

Contribuições do método de Eduardo Coutinho para a Psicologia do Trabalho e Organizacional

Julliana Diniz Peixoto,^{Orcid} Anísio José da Silva Araújo,^{Orcid} ★ Ivo Júnior Celestino Ferreira,^{Orcid} Paulo César Zambroni-de-Souza^{Orcid}

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil

Resumo

Esse artigo procura explorar possibilidades metodológicas para a Psicologia do Trabalho e das Organizações (PT&O) a partir da obra de Eduardo Coutinho. Nesse sentido, buscou-se confrontar posturas metodológicas desse cineasta com as de certa tradição da PT&O. Com tal objetivo, realizou-se um resgate da literatura sobre esse diretor e de sua filmografia, assim como do método que desenvolveu. Várias convergências foram identificadas: a valorização da vivência subjetiva dos sujeitos/personagens; o vídeo como meio para provocar a expressão e o diálogo; a palavra como via de apropriação da experiência. Espera-se que esse estudo avance para que a PT&O usufrua cada vez mais do patrimônio de Eduardo Coutinho.

Palavras-chave: método; Eduardo Coutinho; Psicologia do Trabalho e das Organizações.

Contributions of Eduardo Coutinho's Method for Work and Organizational Psychology

Abstract

This article aims to explore the methodological possibilities for the Work and Organisational Psychology (WOP) based on the works of Eduardo Coutinho. To this end, we sought to confront the methodological positions of this filmmaker with the traditional methodologies of WOP. In order to achieve such objective, we performed a literature search about this director and his filmography, as well as of the method that developed. Several convergences were identified: the valuation of the subjective experience of the subjects/characters; the video as a means to provoke expression and dialogue; the word as a way for experience appropriation. It is expected that this research will evolve and that WOP benefits more and more from Eduardo Coutinho's patrimony.

Keywords: method; Eduardo Coutinho; Psychology of Work and Organizations.

1. Introdução

O uso do vídeo tem se revelado um meio importante no processo de análise do trabalho, na medida em que favorece a emergência da palavra sobre a atividade de trabalho, a externalização dos diversos pontos de vista em jogo, a visualização de condicionantes pouco evidentes das situações laborais, entre outros aspectos, produzindo assim novas perspectivas de análise por parte dos atores sociais envolvidos, que podem ser a base de uma transformação positiva do trabalho. Além disso, a produção cinematográfica tem sido utilizada também, segundo Ribeiro (2013), para realizar reflexões acerca das temáticas gerais do trabalho, das mutações pelas quais vem passando, dos modos como se sucederam no tempo os diferentes modelos de organização do trabalho e da produção, o que contribui certamente para a construção de uma crítica consistente da dinâmica laboral.

Foi seguindo essa trilha que nos deparamos com a produção do documentarista Eduardo Coutinho, diretor singular que inovou a forma de fazer documentário nos anos 1980, com o premiado *Cabra marcado para morrer* e que, por sua vez, constituiu um ponto de inflexão decisivo em sua carreira. O método que desenvolveu, que privilegia a palavra e o diálogo, possibilita, mesmo sem ter tal pretensão, um olhar sobre as grandes questões sociais, dentre as quais figura em destaque o trabalho. Eduardo Coutinho

acabou por dedicar quatro de suas produções filmicas às questões dos mundos do trabalho. O caminho que escolheu, de abertura ao inusitado, ao mesmo tempo em que produzia desconforto, porque o mantinha em permanência na incerteza, foi também a fonte de sua originalidade.

Desse modo, confrontando materiais de certa tradição da PT&O em torno da utilização do vídeo no processo de análise do trabalho e a produção cinematográfica de Eduardo Coutinho, verificamos que existiam posturas comuns em vários aspectos, tais como: a relevância concedida à palavra no processo de construção de sentido; a abertura ao acontecimento, como via relevante de aproximação à realidade; a conversa como forma preferencial de interação humana (inclusive na pesquisa), entre outras. Essa foi a motivação que nos levou a uma pesquisa sobre esse caminho de produção de conhecimento, com vistas a detectar convergências que possam ter desdobramentos na pesquisa/intervenção em PT&O, o que resultou no presente artigo.

O artigo está estruturado da seguinte forma. Inicialmente resgatamos a trajetória cinematográfica de Eduardo Coutinho, o que nos permite acessar a globalidade de sua produção. Na sequência, procuramos caracterizar o método que desenvolveu, detendo-nos em seguida no modo como certa tradição da PT&O tem utilizado o vídeo no processo de análise do trabalho. Finalizando, procuramos explorar algumas convergências entre a PT&O e o método de Eduardo Coutinho.

*Endereço para correspondência: Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes – Campus I, Departamento de Psicologia. Cidade Universitária Campus I – Castelo Branco – João Pessoa, PB – Brasil. CEP: 58051970. E-mail: jullianadiniz@yahoo.com.br, anisiojsa@uol.com.br, ivojr_x@hotmail.com, paulozamsouza@yahoo.com.br



2. Trajetória de Eduardo Coutinho

Em 11 de maio de 1933, nasceu, em São Paulo, Eduardo Coutinho. Aos 19 anos, ingressou na Universidade de São Paulo para cursar direito, mas não chegou a concluí-lo. Teve seu primeiro contato com o cinema em 1954, em um seminário promovido pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Também trabalhou como revisor e copidesque na revista *Visão*, função que exerceu de 1954 até 1957 (EDUARDO..., [ca. 2003]).

Coutinho mudou-se para Paris em 1957, a fim de estudar direção e montagem no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC). Quando voltou ao Brasil em 1960, entrou em contato com cineastas do Cinema Novo e do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), quando então recebeu um convite para viajar com o UNE Volante para o Nordeste. Nessa viagem, Coutinho filmou o comício de Elizabeth Teixeira, viúva do líder das Ligas Camponesas João Pedro Teixeira, na cidade de Sapé – PB. Esse material foi o embrião do que se tornaria o seu projeto mais importante: uma ficção baseada no assassinato de João Pedro Teixeira, com elenco formado por camponeses do Engenho Cananéia, localizado no interior de Pernambuco (CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL [CPDOC], 2012).

A produção de *Cabra marcado para morrer* teve que ser interrompida após duas semanas de filmagens em decorrência do Golpe Militar de 1964. O filme só seria completado em 1984, depois que Coutinho recuperou os negativos guardados por um membro da equipe. Foi, então, que resolveu retomar o projeto, realizando dessa feita um documentário sobre o filme não realizado e sobre os personagens, atores do primeiro projeto (EDUARDO..., [ca. 2003]).

Entre 1966 e 1975, Coutinho atuou como roteirista de produções como *A Falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) e em 1975 passou a compor a equipe do “Globo Repórter”, onde permaneceu até 1984 (SACRAMENTO, 2008).

Na sequência, realizou vários documentários em vídeo, dos quais podemos destacar: *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987); *Volta Redonda - Memorial da Greve* (1989); *O Jogo da Dívida* (1990); *O Fio da Memória* (1991); *Boca do Lixo* (1992); *A Lei e a Vida* (1992) e *Os Romeiros do Padre Cícero* (1994).

Depois de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho se firmou como o principal documentarista do país, com filmes que privilegiavam pessoas comuns e suas histórias, a exemplo do que ocorreu com *Santo Forte* (1999); *Babilônia 2000* (1999); *Edifício Master* (2002); *Peões* (2004); *O Fim e o Princípio* (2005); *Jogo de Cena* (2007); *Um dia na Vida* (2010); *As Canções* (2011) e *A Família de Elizabeth Teixeira* (2014).

Coutinho foi premiado três vezes no Festival de Gramado pelos filmes *Santo Forte* e *Edifício Master*. Além disso, recebeu um prêmio Kikito de Cristal pelo conjunto da obra. Foi também premiado duas vezes no Festival de Brasília pelos filmes *Santo Forte* e *Peões*, sem contar o reconhecimento da crítica como o maior documentarista

brasileiro em atividade. Em 2013, ao completar 80 anos, Coutinho foi homenageado na Festa Literária Internacional de Paraty e na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (SACRAMENTO, 2008).

Em 2014, Eduardo Coutinho morreu assassinado pelo próprio filho, em surto psicótico. Deixou um documentário inacabado, que foi montado por Jordana Berg e lançado em 2015, intitulado *Últimas conversas*.

3. O Método de Eduardo Coutinho

O cinema de Eduardo Coutinho introduziu inovações originais em relação ao modo de fazer documentários no Brasil. A entrevista, ou conversa, como ele próprio preferia denominar, permitiu, de forma original, o acesso ao imaginário, à fabulação e ao poder narrativo de quem ele entrevistava. A entrevista, usada como método nos seus documentários, apresenta-nos histórias de pessoas, com suas singularidades e experiências, tudo isso feito em conjunto com o cineasta e sua equipe (que, inclusive, aparece nos filmes), o que desfaz uma separação, tão cristalizada na produção de documentários, entre o diretor, sua equipe e os personagens. O que se quer afirmar com essa exposição é que a busca de neutralidade não apenas é um esforço inútil, como bloqueia o acesso à matéria prima mais valiosa de um documentário que é a vida.

O método que ele nos propõe é centrado na palavra, na conversa, no “filmar o real”, expressão que sintetiza todo o seu esforço em aproximar-se o mais possível da condição concreta dos seus personagens, especialmente naquilo que ela contém de enigmático, desconcertante, revelador. É por intermédio da palavra de seus personagens que Coutinho discute em seus filmes temáticas de grande relevância social. Há uma ideia geral na origem de seus documentários, mas é de fato ao longo da concretização dessa ideia que os conteúdos vão se revelando efetivamente e provando que ali existe um material que justifica um documentário.

Para Eduardo Coutinho, conforme sinalizamos, a palavra é o meio por excelência para aproximar-se da realidade do outro. Em suas conversas com os personagens, ele sempre está interessado em conhecer as suas razões, sua lógica, sem julgamentos prévios ou rotulações, pois o que é essencial na relação que se constrói diante câmera é a explosão da palavra ou, como ele declarou em uma de suas inúmeras entrevistas, “o momento em que a coisa trinca”, ou seja, quando o comportamento planejado se desnorteia, quando a conversa é assim invadida pelo acontecimento (LINS, 2004a). Esse é o motivo pelo qual Coutinho não aposta em um plano muito detalhado, mas num esboço, algo impreciso, porque o que confere originalidade ao que faz é precisamente a surpresa, o “efeito câmera”, o momento em que as defesas falham e o personagem fica ao sabor de sua verdade. Esta é também a razão de uma insegurança que o acompanhava em todos os seus projetos, porque tudo era sempre uma incógnita, um enigma, podia ou não resultar em um documentário. Essa tensão, que podia ser encarada como pessimismo ou descrença, é a tradução de um estado permanente de busca em encontrar algo que faça sentido existir e compartilhar.

O método por ele empregado, de olhar bem de perto as situações sociais, desprezando categorias genéricas, mas vendo cada sujeito em sua singularidade, interessa muito a certa tradição da PT&O, especialmente porque se propõe a, partindo de uma escuta ativa, fazer emergir, através do diálogo, o que cada personagem tem a dizer sobre os fenômenos em análise. É um jeito particular de fazer cinema, interessado no outro, respeitoso com a sua condição, que prioriza a leitura que cada um realiza do que acontece ao seu redor.

As filmagens de Coutinho tinham como premissa conhecer uma determinada realidade, sendo o documentário uma representação desse real. Em uma das numerosas entrevistas que concedeu, Eduardo Coutinho afirma que, adotando a forma de um cinema de “conversação”, ele se interessava pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas nas contingências da vida (BRAGANÇA, 2008).

Ele se interessava principalmente pela palavra do outro, pelo encontro, pelo diálogo e pela maneira como seus personagens se transformavam diante das câmeras. Coutinho filmava num espaço circunscrito, do qual extraía uma visão que, embora remetesse a um geral, não o representava nem pretendia fazê-lo (LINS; MESQUITA, 2011). A sua obra inovou na forma de fazer cinema que era hegemônica nas décadas de 1960 e 1970: os filmes desse período caracterizavam-se pela locução de um narrador invisível, considerado o dono da voz (BERNARDET, 2003). Segundo Frochtengarten (2009, p. 126),

Em terceira pessoa, ele fala sobre personagens que só comparecem quando chamados, a fim de servirem como exemplos que confirmem as teses apresentadas pela narração. A diluição dos personagens em uma catalogação de tipos sociológicos facilita os encadeamentos que os filmes querem fazer soar naturais ao espectador. O documentário quer coincidir com o real: o dono da voz quer ser também o ‘dono do mundo’.

“A recusa do que é ‘representativo’ e o privilégio concedido a sujeitos singulares são traços que marcam o documentário contemporâneo brasileiro” (LINS; MESQUITA, 2011). Coutinho se distingue do “modelo sociológico” quando opta por filmar de dentro para fora, enquanto outros filmes traziam uma visão de fora para dentro. O objetivo era mostrar as relações entre os sujeitos (personagens) e o cineasta. O seu compromisso era com a palavra do outro e não com imagens, como era corrente em outros documentários, que apresentavam, por exemplo, imagens da favela enquanto ou após o personagem falar sobre esse tema (SALLES, 2004).

Um filme de Coutinho que confirma essa relação peculiar que mantém com o personagem e que ele integra ao seu estilo de fazer cinema é *Jogo de Cena*, no qual ele convida um grupo de mulheres para contarem suas experiências. Em seguida, convida atrizes para interpretar as histórias dessas mulheres, combinando de maneira surpreendente esses depoimentos. Não se conhece o que é encenado e o que é real, razão pela qual se torna um filme sobre histórias e não sobre personagens. O que realmente

importa são as histórias, as narrativas e não a veracidade dos fatos. Ele apenas mostra pessoas, rostos e vozes que “são livres para não caber nos limites das sínteses” (SALLES, 2004, p. 9).

Dentre os filmes de Coutinho, *Cabra marcado para morrer* assume um lugar à parte, pois teve grande importância no cinema brasileiro e na sua trajetória de cineasta. Nesse filme, diversas inovações são introduzidas estabelecendo uma diferença quanto ao modo tradicional de fazer documentário, a exemplo da clássica separação entre cineasta e personagens. Coutinho é também personagem do filme, o que dá uma dimensão de subjetividade do diretor na própria imagem (LINS, 2004a).

A partir dessa produção, o método de Eduardo Coutinho foi se desenhando e adquirindo contornos cada vez mais nítidos. A relação do sujeito com a câmera era uma questão importante para Coutinho, pois acreditava que ninguém contaria, na frente da câmera, o que já havia contado fora, pelo menos não da mesma maneira. Por essa razão ele só conhecia as pessoas na hora de gravar e com a câmera ligada. É verdade que sua equipe procurava conhecer previamente a pessoa a ser entrevistada, repassando ao diretor algumas informações básicas, mas o substantivo do diálogo e seus desdobramentos decorriam da espontaneidade que marcava o encontro entre Coutinho e a pessoa que se propunha a dizer algo de si (sob diversas formas) e que não podia ser previamente planejado nem repetido. Outra questão envolvia a relação primordial que se estabelecia entre quem conta e quem ouve.

Segundo Lins (2004b, p. 190),

De fato, algo se constrói entre a palavra e a escuta que não pertence ao entrevistado, nem ao entrevistador. É um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, onde os personagens formulam algumas ideias, fabulam, se inventam, e assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre suas próprias vidas. É um processo onde há um curto-circuito no ato de falar.

Outra obra de Coutinho de grande repercussão foi *Edifício Master*, lançado em novembro de 2002, que conta histórias de moradores de um edifício de Copacabana. O objetivo era fazer um filme sobre indivíduos concretos, razão pela qual foi realizado em um único prédio. O que se tornou singular em *Edifício Master* foi a junção de várias histórias diferentes, como se cada quarto-sala constituísse um mundo próprio, autônomo, com valores, hábitos e moral peculiares.

Coutinho fazia filmes com os outros e não sobre os outros, sem pré-julgamentos ou objetivações dos entrevistados.

Segundo Bragança (2008, p. 9), o cinema de Eduardo Coutinho

[...] parece partir antes de tudo da busca de um dispositivo catalisador, de uma forma de operação cinematográfica que convida a fabulação, ao imaginário, ao mistério das palavras. Se a linguagem oral é um enigma porque efêmera, o cinema de Coutinho parece buscar não a solução do enigma, mas seus rastros, suas parencas superficiais, seus momentos em que algo se instaura no mundo a partir do corpo que fala.

Vamos destacar a seguir três de suas produções nas quais o tema do trabalho se faz presente, procurando detectar o método que se desenha a partir deles.

Cabra marcado para morrer é um documentário bastante significativo para entender a novidade do modo de fazer cinema de Eduardo Coutinho. O projeto original, de uma ficção sobre a vida e a morte de João Pedro Teixeira, se transforma em algo bem diferente quando foi retomado 17 anos depois. Coutinho também já não é mais o mesmo.

Como bem observa Schwarz (1987, p. 74-75), no projeto original “[...] tratava-se do encontro entre os movimentos estudantil e camponês através do cinema, num momento de radicalização política nacional. O que estava em jogo era o futuro do país, e as pessoas só mediamente seriam o problema”. No reencontro nos anos 1980, eram as pessoas o maior interesse de Coutinho. O foco central de seu trabalho havia mudado nesse intervalo de tempo. Não que o interesse pelas lutas sociais ou pelos que estão na base da pirâmide social tivesse desaparecido de *Cabra marcado para morrer* e de seus trabalhos seguintes. Continuam lá, mas aparecem sob outras formas. O foco dos documentários de Coutinho são as pessoas, os encontros, as conversas e o acaso. É exatamente isso o que nutre e sustenta sua obra.

Numa entrevista que concedeu (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 130), Coutinho afirma o seguinte:

O acaso, a surpresa e a incerteza do resultado é que me interessam. Eu acho que as relações dão certo quando não são pergunta e resposta, mas um ato colaborativo. O ato de filmagem é assim: a pessoa me diz alguma coisa que nunca vai repetir, nunca disse antes ou dirá depois. Surge naquele momento. E isso não é pingue-pongue. As pessoas interagem comigo.

Coutinho não tem controle sobre o que vai surgir nessas conversas e é exatamente isso que ele busca, o acaso. Cada conversa é, nesse sentido, um desafio, uma aposta, como ele diz:

Em toda minha experiência de vida e de filmagem eu vi que, não importa se há pesquisa anterior e se eu conheço alguns fatos, o acaso está sempre presente. E que há um problema que é saber quando perguntar, o quê perguntar, quando romper o silêncio e quando não romper. Eu estou a toda hora errando. Porque o documentário é baseado na possibilidade de erro humano. Até hoje acontece de eu perguntar na hora em que eu não devia e o silêncio acaba. Ou eu faço a pergunta errada. Às vezes eu consigo fazer a pergunta certa. Tudo porque a voz em um filme ou na história oral é imediata (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 129).

Em *Boca do Lixo*, o que Coutinho procura é registrar como vivem as pessoas que ganham a vida catando lixo no vazadouro de Itaoca, em São Gonçalo – RJ. Se num primeiro momento é enorme a resistência das pessoas, que escondem seus rostos e dão respostas ríspidas (um jovem garoto chega a questionar o entrevistador sobre o que ele ganha “para ficar botando esse negócio na nossa cara”, referindo-se à câmera), num segundo momento, conforme Coutinho vai perguntando e demonstrando interesse pela vida dessas pessoas, elas vão se abrindo e

contando suas histórias, inclusive recebendo a equipe nas suas próprias casas. Coutinho demonstra aqui toda a sua competência como entrevistador.

Referindo-se a *Boca do Lixo* numa entrevista, Coutinho afirma:

[...] dos intelectuais que vão a um lixão, noventa por cento vão para pegar gente que fala mal do governo, que isso é uma vergonha, etc. E eu fui fazer o filme em um lixão e usei uma pergunta absolutamente obscena: ‘Aqui é bom ou mau?’ Tem gente que ficou maluca. Mas no filme tem pessoas que dizem que é melhor do que trabalhar em casa de madame. Porque no momento em que você tipifica e desqualifica o outro, que você diz ‘o lixo é um inferno e esse cara é um abutre’, ele não tem como se doar com um certo nível de igualdade utópica (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 130).

Nas entrevistas/conversas que Coutinho realiza não há espaço para censuras nem direcionamentos. Ele está aberto ao acontecimento e procura se doar de forma sincera. Coutinho não foge as ambiguidades e contradições que fazem parte do real, mas procura capturá-las. Foram essas premissas que guiaram Coutinho nas suas conversas/entrevistas, base do método que desenvolveu e buscou aperfeiçoar até sua morte.

A próxima seção desse artigo é dedicada a cotejar a obra de Coutinho e os usos que são feitos dos métodos visuais em PT&O, especialmente em uma das abordagens clínicas do trabalho, a clínica da atividade.

O campo das Clínicas do Trabalho carece de consenso e melhor definição, pois, como apresentam Molinier e Flotes (2012, p. 51), “as abordagens clínicas do trabalho agrupam, na França, muitas correntes: a psicopatologia do trabalho, a psicodinâmica do trabalho, a clínica da atividade, a psicologia social clínica do trabalho”. Nesta mesma linha, para Lhuillier (2011) ao falar da clínica do trabalho, a autora contempla a psicologia social clínica, a psicopatologia do trabalho, a psicodinâmica do trabalho e a clínica da atividade.

Por outro lado, os livros lançados no Brasil sobre o tema, organizados por Bendassolli e Soboll (2011; 2014) consideram, em seu primeiro volume, a Psicossociologia, Psicodinâmica do Trabalho, Clínica da Atividade e a Ergologia como parte daquelas clínicas, enquanto que, no segundo volume, além daquelas, incorpora ainda a Ergonomia (BENDASSOLLI; SOBOLL, 2014).

Cabe pontuar, por hora, que nas clínicas do trabalho encontramos o interesse central pela atividade de trabalho, tomando como ponto de partida a distinção estabelecida pela Ergonomia entre tarefa e atividade (GUÉRIN et al., 2001) e que a Clínica da Atividade, ao lado da própria Ergonomia, constituem as abordagens que melhor se valem do vídeo como ferramenta de pesquisa e intervenção.

4. O uso do vídeo na análise do trabalho em Pt&O

Na análise do trabalho eis uma situação muito corriqueira que os pesquisadores enfrentam: quando se pede a um trabalhador que descreva em detalhes sua atividade de trabalho (um dia de trabalho, por exemplo), este geralmente responde que há pouco o que dizer, que o seu

trabalho é simples, que a sua descrição acabará logo, que não possui material para caber numa entrevista. Não obstante, quando o pesquisador persiste e o trabalhador começa a falar de seu trabalho, sobre o que realiza no seu cotidiano, suas atividades, acontece, em geral, algo surpreendente. Tal como ocorre com um novelo de lã que, quando mais se desenrola, mais fio se encontra (como se interminável fosse), o trabalhador, quando é provocado a falar, começa a tomar consciência do seu fazer, a apropriar-se efetivamente de sua atividade e o resultado é que sempre se impressiona com o volume de atividades que desenvolve, com os problemas que corriqueiramente enfrenta e consegue superar, enfim ele se dá conta da amplitude do que realiza. Esse é um efeito previsível quando se participa de um ambiente (de trabalho, de investigação) que favorece o exercício da palavra, onde se tem a possibilidade de discutir o trabalho, de confrontar com outros (pesquisadores ou pares) os modos de fazer e de enfrentar as dificuldades e imprevistos. O fazer, por esse ângulo, está sempre à frente da consciência que dele se tem e só o exercício da palavra pode reduzir essa distância, permitindo ao trabalhador não apenas conhecer o alcance de sua contribuição, mas também enxergar onde poderia evoluir e qualificar melhor sua contribuição. O vídeo se insere nessa trama como um recurso que provoca a palavra, a expressão, produzindo tomada de consciência e impulso à ação transformadora. Nas palavras de Baratta (2013, p. 492):

A utilização do vídeo para registrar as ações características da atividade constitui um enriquecimento metodológico, na medida em que esse modo de observação permite ‘retomar’ com os operadores a maneira pela qual eles realizam concretamente seu trabalho e assim tantas vezes quantas for necessário. Eles podem assim melhor elucidar a conduta de suas ações, isto é, declarar motivos, razões, escolhas e renúncias as quais são confrontados nas suas situações de trabalho.

Essa citação revela as possibilidades que a imagem (do vídeo em particular) pode apresentar no sentido de dar inteligibilidade ao que acontece nas situações de trabalho. Ou seja, por meio do vídeo (do registro em imagem e som) é possível enxergar em sua globalidade e nos detalhes os elementos que estruturam uma situação de trabalho: a atividade em processo, as relações que se estabelecem com os objetos técnicos (instrumentos, equipamentos, ferramentas, tecnologias), com os pares (na busca de entendimento e resolução de problemas), com a hierarquia (na discussão sobre os equívocos de certas prescrições, na negociação de formas alternativas de enfrentamento dos problemas), com os clientes (na captação do modo como enxergam o produto ou serviço prestado e se efetivamente produzem as transformações prometidas em suas vidas). A imagem, mediada pela conversa entre pesquisadores e trabalhadores, permite ver-nos em ação, comunicando-nos, interagindo, fazendo escolhas; permite reconstituir o curso da ação, quase sempre tortuoso, discrepante em relação ao planejado, pontuado de imprevistos que perturbam o fluxo do trabalho, ainda que em seguida o equilíbrio seja recuperado graças à intervenção inteligente dos trabalhadores para, na sequência, ser

surpreendido por nova perturbação. Em outros termos, a imagem, quando processada num coletivo de pesquisa, pode dar visibilidade ao que está oculto, fazendo emergir conteúdos latentes, revelando pôr fim a complexidade das situações de trabalho.

“Filmar para fazer dizer”, para permitir a expressão: a imagem como veículo para fazer emergir a significação do trabalho. “No caso, graças à imagem, mostra-se a atividade, mostra-se melhor que a olho nu, com mais detalhes e, além disso, permite estabilizar a imagem a fim de melhor analisar” (LACOSTE, 1997, p. 11).

De acordo com Lacoste (1997), o vídeo se revela essencial na abordagem de algumas temáticas. A primeira delas é o “curso da atividade”, ou seja, é possível seguir o trajeto que realizamos ao buscar atender os objetivos da tarefa. Nesse processo podemos perceber que o caminho seguido não é exatamente igual àquele que foi previsto, precisamente porque no processo várias coisas aconteceram que não foram antecipadas e que exigem uma gestão *in loco*, situada. Outro tema que o vídeo permite abordar são as interações no trabalho ou a “sincronização interacional” como se refere o autor (LACOSTE, 1997, p. 15). Esse tipo de abordagem permite-nos ver que grande parte de nossas atividades de trabalho são de natureza comunicativa, ainda mais quando se está no domínio da relação de serviço, das relações entre os trabalhadores e os usuários ou clientes. Os “coletivos de trabalho” são o terceiro tema passível de ser abordado por intermédio do vídeo, ou seja, é possível acompanhar operadores agindo em simultâneo para realizar uma tarefa, uma obra, uma missão, com tudo o que essa operação comporta: comunicações, operações, ações, deslocamentos, etc. Os “objetos técnicos” (artefatos, ferramentas, instrumentos, objetos simples de trabalho) são outro tema de interesse. A relação com a máquina (o meio de trabalho) é nesse caso privilegiada. Enxergar como o instrumento se incorpora à atividade desenvolvida, que tipo de relação se estabelece entre o produtor e seu instrumento de trabalho, a qual pode auxiliar ou gerar dificuldades à execução do trabalho. Por fim a palavra dos “atores-operadores”.

A autoconfrontação, recurso metodológico originário da Ergonomia da Atividade (GUÉRIN et al., 2001) (quando o trabalhador é filmado no seu trabalho e essa filmagem é objeto de discussão com pesquisadores ou pares), é um meio para provocar a expressão, para construir uma representação do trabalho. De acordo com Baratta (2013, p. 493), “[...] através das autoconfrontações, trata-se de compreender o que guia a ação e o discurso dos operadores [...]. O objetivo é fazer emergir progressivamente uma palavra coletiva que permita ultrapassar a soma dos pontos da vida individuais”. Situada no quadro das verbalizações provocadas, a autoconfrontação consiste em

[...] apresentar aos diferentes operadores concernidos, individualmente ou em grupo, dados os mais ricos possíveis sobre seu comportamento físico e verbal durante o desenvolvimento de sua atividade e de demandar-lhe comentá-lo, buscando ser o mais fielmente possível (MONTMOLLIN, 1997, p. 278).

A Clínica da Atividade, abordagem que tem em Yves Clot seu principal representante, tem procurado, nas suas pesquisas, utilizar-se do vídeo no quadro do método da autoconfrontação cruzada (FÉRNANDEZ; CLOT, 2010; PÈLEGRIN, 2011). O objetivo é possibilitar uma troca verbal entre trabalhadores tendo como foco uma situação problema comum com o fim de, por intermédio da confrontação de visões, favorecer uma apreensão aprofundada dessa situação, de modo a encontrar elementos para aperfeiçoar suas formas de fazer. De acordo com Kostulski (2013, p. 65) “[...] a filmagem nos dá os detalhes do trabalho realizado, os caminhos que o profissional tomou em sua atividade e aqueles que, querendo ou não, abandonou”. Desse modo, o interpsicológico, que se vale de vias “[...] dialógicas, linguageiras e interacionais que participam das transformações do pensamento sobre o trabalho [...]” (KOSTULSKI, 2013, p. 67) se transforma em fonte de desenvolvimento do intrapsicológico.

Para Clot e Faïta (2016) a intenção subjacente ao método é ampliar o poder de ação do trabalhador, é permitir com que se sirva da sua experiência para vivenciar outras experiências. Para esses autores “tomar consciência não consiste em reencontrar um passado intacto pelo pensamento, mas [...] fazê-lo reviver na ação presente” (CLOT; FAÏTA, 2016, p. 54) tendo em vista uma ação futura transformada.

De acordo com MONTMOLLIN (1997, p. 278), a qualidade das verbalizações depende de inúmeros fatores, tais como: “[...] a qualidade dos dados submetidos ao comentário; as condições situacionais desse comentário; a competência de questionamento dos observadores-interlocutores, a distância temporal entre o momento do comentário e o momento das ações, a natureza das atividades”.

Finalizando, poderíamos perguntar, anunciando o próximo tópico, que convergências podemos identificar entre o legado de utilização da imagem no processo de análise, formação e transformação do trabalho da PT&O e o método desenvolvido por Eduardo Coutinho. Adiante algumas pistas.

5. Convergências entre Eduardo Coutinho e a Pt&O

Um primeiro aspecto que chama atenção no método de Eduardo Coutinho e que se consolida a partir de suas experimentações é a sua aposta incondicional no “efeito câmera”. A libertação da palavra, a emergência de uma narrativa atraente, as performances que a acompanham, só seriam possíveis com essa condição atendida. Certas facetas do personagem só se dariam a conhecer a partir de um certo *set* de filmagem no qual a câmera ligada é fator crucial. É essa a razão pela qual Coutinho procurou sempre esquivar-se de um conhecimento profundo de quem vai entrevistar. Contenta-se com informações básicas e, ainda assim, garimpadas por sua equipe de filmagem, sem sua participação. Tal conhecimento anularia, no seu entender, a potência que poderia advir do efeito câmera, que constitui o núcleo de seu método, e de onde se pode efetivamente esperar que um filme-documentário passe a existir.

O efeito câmera não poderia existir se não se conjugasse a uma escuta ativa por parte do diretor-entrevistador, que assim manifesta um interesse genuíno no outro. Eduardo Coutinho dá provas, em todos os seus documentários, de uma grande habilidade em iniciar e manter conversas, colocando questões que abrem novas janelas de compreensão e que permitem aproximar-se da complexidade dos fenômenos em análise. Isso o transforma, inclusive, em referência de como conduzir entrevistas. A tentativa de acessar a perspectiva do outro por meio de um dispositivo metodológico menos enquadrado, mais livre, mas nem por isso menos rigoroso, tem sido experimentado, por exemplo, na perspectiva ergológica. Encontramos aí um campo fértil de diálogo entre o método desenhado por Eduardo Coutinho e essas experimentações observadas na Ergologia e em outras Clínicas do trabalho.

Tais considerações nos ligam ao modo como o vídeo é apropriado pela Ergonomia e particularmente pela Clínica da atividade. Ver-se trabalhando, em atividade, na presença de um interlocutor (um pesquisador, no caso da autoconfrontação simples), ou então na presença de um interlocutor e de outro trabalhador (no caso da autoconfrontação cruzada) permite enxergar aspectos que normalmente não vemos, seja porque funcionamos em parte no automático, seja porque estamos mergulhados em um universo de atividades que ofuscam nossa visão e nos impedem de dimensionar o alcance de nossa contribuição. Mas, sobretudo, porque a experiência está sempre à frente de nossa capacidade de simbolização. A partir do momento em que temos a possibilidade de nos assistir em atividade e, mais que isso, temos a chance de confrontar o que fazemos, registrado no vídeo, com um interlocutor ou colega, chegamos a um efeito parecido com o do efeito câmera de Eduardo Coutinho. É como se o vídeo e a troca linguística que provocasse produzissem um efeito de libertação da palavra, de tomada de consciência de si, o que, na visão da Clínica da atividade, é a ampliação do poder de agir do trabalhador.

Utilizando-se da conversação, Coutinho vai montando seus documentários com base nos relatos dos seus personagens, mergulhados, por sua vez, nas contingências da vida. A singularidade de cada um deles, que se apresenta sob o impulso do efeito câmera, especialmente quando sobrevém o imprevisto, é o que de fato pode cancelar o nascimento de um documentário. Nessa perspectiva, Coutinho procurava não se apoiar em roteiros, mas em esboços, porque queria e tinha consciência do valor de estar disponível ao acontecimento. Sem esse componente, sem uma narrativa convincente, o documentário jamais existiria. Nesse sentido, notam-se convergências entre o método de Eduardo Coutinho e a Ergonomia, uma das abordagens clínicas da PT&O. A Ergonomia é uma disciplina que se propõe, alimentando-se de conhecimentos de outras disciplinas científicas (engenharia, medicina, economia, sociologia, entre outras), a adaptar o trabalho aos humanos, em suas características e peculiaridades. As concepções acerca do trabalho se constroem a partir da confrontação entre a prescrição e a ação efetiva do trabalhador (ou trabalho prescrito e real). Essa

distância recebe o nome de Variabilidade, ou seja, variações que ocorrem no ambiente, na equipe, no produto, na matéria prima e no próprio trabalhador e que perturbam o fluxo normal de produção, exigindo regulações da parte do operador para reestabelecer o equilíbrio da produção. A variabilidade para a ergonomia é um conceito fundamental, pois permite, através de sua análise, acessar a aspectos cruciais da atividade de trabalho.

A presença da variabilidade ou do acontecimento é na prática uma condição para a existência de um documentário na visão de Eduardo Coutinho. Pode-se afirmar que ele busca incessantemente essa ruptura (aquilo que trinca) nos seus personagens e somente quando isso acontece, ele pode dizer, com alguma segurança, que ali nasceu um documentário. Temos assim, um ponto de convergência importante: a valorização do acontecimento, da variabilidade, do aleatório, do evento, como via privilegiada de aproximação à realidade de trabalho. Por outro lado, a ênfase na palavra falada possibilita um acesso ao real, ou pelo menos a camadas desse real, ou seja, os personagens, ao relatarem suas experiências de vida, buscam afirmar-se como sujeitos, com protagonistas de sua atividade. Nas abordagens clínicas, o que buscamos é precisamente a palavra que provê de sentido às ações, que nos explica o gesto, o deslocamento, a postura, a comunicação codificada.

O efeito câmera revelou-se de forma muito evidente em *Santo Forte*, no qual Coutinho filma as falas e as experiências religiosas de 11 moradores de Vila Parque da Cidade (favela da Zona Sul do Rio de Janeiro). Ao trazer o tema da religiosidade, cada personagem incrementa sua fala, revelando o poder individual de narrativa. Coutinho procurava abster-se de qualquer forma de julgamento, diante do que as pessoas falavam, mantendo sempre uma escuta ativa (LINS; MESQUITA, 2011).

Nesse momento o diretor percebe a importância de designar um sítio, um espaço restrito para realizar as filmagens. Lins e Mesquita (2011) afirmam que Coutinho em *Santo Forte* procura filmar em um espaço delimitado para daí prospectar uma visão que, apesar de evocar um geral, não o exemplifica. A ergonomia e outras clínicas do trabalho colocam-se nessa trilha ao buscar em um sítio, em uma situação (daí porque situada) enxergar o que está em jogo e que escapa a visão a olho nu.

Outro aspecto dos filmes de Coutinho diz respeito a singularidade dos personagens, particularmente em *Boca de Lixo*, que retrata a vida e experiências de um grupo de catadores de lixo no Lixão de São Gonçalo, em Niterói – RJ. Cada relato, cada personagem, cada experiência portava uma singularidade que, muitas vezes, entrava em colisão com os estereótipos que enquadram aquele grupo de moradores.

Muitos dos aspectos presentes nos filmes de Eduardo Coutinho, também são notados em uma abordagem da PT&O, a Clínica da Atividade. Nessa abordagem, a palavra é um elemento fundamental para que o trabalhador possa ampliar suas reflexões acerca de suas atividades nos ambientes de trabalho. O uso de técnicas

como a autoconfrontação, simples e cruzada, na qual o trabalhador é filmado desempenhando suas atividades e depois reflete sobre o que vê nas filmagens com um parceiro, é um dos exemplos de como a palavra, os relatos e a reflexão que se fazem sobre a atividade é importante para compreender a lacuna existente entre as prescrições e o contexto real do trabalho.

Um último aspecto a destacar é o que poderíamos chamar de devolução. Coutinho estabeleceu como prática exibir o documentário para a população que participou do filme antes de sua difusão mais ampla. Essa é também uma prática comum em várias abordagens clínicas do trabalho. A devolução é não apenas uma apresentação do que foi produzido sobre pessoas de um determinado sítio, mas uma possibilidade adicional de confirmar ou infirmar os achados obtidos. Portanto, aí também encontramos convergências.

6. Conclusões

É possível perceber, examinando a obra de Eduardo Coutinho, um bom número de convergências com as práticas de várias abordagens Clínicas do trabalho. A valorização da palavra como meio de acesso ao sentido da ação do outro; o respeito ao outro, traduzido na consideração de sua identidade cultural, seus costumes, sua visão de mundo, são marcas do trabalho de Coutinho, entre outras. Por outro lado, o efeito câmera guarda semelhanças, quanto aos efeitos, com o uso do vídeo para fins de autoconfrontação (simples ou cruzada), pelo poder transformador que daí pode advir. Outro aspecto remete ao desenvolvimento do dispositivo Conversa. É algo que Coutinho gradativamente vai sofisticando no seu processo de trabalho. Para ele, o ato de falar é sempre um gesto vivo e nele é possível perceber pausas, silêncios, expressões faciais, os tons das vozes. Enfim, vemos que as apostas que fizemos no início desse projeto se confirmaram. Em suma, a obra de Eduardo Coutinho tem muito a dizer à PT&O tanto em conteúdo, por meio dos temas que aborda em seus documentários, quanto especialmente no método, que pode nos ser útil no desvelamento dos enigmas do trabalho.

Referências

- A FALECIDA. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1965. 1 DVD (90 min).
- A FAMÍLIA de Elizabeth Teixeira. Direção: Eduardo Coutinho. [S.l.: s.n.], 2014. 1 DVD (64 min).
- A LEI e a vida. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: [s.n.], 1992. 1 DVD (35 min). Disponível em: <https://youtu.be/FuxH2X6W9bo>. Acesso em: 21 maio 2017.
- AS CANÇÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2011. 1 DVD (90 min).
- BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: CECIP, 1999. 1 DVD (80 min).
- BARATTA, R. La video comme outil d'intervention pour l'analyse du travail. In: TEIGER, C.; LACOMBLEZ, M. (Coord.) (*Se Former pour transformer le travail?*) Dynamiques de constructions d'une analyse critique du travail. Laval: PUL, 2013. p. 492-494.

- BENDASSOLI, P.; SOBOLL, L. A. (Org.). *Clínicas do trabalho: novas perspectivas para compreensão do trabalho na atualidade*. São Paulo: Atlas, 2011.
- BENDASSOLI, P.; SOBOLL, L. A. (Org.). *Métodos de pesquisa e intervenção em psicologia do trabalho: clínicas do trabalho*. São Paulo: Atlas, 2014.
- BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOCA do lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: [s.n.], 1992. 1 DVD (50 min).
- BRAGANÇA, F. (Org.). *Eduardo Coutinho: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, 1984. 1 DVD (119 min).
- CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Memória do Cinema Documentário Brasileiro: histórias de vida. *Eduardo Coutinho*. 2012. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-coutinho>. Acesso em: 13 de maio 2016.
- CLOT, Y.; FAÏTA, D. Gêneros e estilos em análise do trabalho: conceitos e métodos. *Trabalho & Educação*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 33-60, maio/ago. 2016.
- DONA Flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. [S.l.]: Carnaval Unifilm, 1976. 1 DVD (110 min).
- EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002. 2 DVDs (110 min).
- EDUARDO Coutinho. In: MNEMOCINE. *Aruanda*. [ca. 2003]. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinho.htm>. Acesso em: 13 maio 2016.
- FÉRNANDEZ, G.; CLOT, Y. *Entrevistas en auto-confrontación: un método en clínica de la actividad*. *Informática na Educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v.13, n. 1, p. 11-16, jan./jun. 2010.
- FROCHTENGARTEN, F. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 125-138, jan./mar. 2009.
- GAROTA de Ipanema. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1967. 1 DVD (90 min).
- GUÉRIN, F. et al. *Compreender o trabalho para transformá-lo: a prática da Ergonomia*. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.
- JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007. 1 DVD (100 min).
- KOSTULSKI, K. A linguagem na análise da atividade: formas de realização e funções psicológicas. *Cadernos de Psicologia Social do Trabalho*, v. 6, n. especial, p. 59-68, 2013.
- LACOSTE, M. Filmer pour analyser: l'importance du voir dans les micro-analyses du travail. Filmer le travail: recherche et réalisation. *Champ Visuels. Revue Interdisciplinaire de recherches sur l'image*, n. 6, p. 10-17, sept. 1997.
- LHUILIER, D. Cliniques du travail. *Nouvelle revue de psychosociologie*, v. 1, n. 1, p. 179-193, 2006. [CrossRef](#).
- LHUILIER, D. Filiações teóricas das clínicas do trabalho. In: BENDASSOLI, P. F.; SOBOLL, L. A. P. (Org.). *Clínicas do trabalho: novas perspectivas para compreensão do trabalho na atualidade*. São Paulo: Atlas, 2011. p. 22-58.
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004a.
- LINS, C. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, F. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004b. p. 179-198.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2011.
- MOLINIER, P.; FLOTTES, A. Travail et santé mentale: approches cliniques. *Travail et emploi*, n. 129, p. 51-66, 2012.
- MONTMOLLIN, M. (Dir.). Verbalisations provoquées. In: _____. *Vocabulaire de l'Ergonomie*. 2. ed. Toulouse: Octarès, 1997.
- O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. [S.l. : s.n.], 2005. 1 DVD (110 min).
- O FIO da memória. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: [s.n.], 1991. 1 DVD (115 min).
- O JOGO da dívida. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cecip, 1990. 1 DVD (58 min).
- OS ROMEIROS do Padre Cícero. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: [s.n.], 1994. 1 DVD (37 min).
- PÈLEGRIN, B. Sur l'autoconfrontation: vous avez dit «croisee ?». *Ergologia*, n. 5, p. 107-145, mar. 2011.
- PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2004. 1 DVD (85 min).
- RIBEIRO, B. C. Trabalho e gestão através do cinema. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)–Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2013.
- SACRAMENTO, I. Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. 318 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)–Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- SALLES, J. M. Prefácio. In: LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. p. 7-10.
- SANTA Marta: duas semanas no morro. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Frederico Morais. Rio de Janeiro: [s.n.], 1987. 1 DVD (54 min).
- SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: CECIP, 1999. 1 DVD (80 min).
- SCHWARZ, R. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ÚLTIMAS conversas. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2015. 1 DVD (87 min).
- UM dia na vida. Direção: Eduardo Coutinho. [S.l.: s.n.], 2010. 1 DVD (94 min).
- VOLTA Redonda – Memorial da greve. Direção: Eduardo Coutinho. 1989. Rio de Janeiro: [s.n.], 1989. 1 DVD (39 min).

Recebido em: 4 de junho de 2017

Aceito em: 17 de janeiro de 2018