

3

O diretor como pesquisador/ O pesquisador como diretor: contribuições do cinema documentário de Eduardo Coutinho para uma metodologia das ciências humanas

Há discursos que só nascem porque eu estou lá filmando. Todo documentário é extraordinário por causa disso. (Eduardo Coutinho)

Chamo sentidos às respostas a perguntas. Aquilo que não responde a nenhuma pergunta não tem sentido para nós. (Mikhail Bakhtin)

No presente capítulo o modo de produção documentária de Eduardo Coutinho será articulado com o estudo da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (1895-1975), principalmente no que concerne aos conceitos *dialogismo*, *exotopia* e *alteridade*.

O modo de produção do cinema documentário de Eduardo Coutinho será usado como mote para problematizarmos a tensão gerada no encontro do diretor com os seus personagens, observados pelo aparato cinematográfico, sublinhando com isso os lugares ocupados na arena dialógica. Propõe-se, portanto, uma aproximação do fazer do documentário com o fazer da pesquisa, promovendo uma discussão que se dá no campo da linguagem.

Em sua crítica à lingüística do século XIX, Mikhail Bakhtin ([1952-53] 1992) diz que esta não dá conta do que se passa na comunicação discursiva, pois negligencia justamente a função comunicativa de todo ato enunciativo, seja ele oral ou escrito. Segundo o autor, a ênfase dos lingüistas recai na dimensão expressiva do indivíduo, tido enquanto falante que exterioriza conteúdos numa forma ou estilo que em nada se relaciona com o ouvinte para o qual se endereça.

A língua é deduzida da necessidade do homem de auto-expressar-se, de objetivar-se. A essência da linguagem nessa ou naquela forma, por esse ou aquele caminho se reduz à criação espiritual do indivíduo. Propunham-se e ainda se propõem variações um tanto diferentes das funções da linguagem, mas permanece característico, senão o pleno desconhecimento, ao menos a subestimação da função comunicativa da linguagem; a linguagem é considerada do ponto de vista do falante, como que de um falante sem a relação necessária com outros participantes da comunicação discursiva. Se era levado em conta o papel do outro, era apenas como papel de ouvinte que apenas compreende passivamente o falante. (Bakhtin, [1952-53] 1992: p.270)

Bakhtin divide a lingüística em dois grandes modelos, a saber: o objetivismo abstrato e o subjetivismo idealista. No primeiro caso, a língua é

concebida numa perspectiva normativa, sendo compreendida, portanto, a partir de um sistema abstrato de formas a serem registradas passivamente pelos indivíduos. No segundo, o fenômeno lingüístico é tido como ato de criação individual, estando mais voltado para a concepção da língua numa dimensão interiorista, essencialmente intrapsíquica.

Na contramão destas perspectivas compreensivas, compartilhadas pelos lingüistas, Bakhtin concebe a linguagem enquanto fenômeno social. Ao lançar luz sob a interação verbal, diálogo vivo compartilhado pelos indivíduos, o autor enfatiza o conteúdo ideológico e vivencial dos discursos, apontando para a importância de um estudo da linguagem que leve em conta o contexto em que os atos enunciativos se dão.

Deste modo, Bakhtin argumenta que a significação de todo discurso verbal se dá na vida, o que aponta para a necessidade de um estudo da linguagem que leve em consideração o lugar ocupado pelo outro, interlocutor que participa ativamente da construção do discurso. Tem-se aqui uma noção fundamental no pensamento teórico de Bakhtin que diz respeito ao *dialogismo* em torno do qual os enunciados são construídos, e a comunicação discursiva se torna possível.

Eis por que a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de assimilação – mais ou menos criador – das palavras do outro (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (Bakhtin, [1952-53] 1992: p.294).

Os conceitos de *dialogismo* e *alteridade* são centrais no pensamento de Bakhtin e se desenvolvem em torno da noção de que nos constituímos através do contato estabelecido com o outro, sendo sempre profícuo esse encontro. Dentro desta perspectiva, tomamos consciência do que somos ao compartilharmos nosso olhar com o olhar do outro, criando uma linguagem que permite decifrar mutuamente a consciência de si e do outro no contexto das relações sócio-culturais.

Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro (uma reação infinitamente

diversificada), a começar pela assimilação delas (no processo de domínio inicial do discurso) e terminando na assimilação das riquezas da cultura humana (expressas em palavras ou em outros materiais semióticos). (Bakhtin, [1970-71] 1992: p.379)

Nada se esgota em si mesmo; tudo o que por aí vai, atuando e se expressando no mundo, complementa a história humana transbordando-a em vida. Isto porque precisamos trocar com o mundo, buscar o outro para encontrar algo de nós mesmos, e com isso criar nossa própria identidade, formada tanto pela diferença, como pelo que há de comum entre nós.

Dentro desta perspectiva, o sentido é produzido de modo compartilhado, levando em consideração a tensão presente na comunicação discursiva entre falante e ouvinte, autor e leitor. O discurso se constrói no bojo da linguagem, no fluxo da inter-relação, na arena em que os valores entram em jogo e são negociados a fim de que novas constelações compreensivas de conhecimento sejam formadas. O conhecimento neste caso é necessariamente dialógico e por isso mesmo inacabado, pois está sempre sujeito a releituras que o envolvam em novas teias de significação.

Bakhtin sublinha o caráter decisivo da linguagem para pensar a filosofia enquanto atividade crítica, suficientemente capaz de libertar a palavra do seu encarceramento em uma única direção de sentido.

A crítica de Bakhtin recai sob os modos de produção de conhecimento no interior das ciências humanas que buscam a todo custo incorporar os paradigmas de verdade usados no âmbito das ciências da natureza, desconsiderando com isso a especificidade de seu campo epistêmico, especificidade esta que provêm do fato de ser o próprio homem o seu objeto de análise. Segundo o autor, o estudo do homem deverá levar em conta a tensão que se instaura entre o pesquisador e seu outro, tensão que se dá no âmbito da linguagem.

As ciências exatas são uma forma monológica do saber: o intelecto contempla uma coisa e emite enunciado sobre ela. Aí só há um sujeito: o cognoscente (contemplador) e falante (enunciador). A ele só se contrapõe a *coisa muda*. Qualquer objeto do saber (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido como coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser *dialógico*. (Bakhtin, [1979] 1992: p.400)

Bakhtin chama a atenção para a necessidade de se construir teoria a partir do que surge do encontro com o outro, assumindo o ato do fazer da pesquisa como enformador do conhecimento gerado, e não como verdade acerca do objeto que já se encontrava no campo investigado a despeito da presença do pesquisador.

Pensamento sobre o mundo e pensamento no mundo. O pensamento que procura abarcar o mundo, e o pensamento que sente a si mesmo no mundo (como parte deste). O acontecimento no mundo e a participação nele. O mundo como acontecimento (e não como ser em prontidão). (Bakhtin, [1979] 1992: p.401)

O trecho acima aponta para diferentes paradigmas de conhecimento e verdade presentes no interior das ciências humanas. O pesquisador vê abrir-se diante de si dois caminhos metodológicos inteiramente distintos a serem percorridos, quais sejam: tomar o objeto a ser investigado como indiferente ao seu olhar, ou seja, dado de antemão como realidade que prescinde da sua presença como pesquisador no campo; ou, por outro lado, reconhecer-se enquanto agente que transforma o acontecimento da pesquisa, sendo, portanto, co-autor do conhecimento produzido, assumindo a responsabilidade pelo seu lugar no jogo dialógico.

Assumir esta última postura na pesquisa significa perceber cada sujeito não como mero informante que entrega de modo artificial e distante fragmentos de verdade que nada dizem respeito à vida do pesquisador, mas antes compreender que os olhares que conversam se abrem em novas perspectivas, aprofundando algumas questões e construindo novas verdades a partir delas.

Quanto maior a consciência do pesquisador acerca do lugar que ocupa na relação com o seu outro, mais aberto o encontro se torna para que ambos os lados se transformem, trabalhando elementos impensados de antemão, não informados pela teoria, o que permite em última instância, a emergência do novo no âmbito do saber científico. O desafio que se impõe ao pesquisador é o de viver o acontecimento da pesquisa e produzir a partir dele um conhecimento possível.

A discussão proposta por Bakhtin visa, portanto, tensionar as questões que se colocam quando a ênfase da produção de conhecimento recai sob o próprio homem, objeto que tem por essência uma indeterminação inerente. Isso aponta para a impossibilidade de se adotar universais em teorias que pretendam dar conta

de modo absoluto dos atos praticados na vida, pois estes acontecem de maneira imprevisível.

O que aprendemos ao adentrarmos um pouco no complexo pensamento de Bakhtin, é que a vida extrapola os juízos que arrogam para si um estatuto de verdade último universalmente válido.

O conhecimento do que é diferente traz consigo uma eminente capacidade de penetração de mim em mim mesmo e no outro, ativando caminhos que se abrem. Como sempre vai haver a busca pelo conhecimento, pode-se dizer que somos seres em eterno estado de inacabamento, sempre dispostos a estabelecer mais e mais vínculos uns com os outros e com a natureza como um todo. Com relação a isto Bakhtin afirma: “O objeto das ciências humanas é o ser expressivo e falante. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado.” (Bakhtin, [1979] 1992: p.395).

Essa reflexão do autor nos leva a pensar que no campo das ciências humanas, se faz mais interessante a pesquisa que defende aquilo que Bakhtin denomina *exotopia*, categoria que utiliza para designar o quanto o olhar do outro é fundamental para complementar a visão precária e parcial que tenho sobre mim mesmo.

Neste sentido, tal conceito aponta para o excedente de visão que na relação com o outro me é devolvido. Isso se dá pelo fato de uma consciência estar fora da outra, ver a outra como um todo, o que não pode fazer consigo própria.

A *exotopia* descrita por Bakhtin pressupõe um distanciamento inerente à relação que estabeleço com o outro, chamando a atenção para o fato de que cada sujeito ocupa um lugar único no mundo. O distanciamento diz respeito ao modo singular a partir do qual estabeleço toda uma dimensão afetiva no diálogo com o outro.

Portanto, a *exotopia* enunciada pelo autor aponta para a capacidade de voltar-se para o discurso do outro tomando o cuidado de nele não se perder, pois o distanciamento entre uma consciência e a outra é que faz com que o outro possa enxergar e devolver a mim um excedente de visão a meu respeito, excedente este o qual não poderia ter acesso sozinho.

O exercício de abrir-se para o outro num movimento de alteridade, permitindo a eclosão de toda a química que surge desse encontro, transforma o próprio olhar criando novos sentidos, compartilhando a experiência de estar

verdadeiramente implicado com os fatos da vida. Isso não significa abandonar-se ao outro, perdendo-se de si mesmo, da singularidade que cada ser único possui, mas pelo contrário, implica tão somente em ampliar a compreensão da diferença, preservando a própria identidade na relação com o outro.

Bakhtin nos incita a pensar no cuidado que devemos ter para que a distância entre o eu/outro, pesquisador/entrevistado, seja preservada, pois é somente a partir dela que um conhecimento verdadeiramente dialógico, compartilhado, pode ser gerado: “A penetração no outro (fusão com ele) e a manutenção da distância (do meu lugar), manutenção que assegura o excedente de conhecimento.” (Bakhtin, [1952-53] 1992: p.394)

Estar aberto ao contato com o outro não representa para Bakhtin um esvaziar-se do que é próprio da singularidade de cada um. Deve-se com isso, evitar um *isomorfismo* que colaria o olhar do pesquisador ao do sujeito participante da pesquisa, deixando escapar as diferenças entre ambos. É neste sentido que Bakhtin afirma que “ao abrir-se para o outro, o indivíduo sempre permanece também para si.” (Bakhtin, [1952-53] 1992: p.394).

Essa noção nos remete ao fato de que é impossível enxergar o mundo com os olhos do outro, pois o olhar de cada um está inevitavelmente repleto de anseios, convicções e visões de mundo.

Bakhtin nos lembra que somos o tempo todo testemunha e juiz daquilo que acontece ao nosso redor. Neste sentido, não há nada que se manifeste sem que haja qualquer atribuição de valor de nossa parte. Testemunhamos o ser e o objeto - nem as coisas da natureza escapam de nos transmitir algo, pois nelas depositamos toda uma dimensão humana - e nos constituímos juízes na tentativa de explicar o que suscitam em nosso sentir.

Seguindo as pistas epistemológicas deixadas por Bakhtin, nos damos conta de que ao encontrarmos com o outro sempre estaremos enformados pelo lugar único que ocupamos, pelo modo singular a partir do qual experienciamos a vida. Portanto, é inútil trabalhar com fins a ocultar as diferenças que nos distanciam de nossos interlocutores, sujeitos que participam da pesquisa, pois é justo a partir da distância - alteridade entre o eu e o outro - que o diálogo se constitui e o conhecimento se torna possível.

Eduardo Coutinho parece encarnar essa teoria - que traz à baila diálogo, movimento de busca do diferente, e confronto que tensiona criação e subjetivação – em sua prática documentária.

Extremamente afim com as noções de *dialogismo*, *exotopia* e *alteridade*, presentes no pensamento de Bakhtin, o cinema documentário de Eduardo Coutinho procura dar expressão ou criar condições para que o singular sobrevenha à superfície do discurso. O diretor é hábil na arte da escuta, invocando da relação com a personagem todo potencial narrativo que o encontro reserva. Talvez isso seja o mais encantador em seus filmes, uma vez que com tato e disponibilidade para o outro na sua diferença e singularidade, perscruta na linguagem, no diálogo, a força que pode assumir uma narrativa.

O sumo do cinema que produz pode ser sintetizado na ênfase dada à linguagem, incluindo-se aí não apenas a palavra falada, mas todo e qualquer modo de expressão em que os sentidos são criados e negociados no jogo dialógico e alteritário de encontro com o outro, mediado pela câmera.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) nos mostram que desde a década de 80, quando o diretor retoma as filmagens de *Cabra marcado para morrer* - filme que havia iniciado em 1964, interrompido pelo cenário obscuro da ditadura militar - lança mão de uma nova forma de dirigir as entrevistas, que se repetirá nas suas próximas produções:

O *Cabra* de 1984, centrado em entrevistas, é um filme aberto, sem certezas. Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro de quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível. A entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo fruto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera. (Lins; Mesquita: 2008: p.25-26).

No livro “Encontros/Eduardo Coutinho” organizado por Felipe Bragança (2008), cujo material é uma compilação de entrevistas com o diretor, realizadas em momentos distintos de sua trajetória profissional, Eduardo Coutinho nos adverte:

De tal forma que o que sai na palavra do outro é algo que nasce num lugar, entre eu e o outro. Na verdade, acaba sendo algo que só sai este produto porque eu estou lá, na verdade, eu sou meio autor do que ela diz, e ela é meio autora. Não é que você se funde com o outro, não! Mas acaba gerando uma relação e as palavras surgem entre os dois... (Coutinho, 2008: p.147)

Eduardo Coutinho vai ao encontro do outro compreendendo que o sentido dos discursos só tem razão de ser ou força de existir pela relação que estabelece com estes outros. O diretor dialoga com os personagens estando aberto para se surpreender com o que surge deste embate, permitindo, com isso, que questões impensadas sejam trabalhadas, o que faz com que o momento do encontro se configure como evento singular, algo que não pode ser pré-determinado de antemão.

A força do documentário é que ele é imperfeito, é lacunar, é fragmentário, é precário. E nisso ele é completo. (...) E isso é ter uma surpresa na filmagem, se não tiver surpresa na filmagem não vale a pena fazer documentário. Filme, em geral, e documentário principalmente, são feitos para você ter surpresas. É você não ter aquilo que você já sabe. Aquilo que você já sabe não interessa. Se o filme já está feito na cabeça, é melhor não fazê-lo, está pronto. (Coutinho, 2008: p. 143/144)

Deste modo, o diretor busca os seus interlocutores profundamente implicado com o que experimenta nestas relações. Por essa razão, o diálogo se constitui como dispositivo imprescindível em seus filmes, pois é através do contato com o outro, na relação estabelecida, que o seu cinema documentário se realiza.

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei com isso, até onde fosse possível, o universo das idéias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos “tipos” imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improviso, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. (Coutinho, 2008: p.15).

A peculiaridade do seu tipo de cinema documentário pode ser compreendida pela capacidade que tem em dar a ver o material filmado não como a verdade, mas como revelação de um dado momento único em que o diretor e sua equipe encontram o outro, produzindo a partir daí uma série de sentidos.

Desde o *Cabra* eu tento mostrar que existem dois lados da câmera e eles interagem. Há conflito, criam-se situações complicadas que eu quero mostrar. Isso para mim é essencial. Tem sempre alguém do outro lado da câmera, ninguém fala sozinho. 90% do que me interessa num filme é o diálogo, que é difícil porque ocorre entre pessoas diferentes socialmente. Pelo diálogo, a diferença abre uma possibilidade de igualdade, temporária e utópica, mas que pode existir. (...) Se eu mostro as circunstâncias de uma filmagem, estou mostrando que as verdades são

“contingentes”. A interferência do acaso e da circunstância para mim é fundamental. Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa. (Coutinho, 2008: p.71)

O diretor aposta no encontro com o outro, naquilo que brota desta relação, não adotando uma postura de neutralidade, mas pelo contrário, assumindo a sua posição como participante ativo no processo de construção do filme. Daí João Salles afirmar no prefácio do livro “O documentário de Eduardo Coutinho”, de Consuelo Lins (2004):

Face a face com seu personagem, Coutinho vai construindo uma história a dois – a voz e o ouvido comandando em partes iguais a narrativa -, cujo desfecho não há como conhecer de antemão. Desde os anos 70, como mostra Consuelo, Coutinho já fazia filmes ‘com os outros, e não sobre os outros’. É claro que a decisão final do que será ou não incluído no filme – logo, do que se tornará cinema – pertence a Coutinho, mas o material que ele trabalha não teria força sem a dimensão autoral dos personagens. Todos são pessoas ‘que se narram bem’. Ao criar um cinema tão dependente da invenção narrativa de outros, Coutinho abre mão de uma parcela da soberania que lhe pertence como autor. Ao confiar nos seus personagens, renuncia a parte de sua autoridade. (Salles, 2004: p.8).

Essa postura de co-autoria muito presente nos seus filmes remete ao texto de Bakhtin “O autor e a personagem”. Neste texto, Bakhtin pensa a escrita da obra literária como sendo inteiramente dependente da interação ativa e responsiva estabelecida entre os indivíduos em uma dada sociedade. Em última instância, Bakhtin nos apresenta uma visão estética de mundo em que o autor retira da vida a matéria-prima para a criação artística.

Dentro desta perspectiva, o autor estabelece uma interação viva e ativa com os personagens que cria, pois os sentidos que vão sendo tecidos na obra apontam para uma série de valores retirados do âmbito das relações sócio-culturais.

A relação entre autor e personagem passa necessariamente por um campo dialógico marcado por uma co-autoria em que o autor também se transforma no processo de dar forma aos seus personagens. Os traços de cada personagem são criados ou delineados na situação de diálogo estabelecido entre autor e personagem, e isso só é possível porque sentidos estão sendo produzidos.

Já afirmamos bastante que cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida os respondemos

axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; (Bakhtin, 1992: p.3)

Bakhtin nos mostra que não existe criação que parta de uma interioridade isolada, pois nos encontramos permanentemente implicados com os sentidos que vamos tecendo para as nossas vidas e para a vida daqueles que nos cercam.

Com isso, o autor desenvolve a noção de que ao criarmos nossa vida participamos e somos também responsáveis pela vida dos outros, o que aponta para o compromisso dos homens uns para com os outros. Deste modo, não há álibi para a existência, de modo que cada um de nós é convocado a responder pelo lugar único que ocupa no mundo.

No texto “Arte e responsabilidade”, Bakhtin refere-se a uma unidade do sujeito estabelecida pela responsabilidade que este assume ao integrar arte e vida no seu viver. Neste sentido, a responsabilidade do ato de cada um reside na singularidade com que é praticado, pois nenhum ato é repetível, o que faz com que cada gesto traga consigo todo um potencial criativo. Daí a proposição descrita por Bakhtin:

O que garante o nexo interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. (...) Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade. (Bakhtin, [1919] 1992: XXXIII).

De acordo com Bakhtin arte e vida são dois campos distintos que não se misturam, mas que guardam relações importantes um com o outro. A reflexão de Bakhtin acerca das diferenças e inter-relações entre a arte e a vida encontra ressonâncias com a estratégia metodológica inusitada e original empreendida nos filmes de Eduardo Coutinho.

O diretor parece encarnar essa reflexão em seu modo de produção documental, colocando estes dois campos da experiência humana em conflito, e convocando o espectador a adentrar nos meandros do processo de construção de seus filmes. A narrativa de seus documentários trabalha a serviço de nos mostrar que aquilo que estamos vendo não existe por si só, como real apreendido pelo diretor e sua equipe num dado campo; na contramão disso, Coutinho nos envolve, contando-nos, de modo sempre variado, um pouco do processo a partir do qual encontra seus interlocutores.

Logo no início do filme “O fim e o princípio”¹, Coutinho dialoga conosco, dando-nos a conhecer as coordenadas do modo como se aproximou do campo onde o filme se desenrola, bem como as intenções que o trouxeram àquele espaço:

Vimos à Paraíba pra tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo, de personagens.

Consuelo Lins (2004) aponta como característica marcante do cinema de Coutinho a ênfase que o diretor dá à metodologia, percebendo toda a importância que assume no processo de produção documentária. Não há no modo de fazer cinema de Eduardo Coutinho uma estética que seja desprovida de toda uma ética que a forma.

A sinopse de um filme sobre a miséria na África ou a violência no Brasil não quer dizer nada, se não estiver indicada ‘a metodologia que o diretor se dispôs a botar em campo, para ter uma relação com o outro e o espectador’, diz ele. Pouco importa um tema ou uma idéia, por mais atraentes que possam ser, se não estiverem atravessados por um dispositivo, se não forem inseparáveis de um modo de expressão. (...) Trata-se de uma prática que se atém, na medida do possível, ao material oferecido pelo universo a ser filmado – uma favela, um prédio, um morro, um depósito de lixo -, imprimindo aos filmes uma espécie de imanência radical, em que ética e estética se articulam de modo inextricável. (Lins, 2004: p.12).

Mostrar as condições em que o encontro com o outro se deu, revelando as negociações que se estabeleceram entre os dois lados da câmera, não é apenas um atributo estético, mas uma atitude de responsabilidade ética pelos sentidos que são criados. Neste aspecto, tanto o diretor como o pesquisador se vêem diante do desafio de dar uma forma ao encontro com os outros, sujeitos com os quais dialogam no ofício de suas respectivas funções. Ambos enfrentam a tarefa de enredar os discursos na forma de uma narrativa – fílmica ou acadêmica -, emprestando algum acabamento ao evento único vivido no campo.

Coutinho nos lembra que do mesmo modo que o pesquisador se confronta com a tarefa de apresentar através da escrita, algo do que se passou no encontro

¹ Em “O fim e o princípio” (2005), Coutinho saiu em direção ao sertão da Paraíba, sem roteiro nem pesquisa prévia, em busca de pessoas que tivessem histórias de vida para contar, aspecto já consagrado nos seus filmes. O diretor e sua equipe acabam chegando ao sítio de Araçás, comunidade rural situada no município de São João do Rio do Peixe.

com o outro, a edição representa e impõe, no caso do cinema documentário, uma demanda ético-estética semelhante, intervindo na dinâmica dos sentidos que são gerados.

É complicado você lançar mão das grandes palavras. Mas eu acredito que a minha visão nos filmes é antropológica, embora selvagem. Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo. Eu não preciso traduzir o oral para o escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um ato de intervenção. (Coutinho, 2008: p.73)

Deste modo, Coutinho aponta para o desafio de traduzir o acontecimento do encontro com o outro em um produto que faça jus ao que foi experienciado no campo - seja na forma da escrita acadêmica ou do filme documentário.

Neste ponto, o diretor nos convoca à reflexão da ética enquanto responsabilidade pelo lugar que ocupamos. Portanto, ser ético consiste em ser responsável pelo outro por compreender que o embate com este outro provoca um encontro que está o tempo todo produzindo sentidos e por isso mesmo operando transformações em ambos. Coutinho tem por base essa premissa:

Uma pessoa lhe entregou alguma coisa, há que ser leal com ela. A pessoa lhe dá um tesouro. Falar da vida pessoal é um tesouro. Tem de ser digno disso. Esta é uma relação com pessoas, não é uma relação com classes, com o povo. Isto não existe. Eu não sei o que é o povo chinês. Isto é genérico demais. Eu não posso falar disso. A Iugoslávia... eu não sei o que é isso. Com as pessoas tem de ter uma relação de sentido. E outra coisa, dar-se ao público a liberdade de poder ter o seu julgamento. (Coutinho, 2000: p.107)

Segundo Bakhtin, a tarefa da arte e da ciência é tornar visível, dar a conhecer de um modo inteiramente singular, as experiências únicas que vivemos no âmbito do domínio mais amplo da vida. Portanto, a questão ético-estética que se impõe diz respeito àquilo que fazemos da experiência do encontro com os outros, ou seja, a forma que damos ao que vivenciamos no curso de nossas vidas.

Na concepção artística de mundo proposta por Bakhtin, não há espaço para a ideia de uma pretensa verdade última a ser descoberta no interior da obra de arte. O que se observa numa obra é a polivalência de sentidos que enseja, a imensa rede de leituras possíveis às quais se abre.

Não pode haver um sentido único (um). Por isso não pode haver o primeiro nem o último sentido, ele está sempre situado entre os sentidos, é um elo na cadeia dos sentidos, a única que pode existir realmente em sua totalidade. Na vida histórica

essa cadeia cresce infinitamente e por isso cada elo seu isolado se renova mais e mais, como que torna a nascer. (Bakhtin, [1970-71] 1992: p.382)

O *dialogismo* é a categoria usada pelo autor para designar esse movimento constante, fluxo incessante que amplia a cada novo tempo as possibilidades de sentidos de uma obra. Os sentidos que uma obra pode assumir dependem inteiramente do diálogo que estabelece com os seus interlocutores em renovados contextos, revelando com isso verdades insuspeitas que dormitam no “grande tempo”.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do *passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo. (Bakhtin, [1979] 1992: p.410)

Bakhtin diz que a obra só se completa na interlocução da tríade constituída por autor, personagem, e espectador, e por essa razão não se encontra nunca de todo acabada. Cabe ao autor levar em consideração o leitor/espectador no processo de confecção de uma obra. No esquema proposto por Bakhtin, é este o elemento que faz com que a obra permaneça aberta. Algo parecido com a proposta do cinema documentário de Coutinho:

Se o público não é ativo, o filme não é ativo. O público tem que pensar. Acredito, inclusive, que outros sentidos serão atribuídos. Mas eu também tenho que atribuir, implicitamente, um sentido, ao fazer o filme. (...) Como não é fechado, outras atribuições de sentido podem ser até mais justas do que as minhas. Porque há coisas que realmente não passam na sua cabeça e também não passam na dos outros. (Coutinho, 2000: p.113)

Coutinho sabe que é o espectador quem dá dinamismo ao filme, garantindo o seu inacabamento. No processo de produção dos seus documentários, o diretor se afasta o quanto pode do risco de aprisionar os seus interlocutores em categorias estanques, buscando ao invés disso trabalhar no sentido de dar a vê-los na complexidade que ensejam, deixando aberta ao espectador a possibilidade de fazer o seu próprio juízo de valor, completando desta forma o sentido do filme.

Através do cinema que realiza, Coutinho perscruta na linguagem aquilo que possui de mais sensível, libertando-a de sua superficialidade homogeneizante e permitindo que toda uma dimensão singular se manifeste.

O desafio a que o diretor responde é o de transformar a experiência sensível vivida no encontro com os seus outros, em linguagem, apresentando sempre de modo renovado os fatos da vida, sublinhando com isso, o caráter de eventos singulares, pois que só acontecem uma única vez.

Desta forma, Coutinho procura iluminar mais o aspecto singular de cada fala e as idiossincrasias de cada cena, afastando-se o quanto pode do risco de enquadrar os sujeitos em categorias gerais.

Em vez de trabalhar na extensão, você trabalha em profundidade. Para mim, documentário é escavar. E esse limite te inibe os vãos ideológicos e idéias pré-concebidas. Quando você tipifica uma pessoa, quando você a objetiva, você mata a singularidade da pessoa. É a destruição moral e cívica do indivíduo e do personagem. Ela não pode ilustrar uma idéia generalizada minha. (Coutinho, 2008: p.83)

Coutinho vai ao encontro do outro para se aproximar mais de seus motivos, suas razões, e então revelar um pouco do lugar único que ocupa no mundo. Deste modo, o seu cinema não busca enredar as experiências narradas numa perspectiva linear, causalística, cujo télos repousaria num sentido rigorosamente fechado e determinante, capaz de encerrar o sujeito numa auto-imagem acabada.

Como escreve Consuelo, no cinema de Coutinho ninguém está previamente condenado a nada. Todos são livres para não caber nos limites das sínteses. Decerto se apresentam como homens e mulheres que têm uma história política e social em comum, mas se existem semelhanças entre essas vidas, existem também diferenças, e no fim das contas são as diferenças que contam. Sem elas não haveria identidade, apenas repetição. De certa forma, toda generalização é contra o ser; o conceito é incapaz de acolher o que é único e intransferível, o que é imanente ao corpo e à vida singular, o que só acontece uma vez. (Salles, 2004: p.9)

No documentário *Edifício Master*², em especial, Eduardo Coutinho se esmera na sua capacidade de iluminar a singularidade de cada entrevistado. Sem pretender lapidar as falas a fim de que o filme apontasse para uma unidade de

² “Edifício Master” (2002) é um documentário que obedece a linha metodológica já desenvolvida por Coutinho em documentários anteriores, qual seja: filmar e registrar as narrativas de pessoas reais que contam fragmentos de sua existência. Aqui o campo escolhido foi um edifício em Copacabana, com personagens “pertencentes aos setores médios da população” como nos lembra Consuelo Lins, referindo-se à classe econômica daqueles moradores.

sentidos entre os personagens, Coutinho soube dar vazão a toda a diversidade observada naquele campo.

O fato dos entrevistados morarem num mesmo edifício em Copacabana não fez com que ao se deparar com o campo o diretor encontrasse vidas parecidas e histórias semelhantes.

A postura de não buscar uma unidade de sentidos, que aceita e assume uma diversidade que se manifesta, faz deste tipo de documentário um exemplo de metodologia que preza pelo caráter singular da experiência de cada um, nos oferecendo material para analisar as entrevistas como dispositivos capazes de propiciar a emergência do que é diferente, ainda que os personagens façam parte de um mesmo campo - como é o caso do edifício.

Coutinho parte do pressuposto de que cada um de nós traz consigo uma enorme e variada gama de sentidos que circulam no âmbito da cultura mais ampla na qual estamos inseridos. Deste modo, reconhece o outro como alguém que é duplamente reflexo e refrator dos valores que transitam no campo social, compreendendo que ao falar de si e de sua experiência no mundo, revela uma série de juízos que inevitavelmente também nos dizem respeito.

Fiz o filme em um lugar onde tem pessoas, com nomes, e vou tentar ver se me aprofundo nessa individualidade. Eu não sei nada por antecipação. Apenas suponho. O outro não é povo, nem uma classe social, ele tem identidade. Deus está no particular e no singular, como diz um historiador de artes. Isso gera polifonia de vozes e você está em cada uma delas. (Coutinho, 2008: p.91)

Sobre essa diversidade presente em “Edifício Master”, constata-se uma semelhança com o conceito *polifonia* de Bakhtin, que aponta para a multiplicidade de vozes diferentes e dissonantes que habitam no interior de uma obra, fazendo com que os sentidos sejam criados no diálogo entre o autor e os personagens.

A analogia é costurada pela análise de Consuelo Lins:

O isolamento e a diversidade dos personagens de Edifício Master fizeram com que a dimensão polifônica já presente na obra de Coutinho se manifestasse com muito mais força neste filme. (...) É esse tipo de procedimento artístico, freqüente no cinema de Coutinho, que Mikhail Bakhtin define como “polifônico” – conceito que cria a partir da análise da obra de Doistoiévski. Nesse “novo modelo artístico do mundo” definido por Bakhtin, o autor não é mais o centro do mundo, e a obra não expressa mais unicamente o seu campo de visão e sua concepção de mundo. O autor não está nem acima nem abaixo de seus personagens, mas em uma intensa negociação narrativa, na qual os personagens também exercem suas próprias forças. (Lins, 2004: p.156/158).

Neste documentário fica bem clara uma característica marcante do cinema de Eduardo Coutinho, a saber: a percepção de que o filme vai nascendo conforme os personagens desfilam sob o olhar atento da câmera, fragmentos subjetivos, aspectos que não fecham numa única configuração, mas os retratam em suas diversidades, naquilo que os tornam sujeitos únicos.

A questão da co-autoria chama a atenção para outro ponto além do fato dos personagens serem também autores no processo de criação, qual seja: não é possível falar em neutralidade por parte do diretor ou pesquisador, se admitirmos que a interlocução criada neste embate, põe sob um mesmo campo a subjetividade de todos os envolvidos, despertando conflitos e tensões, e acessando as visões de mundo de ambas as partes.

Isso pode ser observado através dos seguintes trechos da reflexão de Consuelo Lins:

Portanto, por mais cuidados que possamos tomar, há sempre uma infinidade de fatores a nos lembrar que não se trata em absoluto de uma relação “virgem” entre um emissor, de um lado (o entrevistado), e um receptor, do outro, cheio de boas intenções (pesquisadores, cineastas). É uma conversa em meio a um turbilhão de informações fragmentadas, conhecimentos díspares, avaliações mútuas disparatadas, sensações, sentimentos e predisposições dos mais diversos tipos, impossíveis de serem todos eles controlados. (Lins, 2004: p.151).

Há portanto uma dimensão inteiramente ativa nesse método de se relacionar com os personagens, criando uma unidade inusitada, distante de qualquer suposta neutralidade ou rejeição do ponto de vista do autor. Trata-se, antes, de uma relação original, extremamente difícil, entre sua concepção de mundo e a dos seus personagens. (Lins, 2004: p.158).

Essa relação que estabelece com os sujeitos com os quais se defronta, base sob a qual constrói a narrativa fílmica, demonstra como Eduardo Coutinho se dispõe ao lado dos seus interlocutores, reconhecendo o seu lugar enquanto operador de sentidos.

O que está em jogo no tipo de encontro promovido por Coutinho é que o seu interlocutor crie um personagem que só pode existir no embate com o diretor. Ou seja, é precisamente na interação com o diretor que o personagem se revela. Cabe ao diretor permitir que o encontro movimente uma arena de tensões que fazem parte do jogo, assumindo que as representações criadas pelo personagem se deram numa dinâmica dialógica e alteritária.

Eu poderia tirar na montagem as situações em que aparecem as pessoas se criticando, me criticando, ou criticando a situação. Mas eu faço questão de deixar, explicitando o processo de um documentário. E se eu estou deixando é porque eu acho que tem algo ali que faz pensar. (...) Eu poderia ter tirado tudo isso na montagem, mas a minha intenção é mostrar a instabilidade do meu lugar. (Coutinho, 2008: p.69/70)

Um bom exemplo da tensão gerada no encontro do diretor com um personagem encontra-se no documentário “O fim e o princípio” (2005), em que Chico Moisés inverte o jogo dialógico dos lugares previamente demarcados – Coutinho, o diretor/entrevistador e Chico Moisés, personagem/sujeito entrevistado. Ajeitando-se noutra posição diante da câmera e indagando do diretor se não ficaria melhor aquele enfoque para a conversa, Chico Moisés problematiza a relação diretor/personagem, colocando em evidência os lugares ocupados na arena dialógica. Com o olhar firme, desafiador, muitas das vezes voltado para a câmera, Chico Moisés confronta a posição de Coutinho, deixando-o até mesmo um pouco constrangido. Vale conferir um trecho do diálogo dos dois:

Chico Moisés - *Mas será possível que peleja pra me pegar e nunca pega, e sempre eu vou continuando, sempre na mesma linha?*

Eduardo Coutinho - *Por que será?*

Chico Moisés - *Eu sei. Porque o sabido é o senhor.*

Eduardo Coutinho - *Por quê?*

Chico Moisés - *Porque é.*

Eduardo Coutinho - *Por quê?*

Chico Moisés - *Ora, se eu fosse sabido, eu que andava filmando e procurando as pessoas, né? Errei?*

Eduardo Coutinho - *Não. Mas eu vim procurar o senhor duas vezes porque o senhor é sabido também.*

Chico Moisés - *Eu sei. Acha que eu sou sabido?*

Eduardo Coutinho - *Acho.*

Chico Moisés - *Como? Só porque eu estou sendo filmado assim...*

Eduardo Coutinho - *Mesmo sem filmar, se eu conversasse com o senhor eu via que o senhor tinha umas idéias interessantes, o senhor pensava...*

Chico Moisés - *Que pena né? E o que sei não disse. Só fiz começar.*

(Pausa)

Chico Moisés - *O senhor já entendeu tudo.*

Eduardo Coutinho - *Entendi?*

Chico Moisés - *Entendeu. Quem foi o primeiro que chegou aqui, não foi o senhor? Pronto. (risos) Mas é bom falar com uma pessoa sabida, hein? Ele fica só aí... E se fosse um... E se fosse não, é mais do que investigador, locutor, sabedoria, cientista, e tudo o senhor é.*

No fragmento transposto acima, vemos o quão difícil é nos desvincularmos dos lugares sociais que ocupamos. Coutinho assume o seu lugar na relação com o

seu outro e entra no jogo dialógico, aceitando o que daí possa emergir. Tal como visto acima, o diretor acolhe a confrontação, fazendo do embate com os personagens o substrato do cinema que produz.

Outro exemplo da tensão instaurada entre o diretor e o personagem no jogo dialógico, está presente em “Edifício Master” (2002). Na ocasião, o personagem Roberto, um senhor de sessenta e cinco anos, reclama de modo enfático da falta de oportunidades de emprego para um sujeito com a sua idade, e então indaga do diretor se este lhe arrumará um trabalho. Podemos ouvir Coutinho falar num tom baixo, quase inaudível, algo desconcertado, que infelizmente não tem emprego para dar. A situação ilustra o embate entre as partes envolvidas, neste caso fundamentalmente marcado pelo fato do diretor ser detentor da câmera, dispositivo que por si só denota poder.

Ao invés de trabalhar no sentido de ocultar a distância que o separa de seus interlocutores, apagando as diferenças que sobressaem no contato estabelecido, Coutinho assume o seu lugar na arena dialógica e reconhece a posição de poder à qual inevitavelmente se encontra atrelado, explicitando ser essa a especificidade do seu cinema.

A diferença é um trunfo. Eu sou diferente de você. Porque eu sou diferente, socialmente, ou até psicologicamente, porque o outro é sempre um outro, ou simplesmente pelo seguinte: porque eu tenho uma câmera. (Coutinho, 2008: p.111)

Sempre mantenho essa coisa, do olhar de fora. E eu acho que justamente por revelar que é de fora é que pode virar de dentro também. Fazendo da diferença de gêneros, de classe, um trunfo, não fingir que ela não existe. E no filme na verdade há uma construção mútua. (Coutinho, 2008: p.132)

O método de trabalho de Eduardo Coutinho gira em torno deste momento do encontro com o seu outro. O que importa no seu cinema é explorar as relações entre os dois lados da câmera, compreendendo que tudo se passa na filmagem, momento crucial que produz verdades contingentes, inteiramente implicadas com as condições em que o encontro com os personagens se dá. Com isso, o diretor concebe a prática documental como sendo reveladora da verdade da relação, e não de uma pretensa verdade absoluta e universal.

Nenhum filme filma a verdade. Se você fizer um filme etnográfico, a câmera ficar parada três horas no quintal e depois quatro horas numa mulher socando pilão, é uma ilusão que o cineasta está conhecendo o real, Ele tá documentando um

encontro entre o cineasta e mundo, sempre. Eu não filmo senão esse encontro, filmo uma relação. (Coutinho, 2008: p.110).

Nesse ponto interessa-nos pensar especialmente no uso de entrevistas mediadas pela câmera como estratégia de pesquisa, estratégia que como nos mostra Ismail Xavier (2003) constitui dispositivo privilegiado no arcabouço técnico de Eduardo Coutinho:

Coutinho, em particular, sabe como poucos trabalhar dentro desta premissa para compor um cenário de empatia e inclusão que se apóia numa *filosofia do encontro* que não é difícil formular em teoria mas cuja realização é rara. Ela exige a abertura efetiva para o diálogo (que não basta programar), o talento e a experiência que permitam compor a cena apta a fazer com que aconteça o que não seria possível sem a presença da câmera. (Xavier, 2003: p.224)

A passagem transcrita acima deixa entrever o modo como o diretor utiliza a câmera, a saber: enquanto dispositivo técnico que media e participa ativamente do processo de construção de sentidos, assomando-se à subjetividade do pesquisador e ao discurso do sujeito entrevistado.

O lugar que a câmera ocupa nos documentários de Eduardo Coutinho constitui um dos principais interesses de investigação para o presente trabalho de pesquisa. Uma das associações mais diretas em termos da pesquisa acadêmica é a postura de assumir a câmera desenvolvendo um trabalho de campo que se tece em torno mesmo das implicações de sua presença, implicações com as quais o entrevistado se vê obrigado a confrontar na certeza de que o seu discurso se endereça não apenas para o pesquisador/diretor, mas também para um registro áudio-visual capaz de ampliar a sua narrativa para além daquele contexto específico em que se desenvolve.

Como observei, o sentido da ação da personagem, neste tipo de documentário, não está na relação com os seus pares numa trama, mas na exclusiva força de sua oralidade quando em interação com o cineasta e o aparato técnico. (...) Muito de nosso interesse se apóia neste drama, na “agonia” do entrevistado, não aqui no sentido de sofrimento mas de competição, desafio ao encarar o efeito/ câmera. Se o que se quer ressaltar é a força do instante, a espessura própria de um momento de vida, melhor que se faça a câmera participar desta situação (não por mera ideia de autenticidade, honestidade para com o espectador, mas para não se perder o que a câmera pode abrir à percepção, o que se pode produzir de acontecimento nesta situação). (Xavier, 2003: p.228)

A presença da câmera intensifica a responsabilidade pelo ato, sublinhando o caráter único e irrepetível do encontro entre o pesquisador e seu outro no momento da filmagem. Portanto, a câmera age enquanto recurso técnico responsável por modificar as condições em que o encontro se dá, intervindo junto às narrativas.

O próprio Eduardo Coutinho nos orienta nesta reflexão acerca da participação da câmera na estética de seus filmes:

Essa visão é uma visão não retórica, eu não vou lá pra fazer um plano... É baseado no momento da filmagem. O que importa é o ato da filmagem. Durante o ato da filmagem aconteceu o drama que a pessoa fez, que ela construiu, ela se auto-encenou. Isso é o que me interessa. (Coutinho, 2008: p.142).

Coutinho parte da assertiva de que o sujeito constrói o seu discurso baseado na certeza de que extrapola os limites do contexto presente, uma vez que é mediado pela presença da câmera. Contudo, o discurso só é possível na imersão do sujeito no jogo, na possibilidade do diálogo, o que faz com que se mantenha concentrado no encontro com o diretor, interlocutor que complementa o seu discurso constituindo uma dinâmica dialógica. Uma vez no jogo, o sujeito de certo modo abstrai a presença da câmera para construir uma personagem que dialoga com o diretor. Portanto, é na tensão entre a consciência da presença da câmera e o seu esquecimento, inerente ao jogo, que a narrativa se desenvolve.

Eu sou a pessoa que catalisa isso com a câmera ligada durante uma hora. Por um lado, a câmera está totalmente presente, e a pessoa produz uma performance diante da câmera, uma atuação quase teatral. Por outro lado, depois de 20 minutos ela nem se lembra mais que tem câmera ligada. (Coutinho, 2008: p.141)

O uso da câmera como terceiro que atua e mobiliza tensões no dialogismo do campo, e o interesse pelo outro na sua singularidade, reconhecendo-o como co-autor no processo de produção do conhecimento, constituem os principais aspectos metodológicos do cinema documentário de Eduardo Coutinho que nos interessam para pensarmos a prática da entrevista, mediada pelo uso da câmera, na pesquisa em ciências humanas.

No próximo capítulo propomos uma discussão acerca do uso do recurso da vídeogravação no âmbito da prática de pesquisa realizada no GIPIS - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade, do qual faço parte. A partir de nossas experiências com o uso deste dispositivo técnico, discutiremos as

implicações que puderam até então ser percebidas no que tange à produção do conhecimento em ciências humanas.

Veremos que o uso da câmera tem sido problematizado no âmbito das discussões do grupo, como parte integrante de dois momentos distintos da prática de pesquisa, quais sejam: enquanto mediação técnica que interfere no próprio campo, e na proposta da criação de vídeos-documentários que divulguem as questões trabalhadas para o âmbito da sociedade mais ampla.

Uma vez que a câmera participa ativamente do processo de construção de sentidos, mediando o encontro do pesquisador com o seu outro, cabe pensar a respeito do modo como interfere junto às narrativas, e ainda, numa etapa posterior, de posse das imagens técnicas produzidas, quais os desdobramentos que impõe em termos da responsabilidade ética e estética por parte do pesquisador no uso que fará delas posteriormente.

Em síntese, o próximo capítulo se debruçará sobre as questões de ordem prática no que concerne ao uso do recurso da vídeogravação na pesquisa em ciências humanas, sublinhando com isso o lugar da ética na produção do conhecimento.