh::: eu tento passar pra ele que  
isso é eRRAdo ((risos)) sabe? mas ele quer dizer é constante então ((faz um  
som movimentando o canto da boca)) ((corte de edição)) Copacabana?
- 50 Doc. ( ) é Copacabana... o que você acha?  
L1 É aterroriZANte assim tem... tem DIAS que::: antropologicamente  
eu acho tudo muito intereSSANte essa miscelânea e tal  
mas... éh::: acho que na grande maioria eu adoraria MA-tar as pessoas  
que esbarram em MIM... os ambulantes o CAos do trânsito
- 55

## ENTREVISTA 5

### um entrevistado

Antonio Carlos, sexo masculino, adulto velho (L1)

- L1 eu sou tímido hein?... eu sou TÍmido... sou MUIto GA-go  
Doc. como é que é?  
sou TÍmido... SOU gago... vai ser terrível...
- Doc. ((corte de edição)) o senhor tem quantos anos?  
5 L1 tenho cinqüenta e sete  
Doc. e sua mulher?  
L1 vinte e CINco  
Doc. é o primeiro casamento ou não?  
L1 não segundo  
10 Doc. ((corte de edição)) quantos filhos?  
L1 dois filhos... do ca/ do casamento... eu tenho um filho...  
Doc. [ ( )  
do primeiro casamento... sou pai solTEIro... tenho:::: um filho  
com... trinta e um anos
- 15 Doc. o que quer dizer pai solteiro?  
L1 pai solteiro?... éh::: eu tinha::: vinte::: e poucos anos... aí apareceu um nenê...  
ERA meu... eu assumi... PRONto fui pai solteiro  
Doc. ((corte de edição)) começou a trabalhar com quantos anos?  
L1 ah::: eu comecei a trabalhar... com OItos anos
- 20 Doc. fazendo o quê?  
L1 vendia amendoim no trem... bolinho de aipim... umas duas sema::nas...  
fui engraxate mas não me a/ não me adaptei... depois trabalhei no::::  
supermercado... éh::::: antes trabalhei:::.... no Instituto Médico Legal...  
pegava defunto assim no meio da rua... atropelamento essas coisas...
- 25 ((corte de edição)) minha mãe não tinha condições... de botar às vezes  
comida em CAsa... o CHE-que-zinho o di/ o ticket... ou um VA-le-zinho em  
dinheiro que o::: o colégio me DAva... PRA minha passagem...  
eu ir e volTAR... pra casa... porque eu estudava de GRAça  
eu dava pra minha mãe minha mãe comprar alguma coisa... angu feijão
- 30 Doc. ((corte de edição)) me explica como que o senhor não deu NENHUma  
gaguejada nessa conversa  
L1 não sei... foi DEUS... ((levantando a mão esquerda para o alto))

FAlou por mim ((risos)) foi maravilhosa  
 Doc. foi?  
 35 L1 foi ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça))  
 Doc. por quê?  
 L1 éh::: porque::: eu tive... mais uma vez a oportunidade... de passSAR...  
 A PÚblico... a MINha infância... que apesar de sofrida...  
 apesar de::: às vezes um pouco... Amarga... eu nunca tive:::  
 40 necessidade::: de pegar pó... beber cachaça... sempre mantive a minha  
 digniDADE... não tenho nada que pese os meus ombros...  
 TENho convicção de que fui um bom Filho... minha mãezinha  
 morreu no meu COlo em::: bra/ bra/ Brasília às vezes saía da/ da/ daqui  
 ia pra Brasília... para vê-la... e::: às vezes NEM podia sair...  
 45 porque eu tinha voltado de férias... e eu pedia ao gerente  
 “ah... eu preciso ver minha mãe minha mãe está pior tal”...  
 ((corte de edição)) e quando eu voltei... eu falei com ele  
 “olha... o::: PEDro... -- até o nome dele é PI- E-tro... ele é italiano --  
 Pietro eu::: nas férias eu compenso esses dias... pô eu precisava ir  
 50 eu te agradeço... por você ter me liberado” e ele falou assim  
 “NÃO você não precisa me agradecer... -- eu não esqueço essas  
 palavras eu não esque/-- você não precisa me agradecer... porque você  
 não foi porque precisava você foi porque merecia”...  
 ((chorando)) eu fiquei muito feliz... eu não sabia que ele...  
 55 ((com a voz embargada)) eu não sabia que ele...  
 tinha por mim como um funcioNÁRIO uma:::... uma consideração  
 tão grande... trabalhei com ele quinze anos... com esse Pietro  
 Doc. o senhor é uma pessoa muito emocional assim?  
 L1 ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça)) eu sou meio frouxo ((risos))  
 60 Doc. isso é bom ou ruim?  
 L1 éh::: eu... o homem não chora:::... pelo simples fato de chorar...  
 o homem... eu não me escondo... eu sou esse... é... eu sou esse

## ENTREVISTA 6

### um entrevistado

#### Suze, sexo feminino, adulta velha (L1)

- Doc.            você conheceu o Rio quando?
- L1               ah:::: eu conheço o Rio há muito TEMpo... porque:::: eu vinha pra CÁ... só na época de carnaval... aí eu vinha com minha empre/ minha::: empresária né?... eh:::
- 5     Doc.           me explica empresária de quê?
- L1               empresária porque EU... ((inclinando o corpo para frente)) era DANçarina... fazia GRANde show
- Doc.            que tipo?
- L1               eu sou uma:::: das esTAUtas de bronze... então::: viajei São Paulo
- 10     Doc.            ((corte de edição)) você ficou quanto tempo no Japão? um ano?
- L1               um ano ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça))
- Doc.            em TÓquio? no interior? em que cidades?
- L1               Olha eu fiquei em Shirahama... mas conheci::: Shirahama...
- 15     Doc.            ((corte de edição)) você... dançava só? ou dançava e cantava?
- L1               Olha:::: eu dançava e cantava
- Doc.            eu gostaria muito que você me cantasse um pedaço que fosse de uma música... EM japonês
- 20     L1               uhm... éh CANTAR ((risos)) ãhm ((pausa longa)) um momento::: deixa eu ver... ((canta em japonês)) e TINha uma OUtra também que eu cantava né? ((canta novamente em japonês)) aí já viu né? depois de TANto TEMpo a gente esquece né?
- Doc.            ((corte de edição)) me conta uma coisa... você é::: nasceu onde?
- 25     L1               Salvador
- Doc.            foi parar em São Paulo como?
- L1               eu fui parar em São PAUlo porque:::: eu tinha MUIta vonTade de trabalhar... e o meus pais eram::: Eram pobres né? ((corte de edição)) e LÁ... EU sem TER aquele conhecimento né? comecei a trabaLHAR... na
- 30     Doc.            casa da mulher... aí passei lá a ser a lavadeira a passadeira a cozinheira... mas meu negócio era::: trabalhar FOra... e aí muitas pessoas me arrumava assim::: FAXIna né? eu ia fazia a faxina volTava

((corte de edição)) eu:::: FUI:::: VENdo as coisas... aprendENdo...  
 aí construí a minha casa né? as-sim... e aí conheci a:::: a Ruth...  
 35 a Ruth falou “NOssa você é ALta granDOna boNIta... eu vou:::  
 montar um show você quer::::... quer ir lá na casa ver” eu falei “quero”  
 ((corte de edição)) AÍ quando ela montou o SHOW ela já me  
 encaixou aí nós começamos a::::: a corRER São Paulo... fazendo show  
 fazendo show fazendo show fazendo show fazendo show fazendo show  
 40 Doc. ((corte de edição)) a senhora nunca viveu ou casou com ninguém?  
 L1 ah já vivi sim  
 Doc. e foi feliz ou não?  
 L1 eu FUI feliz... eu vivi aqui... com um alemão... éh::: dez anos... dez anos...  
 FAZ faz pouco TEMpo que a gente se separou  
 45 Doc. foi bom?  
 L1 foi Ótimo ((corte de edição)) se eu tivesse... que ser caSAda...  
 eu JÁ estaria... NÃO AQUI dentro de CAsa porque ninguém...  
 vai descobrir ninguém dentro de uma casa né? a pessoa tem  
 que sair pra fora... ArruMAR eu arrumo MAS... ((mexendo nos  
 50 cabelos, suspira)) eu::::... eu não QUERO um homem pra me dar pobrema...  
 eu não quero um homem... pra me dar um pobremão

## ENTREVISTA 7

### um entrevistado

#### Henrique, sexo masculino, idoso jovem (L1)

- Doc.            você mora sozinho aqui?  
L1                MOro sozinho  
Doc.            e não sente muito só às vezes não?  
L1                SINto... sinto muito só muitas vezes... mas eu tenho uma::: Tia  
5                 que mora aqui na::: Padre (César) Correia e tenho meus parentes  
em Belo Horizonte... meus filhos MOram nos Estados Unidos...  
todos eles  
Doc.            e qual o seu lazer aqui? mais PRAIa andar o senhor anda?  
L1                PRA:::ia e andar... PRAia e andar  
10             Doc.            o senhor está em forma né?  
L1                ainda não estou em forma não porque::: aconteceu  
com este acontecimento do acidente que eu tive  
Doc.            ah me conta... como é que foi isso?  
L1                isso foi no dia vinte e três de a-bril eu estava entrando em casa  
15                e como o senhor vê o::: apartamento é todo com carpete  
mas a entrada é de ladrilho... eu escorreguei no ladrilho  
e caí com a caBEça assim... ((colocando a mão atrás da cabeça))  
aí quando eu caí::: eu... devo ter desmaiado eu não LEMbro...  
20                que eu gemi::: o meu::: vizinho... que estava passando pela  
porta ouVIU e::: falou::: “alguma coisa está acontecendo com o Henrique”  
Doc.            ((corte de edição)) e se não passar uma pessoa ia ser/... por acaso  
L1                esTAVA MORto... é uma coisa in/ é uma coisa que eu não POsso  
descrever ao senhor... foi uma uma uma uma::: eu não TENho palavras  
pra descrever pro senhor  
25             Doc.            porque três horas depois... quase não adiantava mais  
L1                NÃO não adiantava mais  
Doc.            ((corte de edição)) você tem três filhos?  
L1                tenho::: TRÊS filhos não TENho dois filhos e uma filha  
Doc.            o que que eles fazem?  
30             L1                Ah::: o MEU... MAIS velho é pres/ vice-presidente de uma companhia  
de petróleo em em LAfayette Louisiana o do::: o outro éh::: éh::: comp/  
éh computa:::/ analista de computação e ELA a a::: Rebeca

- ela... dirige... o:::: aqueles caminhão de dezoito rodas... da::: da:::  
Federal Express
- 35 Doc. nos Estados Unidos? é caminhoNEIra?  
L1 [ nos Estados Unidos North Carolina  
Doc. ((corte de edição)) e sua mulher? já morreu?  
L1 SIM faleceu  
Doc. quantos anos?
- 40 L1 ela faleceu tem... SEIS anos agora  
Doc. foi duro pro senhor?  
L1 FOI duro... foi... foi... nós éramos MUI-to... unidos MUIto unidos  
Doc. ((corte de edição)) COmo surgiu a idéia de ir pros Estados Unidos?  
L1 ha a::::: a iDÉIa d/ de MUIto tempo fu/ eu fui contra a vontade
- 45 da minha família... ((corte de edição)) e com::: dezessete anos  
eu::::... meu TIO arrumou pra mim uma a um::: ele era muito amigo  
aí da do goVERno me arrumou um certificado de dezoito anos  
eu peguei o passaporte e com duzentos reais eu fui pros Estados Unidos  
SEM conhecer NINGUÉM ((corte de edição)) comecei lavando
- 50 PRAto et cetera... eh::: por coincidência fui::: estava no aeroporto  
de (HId) Wild... o o o aque/ aquele aeroporto VELho lá dos Estados Unidos...  
e::: eu estava passando pelo mostrador eles perguntaram  
se eu era... porto-riquenho eu falei “não sou brasileiro”  
ele falou “Olha... eles estão ah empregando pessoas que falam português”...  
eu fui empregado no outro dia
- 55 Doc. que companhia?  
L1 Pan American  
Doc. ((corte de edição)) o senhor trabalhou numa posição importante  
nos Estados Unidos numa companhia se imagina que você ãh juntou
- 60 dinheiro agora tem muito dinheiro e aposentadoria... por que que  
o senhor veio pro Brasil num apartamento pequeno?  
L1 eu::: não ajuntei muito dinheiro... todo o que eu tinha  
eu dei pros meus filhos... dei a CAsa pro meu filho  
o CARro pro meu filho... eu tenho a minha aposentadoria
- 65 dos Estados Unidos que VEM dos Estados Unidos...  
mas não é GRANde importância... ((fazendo sinal negativo com a cabeça))  
é::: uma importância suficiente pra mim viver aqui mas não É... o que  
todo mundo pensa “AH::: está ganhando em DÓlar... tem muito

diNHEIro” essa coisa... absolutamente... absolutamente...

70 eu SEjo muito franco ah uh SE EU... morasse nos Estados Unidos com a aposentadoria que eu tenho agora eu não teria essa vida

Doc. ((corte de edição)) COmo::: você conheceu Frank Sinatra?

L1 é MUIto interessante... eu não por mim mas por causa da minha companhia quando o os::: astronautas... voltaram da lua...

75 HOUve uma recepção... PAra eles... no Astrodome... de Houston... eu FUI uma das pessoas convidadas... eu estava senTA-do... NA aREna... ele estava sentado... mais ou menos uns::: QUATro ou cinco cadeiras cu/ ah::: além de mim com um::: MONStro... dum::: ((risos)) dum:::

80 Doc. [ da máfia?

L1 ((risos)) da MÁfia junto com ele... eu eh cheGUEI falei VOU falar com ele cheguei pra ele... falei assim “how’re you doing BLUE EYES?” ele aí... riu... apertei a mão com ele comecei a conversar com ele et cetera tinha lá John Wall Week::: Frank Sinatra::: VÁrias personalidades...

85 e eu falei “olha a música que eu gosto muito de você é My Way” ele falou “então você vai subir comigo e cantar dois versos” ((corte de edição)) suBI no PALco e lá::: aBRI a boca e::: cantei com ele os dois versos

Doc. mas o Frank Sinatra tinha que explicar pro público

90 que que o senhor tava fazendo lá... que você estava fazendo lá?

L1 ele disse “estou com um aMIgo MEU que está aqui que eu conheci::: gostei muito dele brasileiro... trabalha com a (ASS) e ele vai cantar ((palma)) comigo” PRONto

Doc. ((corte de edição)) por que My Way?

95 L1 My Way porque é::: minha VIda

Doc. por quê? conta?

L1 a LEtra... a letra em si é a minha VIda... bom a letra diz que::: ele fez TUDO... que podia ser feito... ah::: viajou pra oeste... viajou pro east... viajou pra Europa... viajou pra todos os locais...

100 mas FEZ da maneira DEle... CERto ou errado ele fez da maneira dele... e::: eu acho que em em em::: comparação eu fiz a mesma coisa eu fui pros Estados Unidos na RAça... e fiz da MInha maneira... e venci da MInha maneira... ralando da MInha maneira ((corte de edição)) DOIS sábados por seMAna eu ponho a



105 música pra turma du/ LÁ de fora ouvir... então todo mundo que passa  
fica de lá da janela todo mundo faz “AH:::: OK OK OK OK” ((risos))  
Doc. dois sábados por semana não... dois sábados por mês?  
L1 DOIS sábados por mês... me desculpe  
Doc. a que horas?  
110 L1 ah::: mais ou menos dez horas da manhã... começa  
às dez horas da manhã... ((ligando o aparelho de som)) Olha o estouro  
aí cuidado hein? ((pausa longa)) ok ((canta toda música My Way))  
é isso aí meus senhores... a VOZ poderia ser melhor mas...  
próxima vez a voz será melhor ((risos))... mas isso foi  
115 SESSENTA anos atrás hein? tem muito tempo... ((passa o dedo no nariz))  
eu fico muito emocionado com essa música... fico muito:::....  
me dá::: shivers... parou?... acabou?

## ENTREVISTA 8

### um entrevistado

#### Alessandra, sexo feminino, jovem (L1)

- Doc. eh::: de onde você é?
- L1 eu sou de Belo Horizonte:::
- Doc. e como é que foi tua infância?
- L1 ((respira fundo)) eu não tive infância... a:::: MINha infân:::cia...  
5 eu não tive infância ((chacoalhando a cabeça lateralmente)) só isso
- Doc. o que quer dizer isso?
- L1 ué? porque eu num num tive liberdade/ liberdade de::: pra... assim  
pra SER uma criança normal... brinCAR:::...  
eu não tive es/ liberdade sobre isso
- 10 Doc. ( )
- L1 NÃO::: porque meu pai não dei:::xa... aí::: éh::: com quatorze anos  
eu já fui mãe... acaBOU a infância
- Doc. e como é que foi essa historia de ser mãe? conta  
foi a primeira vez que você transou?
- 15 L1 FO:::I foi o primeiro homem que eu::: EN:::cosTEI a mão  
que que eu nunca eu não saía de casa pra nada era escola casa  
essas coisas... meu pai não deiXAva... ele quase me BUSCAva na escola...  
pra mi/... pra mim não chegar perto de homem neNHUM  
que ele gos/ que ele queria me proteger de qualquer jeito  
20 de TOdo mundo... aí::: foi assim... eh::: quando foi a primeira vez que  
eu saÍ que eu conheci o pai da minha FIL:::ha... que aí eu pensei  
eu não sabia que eu não eu não sabia o que que era paixão  
eu tinha quatorze anos mas eu achei que eu estava apaixonada...  
eh aí::: eu fui me entreguei engravidei AI QUE ÓDIO
- 25 Doc. e daí? você fez o quê? abortou?
- L1 NÃ:::O não minha mãe não deixou não eu che/ eu falei  
com a minha mãe eu nunca menti pra minha mãe... eu falei  
pra minha mãe... eSTÁ acontecendo alguma coisa estranha no  
meu CORpo... eu ACHO que eu estou grávida... porque e:::u não tinha  
30 o qua::DRIL... estava diferente estava tudo diferente...  
aí eu falei pra ela eu acho que eu estou grávida... MINHA MÃE  
ficou desesperada meu pai a gente ficou sem conversar...

um ano... depois a gente voltou a conversar depois que  
ele viu que não tinha nada a ver que

35 E:::LE era culPAdo... de tudo o que aconteceu comigo aí:::  
Doc. e nasceu então?  
L1 NASCEU  
Doc. filho ou filha?  
L1 filha

40 Doc. como chama?  
L1 ALExia Caroline ((corte de edição))  
((sorrindo)) aí a primeira vez que foi meu primeiro  
programa foi muito legal  
Doc. como é que é? a primeira vez?

45 L1 primeiro meu primeiro programa... foi muito legal porque:::  
assim... foi legal porque quando eu peguei aquele dinheiro  
eu fiquei de-ses-pe-rada... eu nunca tinha pegado naquele dinheiro  
era o que foi cento e cinqüenta reais... mas pra mim aquilo  
foi TUDO eu falei NOSsa... cento e cinqüenta reais eu trabalho  
50 um mês pra ganhar isso eu trabalhava eu ganhava  
cento e tri/ e trinta e SEIS... eu falei NOSsa... aí eu falei  
com a minha filha... vamos vamos pro SHopping...  
ah::: a gente comeu comeu o dinheiro  
todo no McDonald's sorVEte A:::í muito bom... ((sorrindo))

55 muito bom hoje eu não tenho coragem de fazer isso não  
está é doido... mas fo/ aquele dia foi muito bom  
Doc. [não tem coragem de fazer o quê?  
L1 de GASTar CENTo e cinqüenta reais em McDonald...  
está LOUco... hoje não faço não mas aquele dia pra mim...  
60 foi I-GUAL uma criança quando ganha o brinquedo que MAIS QUER  
AH::: eu comi muito  
Doc. ((corte de edição)) e como é que é vi/ viver assim?  
L1 como é que é:::?? uhn:::.... aí... não é BOM... não é o que  
o pessoal fala assim é uma vida fácil... não é... porque é MUIto  
65 MUIto NO-JEN-TO você sai com a pessoa... e você pode ATÉ  
gostar DEla por ela ser uma pessoa interessante uma  
pessoa inteligente você gostar depois no outro dia  
você acordar e essa pessoa te dá um Dinheiro não é bom

e não é um dinheiro fácil como o pessoal pensa...  
70 porque é MUIto difícil a gente passa por muita  
humilhação... escuta o que não quer... é hu-mi-LHAda  
MUIto humilhada... isso não é fácil igual o pessoal

Doc. [e na ( ) sexo ( ) tem que fingir? como é que é?  
L1 tem que fi/ eu BEbo pra fazer alguma coisa eu tenho que beber...  
75 NORmal eu prefiro nem ir trabalhar... eu bebo por isso que eu falei pra  
eles eu bebo TODO dia... porque eu tenho que trabalhar TOdo dia  
porque eu tenho quem s/ que sustentar minha filha  
minha família... então eu bebo TO-DO dia pra... CRIar COragem  
porque normal eu não consigo

80 Doc. e você assim mas você tem por exemplo fora dinheiro namorado ( )?  
L1 ((risos)) ah:::: hã::: NÃO  
Doc. não tem NEnhum namorado?  
L1 NÃO... TEM rolo... éh ôh poxa eu ainda e::u me considero uma  
adolescente só tenho vinte anos

85 Doc. ((corte de edição)) me diz uma coisa... você gosta de beber?  
L1 eu:::: gos::to... ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça))  
mas eu espero a minha MORte a qualquer momento...  
eu já falei pra minha mãe a hora que eu morrer:::  
NÃO CHOrá... porque eu vou estar melhor do que todo mundo  
90 aqui né?  
Doc. por que que você acha isso?  
L1 ah porque quem morre está melhor do que quem na na  
AQUI esse mun::do é muito RUim... tem muita  
pessoa ruim... por isso que eu falo na hora que eu morrer  
95 eu vou ficar eu vou ser é fe-LIZ... eu não quero morrer não...  
eu amo a minha vida... mas eu não quero morrer não...  
mas eu sei que eu não vou parar eu vou parar de  
sofrer... eu vou parar de sofrer::: não vou ter que ficar  
me esforçando não vou ter que trabalhar... óh que BOM...  
100 acordar as sete horas da manhã é muito RUim... é verdade eu  
não gosto de trabalhar não ((risos)) eu não GOSTo eu  
trabalho porque::: eu TENho que SUStentar a minha filha  
mas se eu pudesse eu ficava na mordomia  
Doc. mordomia o que que é?

105 L1 ah:::: acordar meio di:::a... o almoço pron:::to -- acho que eu tenho que casar com um milionário -- o almoço pron:::to... ( ) ficar ench/ eu e minha filha ficar brincando o dia inteiro enchendo o SAco uma da outra... telefonando pra todo mundo... é isso... éh isso é que eu queria

110 Doc. ((corte de edição)) eu quero saber assim como é que você teve coragem é um depoimento corajoso entende? por que você tomou a decisão de:::: falar:::: por que::: é um filme que vai passar no cinema depois explica isso

L1 éh::::: não é coragem... éh isso nu/... isso é normal

115 eu acho normal... isso pra mim uma coisa é normal eu falei com ela eu acho isso normal... o pessoal hoje em DIA... no MUNdo que a gente está... o pessoal tem uma caBEça dos anos... antes de CRISto... já passou hoje no mundo é TUDO normal... nasce GENte de tudo quanto é

120 JEItO... é homem com homem mulher com mulher... né? é ci/ cinqüenta mulher... pra cada homem... é cadas coisa que não deveria ser normal... é GENte roubando gente é político roubando gente... éh:::: é LAdrão... roubando de pobre... né?... ladrão pobre roubando de pobre ladrão rico

125 roubando de pobre é po/ é gente roubando de gente é aquela coisa toda o PEssoaL acha normal por que que eu ser eu fazer programa é anormal? é coisa de alguém vir me apedrejar... não acho isso::: por isso que eu FAlo MESmo eu não tenho vergonha

130 no meu bairro TO-do mundo sabe a minha família TODa sabe e QUEM QUIser gostar de mim vai ter que gostar ASSIM... não acho isso anormal

Doc. eu posso te perguntar uma última coisa só?... éh voCÊ quando a sua filha crescer -- está com seis anos né? --...

135 você pretende dizer a verdade pra e:::la? ou:::

L1 VOU::::... QUE É isso minha filha eu vou di/ eu vou orientar minha filha DE TUDO... ((movimentando o braço esquerdo com pulso cerrado)) quando a minha filha estiver com QUA-torze ano eu vou comprar remédio pra ela... já falei com a minha mãe... vou comprar remé:::dio porque eu não vou fazer igual

140

a minha mãe fez comigo... vou falar pra ela “óh... eu fiz isso e isso e isso e isso” eu não QUERO... nem ela nem minha irmã NÃO QUERO que façam o MESMO... eu VOU trabalhar pra pagar os esTU-do... curso TUdo que ela quiser fazer ela e

145 a minha irmã... QUIser fazer eu ajudo eu PAgo eu dou eu faço tudo... pra não faz/ fazer o mesmo... MAS SE quiser fazer você Acha que eu vou proibir? NÃO VOU NÃO... eu vou do/ vai doer igual doe na minha mãe... CLARo é minha filha... mas... paciência

150 eu vou falar “Olha... está doen::do... você está me magoando” mas aí eu vou pa/ eu acho que NÃO VOU falar ISso NÃO porque se eu falar ela vai falar “hei você magoou a minha avó eh::: ela não falou isso pra você”

Doc. ((corte de edição)) você disse assim “eu minto muito”

155 L1 ah eu cont/ ah eu sou MUI::to MENTirosa eu conto mentira e::: eu acho que pra gente mentir a gente tem que crediTAR... ((reforçando as palavras com um movimento de braço com punho cerrado)) a gente tem que crediTAR na mentira pra gente poder pra mentira ficar BEM FEIta... e eu sou assim eu sou MUI::to

160 mentirosa... mui:::to MESMO e eu até CHO::ro pra mim acreditar na minha mentira depois é às vezes tem disso você sabe que TEM menTira... que eu aCAbo acreditando que é verdade?

Doc. me diz uma coisa... o que que você mentiu nessa conversa de hoje nossa?

L1 ah::: agora eu não menti nada não ((corte de edição))

165 ONtem eu menti pra eles

Doc. ah é?

L1 é::: eu menti pra eles é porque eu não queria VIM eu estava com

Doc. [ ( )

L1 MEdo de fazer essa entrevista eu menti que falei óh... vou sair e

170 fala que eu::: não sabe que hora que eu vou chegar não asSIM que eu saí daqui eu cheguei... porque eu NÃO queRIA eu estava com MEdo... mas hoje eu não estava mentindo não hoje eu esqueCI MESMO... e nem paSSAVA pela minha cabeça que eu tinha que fazer entreVISTA ih::: estava viajando hoje nem lembrava mas

175 ontem eu menti pra você ver como eu sou uma mentirosa ver-da-dei-ra ((sorrindo)) eu falo mentira mas eu falo a verdade

## ENTREVISTA 9

três entrevistados

**Fábio, sexo masculino, jovem (L1)**

**João, sexo masculino, jovem (L2)**

**Bacon, sexo masculino, jovem (L3)**

- ((três garotos fazem a performance de uma música composta por eles))
- L1 ((cantando)) “cabelos crescem e mudam visuais você envelhece tempo não pára não mais por uma minuto passa uma vida ou mais honesto em um minuto quanto tempo faz
- 5 histórias de amor não existem mais e isso foi mentira há muito tempo atrás e ela mostrou seu umbigo e gira seu mundo lá olhem pra além do umbigo olhem que o tempo vai vai vai vai e ela mostrou seu umbigo e gira seu mundo lá e olhem pra além do umbigo olhem que o tempo os/”
- 10 ((corte de edição))
- Doc. vocês são amadores já ganharam dinheiro com música algum tempo?
- L2 já:::
- Doc. já?
- 15 L2 DÁ pra viver com música se a gente fosse digamos... tocar éh cover sabe? a gente podia ganhar de música mas se for pensar em dinheiro só não ia ser músico
- L1 viver MESmo não ficar ganhando um trocadinho ali um trocadinho ali porque senão eu estava em Curitiba tocando nos
- 20 bares tranquilo eu estava vivendo disso... poxa eu tocava toda semana... quinta sexta sábado e domingo sempre... então::: mas não é isso que a gente quer ficar tocando nos barzinhos e:: ficar alegrando o ambiente... a gente QUER fazer SHOW a gente QUER viAJAR a gente quer TOcar mesmo
- 25 Doc. vocês estão há seis meses em Copacabana e que tal?
- L1 pô ira::do eu gosto ((com um leve sorriso)) eu gosto de morar aqui
- Doc. por quê?
- L1 pô é porque é bom você desce aqui você vai num bar na esquina ali está está ali todo mundo feliz assistindo futebol tomando uma cerve::já...
- 30 você vai até a pra::ia está todo mundo corren::do

Doc. ((corte de edição)) quanto é o aluguel?  
 L2 éh::: trezentos e cinqüenta o aluguel cen-to-e-trin-ta e cinco o o condomínio  
 Doc. como é que vocês sobrevivem?  
 L2 os dois trabalham... e eu estou estudando ainda e meu pai  
 35 me manda uma ajuda de custo ( )  
 Doc. trabalha no quê? ele fala? ((referindo-se a Bacon, garoto que,  
 na performance realizada e durante toda a entrevista, fica calado  
 e parado feito uma estátua))  
 L1 NÃO  
 40 L2 ele trabalha num restaurante chinês  
 Doc. ele nem responde se eu perguntar?  
 L2 [é::: quando ele está com essa roupa  
 ele não ele é proibido falar  
 Doc. explica isso pra mim  
 45 L2 bom porque a nossa inte/ a nossa inte/ a nossa intenção com ele  
 é que ele seja uma mensagem visuAL ele interPREta...  
 corporalmente o que a gente quer (passar) pra música...  
 então éh::: se ele falar perde o sentido porque éh::: ela é::: uma imagem...  
 é uma imagem... pra ser uma mensagem visual não::: não sonora



## ENTREVISTA 10

### um entrevistado

Paulo Mata, sexo masculino, adulto velho (L1)

- Doc.            você começou aonde?
- L1               comecei no Bahia... no no Galícia da Bahia... eu sou baiano né?...  
eh::: DESde DOze ano que eu joga futebol::: de chuteira que  
a gente chama né? ((corte de edição)) joguei aqui no Rio  
5                joguei no Bom Sucesso e no Bangu... éh::: DEpois viajei éh::: e  
joguei no MÉxico éh::: DOIS anos e meio... joguei na FRANça... três ano...  
joguei no México éh yo hablo español un poco... joguei na França te/ éh  
dois anos e meio... je parle français un petit peu... éh::: joguei nos Estados  
Unido I speak English a little bit... joguei na na::: Venezuela...  
10               eh::: depois AÍ parei... né? de jogar futebol fui treinaDOR... éh:::  
na Arábia Saudita... Tailândia e Sudão
- Doc.            ((corte de edição)) me CONta o episódio do Maracanã  
L1               que eu fiquei::: que eu fiquei nu?
- Doc.            [é
- 15               L1               BEM eu eu eu estava trabalhando no no::: Itapiru::na É um time  
peQUENO todos sabem aqui né:::? disputando o campeonato carioca...  
eh::: eu JÁ VENho fazendo um BOM trabalho... porque  
o bom treinaDOR é aquele que pega um time pequeno... e FAZ  
um time ((corte de edição)) e eu CON-segui... colocar esse time... éh:::  
20               classifiCAR... pra ele não cair... e eu i/ ia ficar entre os oito...  
quando eu SOUBE... tá? NESse dia fatídico né? que::: eu eu  
não... não ia ter... o resulTado que era mesmo era a derrota... não TINha  
resultado nenhum
- Doc.            por quê?
- 25               L1               éh... porque o futebol brasileiro é i/ é isso... eu não quero  
mais me aprofunDAR
- Doc.            ((corte de edição)) mas olha você estava... de roupa de treinador de roupa?  
L1               [ aí estava de roupa tirei::: a camisa...  
Doc.            [ tirou TUDO?
- 30               L1               priMEIRO tirei a camisa eh::: tirei a calça eh:::  
Doc.            e foi de CUEca ou nuzinho?  
L1               NU

Doc. te/ Tirou tudo?

L1 só mostrava:::: éh::: o meu bumbum ((corte de edição))

35 ISso foi::: terminou::: a::::té o momento né? não sei...  
Deus é quem sabe... a minha participação como treinador de futebol

Doc. terminou naquele momento sua carreira nesse episódio?

L1 [ NÃO

Doc. [até o momento

40 L1 ATÉ o momento é porque::: eu nunca mais eu fui treinador né?  
já::: vai fazer o quê? cinco anos

Doc. e a televisão os jornais deram essa notícia?

L1 a televisão os jornais botaram isso aí ((gesticulando bastante))  
em TOdo mundo... MUNdo

45 Doc. [ com a fotografia e tudo?

L1 EU talvez tenha SIDo o único nu que não fiquei de/ rico...  
HOje... mesmo me considerando um grande treinador... e-u eu  
EU GOSTo muito da minha::: PARte... DE compositor  
((corte de edição)) eu fiz um disco assim muito apressa:::do

50 então eu tinha que ter... um pouco mais... TODA ALIÁS toda minha  
vida (no cômputo) a-té quando eu jogava bola... eu tive meus  
treinadores “Paulo você tem que ser um pouco mais calmo  
pra jogar” porque eu queria eu Era muito aFOItO eu queria fazer  
o gol eu queria aquela minha::: aquele meu BRIO

55 que eu tinha... ali né? então eu fiz o disco assim... que FOI um  
pouco rápido né? ((corte de edição)) eu QUERO passar uma  
menSAGem ((aproximando as mãos do peito, com punhos fechados))  
que é uma mensagem... por exemplo essa óh ((cantando)) “quem não tem  
educação não tem nada não quem não tem educação não tem nada não

60 ôh menina vai pra escola estudar larga esta lata pra você não se matar  
deixe de vadiagem está na hora de acordar se ligue nos estudos  
pra você não tropeçar quem não tem educação não tem nada não”  
então isso óh... ((passando as mãos nos braços)) eu fiquei todo óh...  
me deixou eu todo...

## ENTREVISTA 11

### um entrevistado

#### Eugênia, sexo feminino, adulta velha (L1)

- Doc. eu posso pe/ pedir pra você ler uns poemas então?  
L1 natureza:... ((tirando os óculos)) natureza morta...  
mil novecentos e oitenta... ((recitando o poema))  
5 “minha carne ferida aberta e vermelha melancia  
arrebetada em fim de feira exposta”  
Doc. ((corte de edição)) você mora sozinha aqui?  
L1 MOro sozinha  
Doc. você não casou?  
L1 não tive::: uns tico-tico no fubá... um aqui outro lá... morei jun::to  
10 mas::: não casei... no sentido... tradicional oficial da coisa não  
Doc. ((corte de edição)) você trabal/ trabalha em quê?  
L1 ai atualmen:::te eu estou::: fazendo... sabe né? como é que é eu tenho:::  
eu já... eu sou uma antiguidade né? estou quase num/ numa antiguidade  
aqui nesse mundo então eu aprendi a fazer muitas coisas...  
15 então NESse momento eu não estou emprega::da... e  
estou usando esses recursos de das coisas que eu aprendi::: a  
fazer tipo animadora cultuRAL animando FESta infantil...  
fazendo mapa numeroló::gico ((corte de edição)) a poesia:::  
ela::: não me DÁ dinheiro... eu FAlo poesia pelo mundo a fora...  
20 mas eu não ganho dinheiro com a poesia  
Doc. você já publicou livro?  
L1 eu já publiquei::: ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça))  
publiquei um li::vro que eu paguei a edição...  
quando... eu trabalhava num num né? num numa LOja...  
25 ganhei um::: bom diNHEIro... publiquei esse livro depois eu publiquei  
um::: ou:::tro através de uma edito::ra... infanto-juvenil e...  
Doc. mas você continua escrevendo?  
L1 eu continuo escreven::do tem um mon/ aquela aquela velha his/...  
aquele velho PApo né? ali no armário está cheio de:::  
30 cheio de coisa... ((corte de edição))  
((recitando o poema)) “terceiro segundo primeiro  
quarto cama colchão gente térreo chão rua asfalto carro”

## ENTREVISTA 12

### um entrevistado

#### Renata, sexo feminino, jovem (L1)

- L1           ãhn meu namorado é americano
- Doc.        como é que ele é?
- L1           pô o Christopher meu Deus ele CA:iu na minha  
vida foi ((palma)) foi uma glória entendeu? ele sim...
- 5            liga pra mim todo dia el/ deve está DOIdo meu  
celular está desliga::do...
- Doc.        ele está onde agora?
- L1           ele mora na::...ele mora em Greenville Estados Unidos  
Greenville... uma ciDAde eh:: me deu um aparta/ ele ele
- 10          quer casar comigo estou pensando em o ano que vem ir  
pra lá entendeu? só que eu quero esperar um pou:co porque  
está deMAIS sabe? todo dia ele manda e-MAIL:: LI::ga bota  
dinheiro na minha CON::ta fala que me A::ma
- Doc.        ((corte de edição)) como é que você trata ele?
- 15          L1           chocolate baby ((risos)) ele me chama de chocolate  
baby eu também chamo ele de chocolate white ((risos))  
((corte de edição)) ele é MUItto irado meu muito irado  
em restaurante ele é muito brincalhão sabe? pó nem parece  
ele tem quarenta e dois anos eh:: ele é presidente дума da da
- 20          das mais famosas empresas de associação dos Estados Unidos
- Doc.        ele é solteiro casado viúvo como é que é?
- L1           solteiro... e ele é meu ((risos)) ele tem um filho lindo  
que me adora o filho dele NOssa
- Doc.        O filho CONhece você?
- 25          L1           conhece...
- Doc.        esteve aqui?
- L1           eu conheço a mãe DE::le o filho dele esteve aqui mas  
a mãe dele não a mãe dele também manda e-mail pra mim...  
sabe?... parece que a casa dele é iMENsa parece que ele foi  
abandoNAdo sabe? tadinho do meu bebê GENte que a mulher  
dele era meio neurótica aí:: foi embo::ra com outro homem
- 30

deixou ele com o filho... aí ele ficou meio traumatizado  
 tem dois anos que ele separou ((pondo uma mecha do  
 cabelo sobre a boca)) entendeu? eh eu a/ eu penso que  
 35 ele encontrou em mim uma coisa que ele estava procurando...  
 entendeu? ((corte de edição)) eu SONho em poder fazer uma coisa  
 que eu saí da minha casa e falei... minha mãe falou assim “ah::  
 você quer ir morar com a sua prima?... tudo bem eu não dou uma  
 semana pra você ((ruído)) passar fome lá e vir correndo  
 40 pedindo um prato de comida pra mim... eu sou uma  
 mulher muito orgulhosa... falei “mãe... só PUta eu não vou  
 virar e nem matar ninguém... mas posso passar fome mas  
 na tua casa eu não venho mais”  
 Doc. por quê?  
 45 L1 porque:: eu namorava um gaROto e minha mãe por ser muito  
 liberal com minhas amigas eu pensei que comigo... do do DO NAdA  
 eu peguei e engravidei entendeu? ((corte de edição))  
 ((mexendo nos cabelos)) eu sou hiper CONtra o aborto  
 contra contra contra contra... eh:: minha mãe... minha mãe::... tinha  
 50 medo do que os outros iria falar... entendeu? não é nem por ela...  
 tinha medo do que os vizinhos ia falar por isso que me revoltava  
 mais ((corte de edição)) aí ela pegou tirou o pagamento dela e me  
 levou numa curio::sa... que chamam... é um:: centro espírita  
 onde a mulher faz abortos lá... entendeu? e TOda mulher que vai lá...  
 55 faz o negocio lá e no dia seguinte o nenê desce  
 ((corte de edição)) no dia seguinte o nenê NÃO  
 desceu... conclusão... ficou me infectando por dentro... entendeu?  
 eu fiquei três dias com o nenê morto na minha barriga  
 no no no no quarto dia me deu quarenta e::: dois graus de febre...  
 60 entendeu? ((corte de edição)) quando eu estava quase pra  
 fiCAR BOA minha mãe falou assim “ah agora você está  
 bem vamos” eu falei “olha só... você pode  
 lembrar do que você disse mas você falou pra mim que eu com  
 filho na sua casa eu não ia ficar... então sem filho você também  
 65 não vai querer... eu gosto muito de você”... eu não podia ver  
 minha mãe chorando não que eu me caía em pranto entendeu?  
 ((corte de edição)) ((risos)) hoje eu sou a ReNAta e pronto e acabou

a number one in Brazil ((risos)) não tem não tem ninguém  
ninguém me deixa mais pra baixo

### ENTREVISTA 13

#### dois entrevistados

**José Carlos, sexo masculino, adulto velho (L1)**

**Dalva, sexo feminino, adulta velha (L2)**

- L1 ((abrindo a porta)) por favor fique à vontade... ((apontando para Dalva))  
essa é a DALva... a dona da casa efetivamente né?
- Doc. ( )
- L2 tudo bom
- 5 L1 essa aqui é a nossa casa por favor fiquem à vontade...  
isso aqui é um... isso aqui nós foi uma coisinha simples nós...  
preparamos pra recepcioná-los... ((risos)) é uma coisa simples  
que nós preparamos pra recepcioná-los aí... certo?
- Doc. ((corte de edição)) você trabalha aonde agora?
- 10 L1 eu sou contaDOR né? e hoje eu estou fazendo free LANce  
em algum lugar porque eu lamentamente eu faço parte das  
estatísticas dos desempregados sem emprego fixo né?...  
então você hoje tem que fazer uma SÉrie de coisa a nível  
de sobrevivên::cia faz coisa de despachante faz contabilidade
- 15 de condomínio... você:: va/ vai ao Detran vai resolver o problema  
de:: das pessoas aí:: ((corte de edição)) Olha... tem uma coisa  
MUIto engraÇAda... o que me ajudou a morar em Copacabana  
foi ter morado na Zona Norte... porque quando eu cheguei aqui  
eu estranhei MUIto eu gosto de tomar uma cerveJInha com os amigos
- 20 e fazemos isso na zona NORte as casas eram todo cercas...  
então nós falava tudo bem seu Joaquim dona Maria  
seu João... aqui nós nos trancamos num apartamento  
e só temos notí::cia de que foi morrer um vizinho...  
quando ele some durante mais de/ seu Henrique um vizinho
- 25 nosso MUIto amigo inclusive major da marinha americana...  
o seu Henrique teve uma queda dentro de casa...  
ficou DOIS dias sumido e só soube/ soubemos do seu Henrique  
porque ele conseguiu se arrastar::: e ligou pa pa pa pa pra portaria

30 me parece não foi minha flor? ((olhando para Dalva)) e vieram  
socorrê:::-lo e daí nós só ficamos sabemos que o seu Henrique  
tinha um vizinho lá NÃO quando eu morava na zona norte...  
“olha não vi a dona Mari:::a hoje... o que aconteceu?”  
e batiam na PORta o vizinho aí aparecia ((corte de edição))  
35 é inCRÍvel o que eu vou dizer pra vocês... o fato de eu estar  
morando na zona SUL... há sete anos... algumas pessoas lá  
me discriminam...  
Doc. por quê?  
L1 dizem que eu fiquei rico... “óh ele mora em Copacabana”... criou esTIGma

## ENTREVISTA 14

### um entrevistado

#### Roberto, sexo masculino, idoso jovem (L1)

- ((entrada da equipe na casa de Roberto))
- Doc. o senhor trabalha onde?
- L1 Olha meu filho eu trabalho de CA-ME-LÔ... mas eu já fui um  
5 homem bem de VI::da tive muitas CA::sas... mas ah::... eu morava  
em Santa Tere::za... morava em Santa Tereza... ti/ tive muitas  
profissões na minha vida trabalhei MUIto neste mun::do enquanto  
muita gente ia tomar sua cervejinha eu ficava trabalhando trabalhei  
muito dia e noite sem parar... ((corte de edição)) MAS:: infelizmente  
eu fiquei doENte... eu tive um derrame cereBRAL... fiquei seis meses  
10 num hospiTAL... sem poder me mover... ((corte de edição))  
Olha eu já estou com:: sessenta e cinco vou fazer  
sessenta e seis anos DOENte nessas condições QUEM é  
que vai me dar emprego? PRA dar emprego pra um garoto novo  
está difícil... quanto mais pra um VELho cheio de  
15 problema... então não tem emprego pra uma pessoa:: igual a mim...  
o senhor quer me dar um emprego? ((dirigindo-se a Coutinho))
- Doc. ...eu não tenho nem... emprego pra dar... mas eu que/ é claro que hoje  
em dia não é nem (cinquenta por cento) ((falando em voz muito baixa))
- L1 [o senhor é uma pessoa muito simpática e muito amável  
20 eu lhe agradeço... ((olhando, provavelmente, para alguém da equipe de  
Coutinho)) é ou não é?... ((olhando em direção a Coutinho))  
mas é isso a reali/ mas a realiDAde é a realiDAde não é meu?  
((corte de edição))
- Doc. o senhor é casado separado como é que é?
- 25 L1 eu sou caSAdo mas já sou separado já UNS TRINta anos ((risos))  
mas me dou muito bem com a minha:: com a minha esposa  
me dou MUI::to bem que eu sou separado dela mas  
não sou divorciado não e nós somos aMIGos... eu quero  
MUIto bem a ELA MUIto bem mesmo quero todo  
30 bem desse mundo a ela uma pessoa maraviLHOsa...  
só que não deu não DEU... ((corte de edição)) Olha...  
pra lhe ser sincero... o senhor vai até rir de mim...



eu sou uma pessoa muito emo-ti-va... eu CHoro por  
QUALquer COI::sa sou muito emotivo eu sou da raça italiana né?  
35 sou muito emotivo... mas:: a questão aí não é de emotividade  
não a questão é a::: respondendo a pergunta que o senhor me fez...  
eu sinto MUITO mas MUIto MUIto MUIto muito a morte da  
minha mãe... ela poderia estar um CA-qui-nho mas eu queria  
ela do meu LAdo SINto deMAIS a morte do meu PAI  
40 ((corte de edição)) claro a vida continua existe a continuação  
né? ((pausa longa)) o senhor não está AÍ? não teve os seus pais?  
o senhor não cresceu não se casou não teve seus filhos não  
teve a continuação da vida? não abandonou os a casa dos seus pais?  
não foi ter... que formar sua família? isso não é a continuação da Vida?  
45 porque os filho não é pra gente não

## ENTREVISTA 15

três entrevistados

Lúcia, sexo feminino, adulta jovem (L1)

Rita, sexo feminino, adulta jovem (L2)

Mãe de Lúcia, sexo feminino, idosa jovem (L3)

- Ass.doc. tu-do bem:::?
- L1 tudo bom? ENtra
- Ass.doc. e aí? a Rita está aí?
- L1 está... estava te esperando também... fique à vontade
- 5 Doc. OI Rita... tudo bem?
- L2 oi:::::
- L1 [ não repara a casa
- Doc. você mora no Master há quantos anos Lúcia?
- L1 quaRENta... quarenta anos... DESde que eu nasci
- 10 Doc. mas você nasceu NESse apartamento MESmo?
- L1 é... ((fazendo sinal afirmativo com a cabeça)) ISSO  
((corte de edição)) à noite eu eu an/ eu ANdo no escuro...
- L2 [ ela anda no escuro
- L1 eu não vou ao ba/ eu vou ao banheiro eu vou eu não acendo
- 15 a luz... essa Aqui que na/ que se PERde ou então ((rindo)) acontece  
de minha mãe ir ao banheiro e eu estou saindo do banheiro aí a gente  
se esPANta ((risos)) AI ((gritando)) entendeu? que a gente está acostumada  
a andar no escuro
- Doc. ((corte de edição)) tua mãe mora naquela PARte do apartamento é isso?
- 20 L1 [é no quarto é eu durmo aqui
- Doc. como é que vocês fazem? vocês ARmam? como é que é a cama?
- L1 não tem uma bi-cama aí embaixo
- Doc. é é::: é tipo beliche?
- L2 não não é uma cama embaixo
- 25 L1 [ NÃO ÉH:::: [ PUxa a cama assim
- Doc. ah::: uma pessoa dorme (em cima)?
- L1 EU durmo em cima ((corte de edição))  
MAMÃE ((dirigindo-se à mãe que aparece na porta))
- Doc. ((dirigindo-se à mãe de Lúcia)) AONDE É que a senhora vai agora?
- 30 L3 eu vou pra... aonde eu trabalhei... na segurança pública

Doc. a senhora trabalha na poLÍcIA?  
L3 eu estou a/ eu estou a::: apoSENTAda  
Doc. pode vir aqui um pouquinho mais  
L3 eu SOU policial  
35 L1 ((dirigindo-se à mãe)) vai na cidade?  
L3 VOU (mas volto)  
L1 leva a chave hein? vê se não demora muito  
L3 [ vou  
Doc. ((corte de edição)) você estudou?  
40 L1 JÁ esTUDEI... fiz fiz até o segundo grau...  
JÁ trabaLHEI e tudo... mas depois eu PArei de trabalhar  
pra ficar mais tomando conta da mamãe...  
tem cinco anos que eu parei de trabalhar  
Doc. me diga vocês se dão bem nunca brigam? como é que é isso?  
45 L1 ((dirigindo-se à Rita)) FALA também né? ME AJUda ((risos))  
L2 ((risos)) bri:::gas tem... de vez em quando tem umas briguinhas... entendeu?  
L1 ah::: brigas casuais... somos do mesmo signo  
L2 [ MAS isso aí é::: é da vida né? do mesmo signo também  
entendeu?  
50 Doc. vocês são de que signo?  
L2 MAS eu sou mais:::... é leão... e ela::: é MAIS um pouquinho  
L1 [ LEÃO  
L2 mas eu::: evito mais de briga  
L1 a Ritinha é LEgal pra moRAR... ela tem um gênio BOM  
55 L2 ((falando em voz baixa)) não sou difícil não  
L1 É::: ela não é difícil não  
Doc. como é que é?  
L2 eu tenho um gênio bom ((risos olhando para Lúcia que está ao lado))  
L1 é  
60 Doc. e::: DIZ Rita que gênio tem ela? fala a verdade ( )  
L2 NÃO... Ela é mais es/... estouradinha  
L1 [ SOU... sou muito geniOSA sou teiMOSA  
eu co/ eu mesmo falo mesmo... sou teiMOsa sou geniosa... sou MESmo...  
MAS EU ME considero uma pessoa LEGAL... quando precisam  
65 de mim::: eu estou sempre ali::: entendeu? estou sempre  
dando apoio... aos meus ami:::gos entendeu ? estou sempre



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)