



PUC-SP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO/PUC-SP

Julio Wainer

A entrevista no documentário

Doutorado em Comunicação e Semiótica

SÃO PAULO

2014



PUC-SP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO/PUC-SP

Julio Wainer

A entrevista no documentário

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada a Banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP para obtenção parcial do título de Doutor em Comunicação e Semiótica. Orientado pela Prof^a. Dr.^a Cecília Almeida Salles

SÃO PAULO

2014

Agradecimentos

À PUC SP em sua inteireza: à Reitoria e Fundação, aos quais reporto; ao Depto de Jornalismo, que me acolheu como docente; à TV PUC que me reconhece como chefia; aos laboratórios da FAFICLA, com os quais trabalhei; personalizo meu agradecimento à Instituição na pessoa de Cida Bueno, funcionária exemplar do Programa;

Agradeço à Tereza Gomes, minha mulher, pelo suporte, incentivo, e pelos cuidados eutônicos também;

Aos meus familiares, por aguentar minha tensão pré-escrita;

À minha orientadora, pela abertura, compreensão e direcionamento;

À memória do meu pai, por tudo que vivemos juntos, e pelo que ficamos de viver.

RESUMO

Entrevista no Documentário

Resumo da tese de doutorado de Julio Wainer

Orientação: Profa. Dra. Cecília Almeida Salles

O objetivo desta pesquisa é investigar como se dá a inserção da entrevista no documentário. A partir de uma amostragem ampla de audiovisuais identificados com o campo documental (documentários brasileiros, estadunidenses e europeus, de curta e longa metragem; trabalhos de não ficção identificados como *vídeo independente* e *vídeo popular brasileiros*; audiovisuais produzidos por alunos) foi realizado um mapeamento do modo pelo qual se dá a inserção da entrevista no documentário. Foram analisadas as opções dos autores no que se refere a: escolha dos lugares, situação da entrevista, fotografia, edição e também a condução pelo entrevistador, que entendemos ser o profissional com maior incidência no resultado final. É proposta uma categorização dos entrevistados segundo os papéis que desempenham no filme (“personagem”, “especialista”, “povo-fala”, etc) . Nesse mapeamento são destacados tanto procedimentos que se repetem nos filmes, consolidando conhecimento difuso a respeito da entrevista no documentário, como também momentos únicos e singulares que evidenciam uma solução original ou um veio autoral mais demarcado por parte do autor audiovisual. Os procedimentos foram analisados à luz da literatura de documentário de diferentes tendências, desde os teóricos mais normativos (Alan Rosenthal, Michael Rabiger) até autores teórico-analíticos (Jean-Louis Comolli, Bill Nichols). Entre os brasileiros, damos destaque a Fernão Pessoa Ramos e Jean-Claude Bernardet. Foi dada especial atenção ao trabalho do cineasta Eduardo Coutinho, seja por seu aprofundamento da questão da entrevista no documentário, seja pela diversidade de fontes e documentos de processo (publicações de Consuelo Lins e de Eduardo Ohata entre outros). Com essa pesquisa, buscamos identificar como a entrevista, sua condução e inserção, ora caracterizam o documentário em sua singularidade, ora apontam para correntes e tendências aglutinadoras.

Palavras-chave: comunicação; documentário; jornalismo; entrevista; redes de criação.

ABSTRACT

The Documentary Interview

Summary of the doctoral thesis of Julio Wainer

Advisor: Prof. Dr. Cecília Almeida Salles

The objective of this research is to investigate how interviews are inserted into documentaries. To this end, a broad sampling of audiovisual shows identified in the field of documentaries (Brazilian, American and European short and feature-length documentaries; works of nonfiction identified as *independent videos* and *Brazilian popular videos*; audiovisual works produced by students) was mapped to determine how interviews are inserted into documentaries. An analysis was made of the authors' choices regarding the choice of sites, interview situation, cinematography, editing, and also how the interview is conducted by the interviewer, whom we see as the professional who appears most frequently in the end result. A categorization of the interviewees is proposed according to their roles in the film ("character," "expert," "vox-pop", etc.). This mapping highlights not only procedures that are repeated in the films, consolidating diffuse knowledge about interviews in documentaries, but also unique and singular moments that reveal an original solution or a more marked authorial vein on the part of the audiovisual author. The procedures were analyzed in the light of different trends in documentary literature, from the most normative theorists (Alan Rosenthal, Michael Rabiger) to theoretical-analytical authors (Jean-Louis Comolli, Bill Nichols). Among Brazilians, we highlight Fernão Pessoa Ramos and Jean-Claude Bernardet. Special attention focused on the work of cinematographer Eduardo Coutinho, in view of his deepening of the question of the interview in the documentary and of the diversity of available sources and process documentation (publications by Consuelo Lins and Eduardo Ohata, among others). With this research, we seek to identify how the execution and insertion of the interview characterize the uniqueness of the documentary, and how they indicate agglutinative currents and trends.

Keywords: communication; documentary; journalism; interview; creation networks.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 - A entrevista e as relações de poder.....	15
CAPÍTULO 2 - O Entrevistador e a entrevista.....	30
CAPÍTULO 3 - Tipologia de entrevistados.....	78
CAPÍTULO 4 - A imagem da entrevista.....	116
CAPÍTULO 5 - A edição.....	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	166
REFERÊNCIAS.....	173
ANEXO 1 - Tomando lições dos pioneiros.....	184
ANEXO 2 - Uma entrevista de Eduardo Coutinho.....	192

INTRODUÇÃO

A ideia de escrever uma tese sobre a entrevista no documentário origina-se, de forma direta, da minha experiência com a produção audiovisual, que se iniciou em 1983. Naquele ano, estimulado pelas aulas do professor Arlindo Machado (às quais assistia como ouvinte) e atraído pelo advento do videocassete, montei com amigos a produtora VTV Vídeos. À juventude e às possibilidades dadas pela nova tecnologia se somou um momento muito singular: a abertura política no Brasil. Cresci debaixo de uma ditadura, e participei das manifestações pela abertura de regime a partir de meus dezoito anos, em 1979.

Hoje, olhando para trás, percebo que muito do que me movia era o encontro com o *outro de classe* (Bernardet, 2003), com os mais pobres, de cujas falas eram aguardadas consciência política e impulsos para radical transformação da realidade. Um pouco mais tarde, em 1987, com o vídeo que dirigi, *Há Lugar – Ocupações na Zona Leste* (coautoria de Juraci de Souza), percebi que o próprio vídeo (termo daquela época para designar o que hoje chamamos de audiovisual) poderia ser um instrumento deflagrador de discussões e esclarecimentos das relações sociais no que Paulo Freire chamava de *conscientização* (Streck et al, 2008, p. 88).

Com essa prática, a politização ocorria não necessariamente em quem fala, mas na exibição do vídeo junto ao público. Mais exatamente, a politização acontecia *após* a exibição, em pequenos grupos (sindicatos, igrejas, comunidades, escolas) que, discutindo a situação de outros (semelhantes ou não), formulavam hipóteses a respeito da própria vida, cuja transformação poderia começar a ocorrer lá mesmo, em companhia dos seus semelhantes¹. Essa formulação, a origem histórica e uma prática ampla (que compreende a prevenção contra certas armadilhas) vieram no contato continuado com George Stoney (1916-2012), professor da New York University, diretor de documentários, e considerado o “pai” das TVs comunitárias nos Estados Unidos. Nessa época percebi que mais poderoso do que uma fala politizada, que poderia doutrinar outros, era uma fala clara e assertiva sobre a

¹ Mais tarde encontrei, no mesmo Paulo Freire, uma proposição equivalente, os Círculos de Cultura: um encontro de iguais, com mediador externo, para entender o mundo e avançar politicamente (Streck: 2008, p. 69)

própria experiência pessoal. Tal fala não teria efeito no espectador futuro se não fosse autêntica e verdadeira, ao menos naquela circunstância.

Próximo a meu início na produção audiovisual assisti a dois filmes que me marcaram muito (mas cujos procedimentos mais radicais não ousei aplicar nos trabalhos de minha autoria). Trata-se de *Cabra Marcado para Morrer* (1984, Eduardo Coutinho) e *Shoah* (1984, Claude Lanzmann). Do primeiro impressionou-me como a matéria-prima do filme é o encontro dos personagens com o cineasta e com aqueles que possuem a própria visão de passado (no caso, o golpe militar que debandou a organização camponesa e também a equipe do filme original). De *Shoah* surpreendeu-me a força de depoimentos de um passado dolorido, que nunca é mostrado em imagens de arquivo, mas evocado a partir do instante da filmagem (e para o qual o senso de presença do entrevistador é fundamental). Enfim, a entrevista é um procedimento que venho explorando nos meus filmes desde então.

É ambíguo falar “meus filmes” no sentido autoral que hoje se costuma dar. Fui, de fato, um produtor ininterrupto entre os anos de 1987 e 2005, com maior intensidade nos dez anos derradeiros. Os filmes tinham um contratante que, via de regra, me dava ampla liberdade de autoria. De minha parte entendia os objetivos do filme, ativava um repertório o mais amplo possível e tratava o projeto com o máximo de criatividade. Resultava, então, em um pertencimento compartilhado do vídeo entre meu cliente e eu: atendia à demanda inicial, e procurava apresentar soluções audiovisuais variadas e criativas, ora para cativar o espectador, ora para dar conta da complexidade do problema. Daquele momento da produção audiovisual brasileira fala-se ora em “mercado institucional” ora em “vídeos educacionais” sem que nenhuma dessas nomenclaturas defina bem a localização artística e funcional da experiência do documentário. Patricia Aufderheide (2007, p. 134) levanta a importância dessa categoria de filmes:

A maioria dos estudiosos de cinema pouco sabe da distribuição de documentários enquanto negócio e estão pouco interessados nos tipos de documentários mais populares [...] Documentários feitos para clientes e documentários baseados em fórmulas e que são exibidos em TVs são importantes e crescentes em face da produção de documentário, e ambos estão entre as primeiras experiências dos espectadores. Tais filmes subsidiam trabalho independente, já que esta parte do negócio proporciona trabalho estável para documentaristas. De fato, em alguns países em desenvolvimento, trabalhos sob contratos mantêm todo um setor ativo entre grandes projetos. Olhar as intersecções entre filmes contratados e produção

independente poderia providenciar uma compreensão melhor de como o documentário evolui.

Interrompi minha vida diária com a produção audiovisual para assumir a direção da TV PUC em 2006. No mesmo ano, assumi sociedade na AIC - Academia Internacional de Cinema (www.aicinema.com.br), focando assim minhas ações dentro do setor educacional, com naturezas distintas. Na TV PUC (www.tvpuc.com.br) exercitava a criação e supervisão de equipe e programas. Com alunos, lidava com as questões do ensino do audiovisual propriamente dito, seja na AIC como na PUC-SP onde, além das aulas, orientava TCCs - Trabalhos de Conclusão de Curso, com suporte audiovisual, no curso de jornalismo da PUC-SP.

Meu interesse específico pelo estudo da entrevista no documentário se dá a partir de 2007, quando introduzi oficinas e exercícios de entrevista no audiovisual, tanto no curso de jornalismo da PUC-SP como no curso de documentário da AIC. Nessas oficinas, que ofereço quatro vezes ao ano, percebo nos alunos, no início, a recorrência de procedimentos e de comportamentos reativos que pouco exploram as possibilidades de uma entrevista, incorrendo em vícios e caminhos já conhecidos. Percebo o quanto uma oficina de um dia, como a que ofereço, abre o horizonte dos alunos para uma investigação original do *outro* à sua frente, numa relação que se torna instigante e surpreendente.

Foi no desenvolvimento de minha dissertação de mestrado (*Ideia, Imagens e Sons: Caminhos para a Estruturação de um Documentário*, 2010, orientada pelo professor Arlindo Machado) que percebi a especificidade de minha trajetória: a de *educador audiovisual*. Notei que vinha estabelecendo uma conversa específica com o produtor audiovisual, em especial com aqueles em fase de formação. É nesse contexto que este trabalho pode ser entendido: uma forma de clarificar as opções dos autores audiovisuais no que tange à entrevista.

Resolvi então, nesta tese, me aprofundar no procedimento da entrevista aplicando uma pergunta norteadora: como as entrevistas se inserem no documentário?

Procurei montar um *corpus* de filmes com amostragem ampla (no tempo e no espaço), que demonstraria a diversidade dos modos de produção documental: filmes europeus de autor, filmes estadunidenses de oposição, vídeos brasileiros independentes, documentários brasileiros autorais, vídeos populares, produções de

minha autoria. A esses somam-se filmes produzidos por alunos, que mostram meu interesse em identificar e estudar não somente filmes de destaque, mas também como o procedimento é absorvido e aplicado por autores em formação. Dessa forma, faço diversas citações a filmes produzidos no âmbito da Academia Internacional de Cinema assim como a TCCs (Trabalhos de Conclusão de Curso) de formandos em jornalismo na PUC-SP. Para desenvolver alguns capítulos ou parte deles (refiro-me particularmente ao capítulo 3 onde busco tipologias de entrevistados) fiz análises mais extensas de filmes isolados, mas que de certa forma representam correntes do audiovisual. Nessas análises, procurei enfatizar o uso e forma da entrevista e sua articulação nos demais recursos retóricos. A generalização de papéis e procedimentos recorrentes nas diversas tendências do audiovisual permitiu o estabelecimento de categorias de entrevistados (“personagem”, “especialista”, “povo-fala”, etc).

O desenvolvimento da tese discute, portanto, um mapeamento dos modos de exploração de entrevistas nos documentários. Na verdade, todos os documentários me interessam, por conter as escolhas do diretor. Obtiveram algum destaque aqueles momentos de um filme cujo projeto inicial foi transbordado, mostrando a própria força da vida que transcorre, e dos nossos limites em tentar contê-la. Nesses casos, mostra a riqueza do gênero documentário, e a irredutibilidade da natureza humana. Em outras vezes a situação mostrada é tão comum que me desobriguei a apontar exemplos em filmes, a não ser aqueles que fugiam à lógica de funcionamento do recurso da entrevista.

Ainda que a produção de um filme denote um pensamento complexo, recheado de idas e vindas do diretor, optei pela divisão dos capítulos mais ou menos de acordo com as fases de produção. Esta é uma forma de acentuar o trabalho em rede envolvido na produção de um filme. No capítulo 1 procuro entender as relações de poder que envolvem a entrevista; o capítulo 2 se refere ao entrevistador, e também trata da condução da entrevista; o capítulo 3 procura sistematizar os tipos de entrevistados; o capítulo 4 destaca as opções de imagem (fotografia, locação, disposição); o capítulo 5 elenca possibilidades de edição; por fim, em Considerações Finais, sugere-se um caminho para a condução da entrevista, procedimento que não encontramos em nenhum texto. Essa organização de capítulos já sugere o protagonismo do entrevistador na realização de entrevistas, que é nossa hipótese

principal, e também valoriza o trabalho em rede, envolvendo pesquisa, fotografia, captação de som e edição.

O anexo 1 comenta a perplexidade de um intelectual como Edgar Morin ao perceber-se capaz de realizar entrevistas para um documentário (*Crônica de um Verão*, 1961) tão logo a tecnologia possibilitou essa prática. O anexo 2 traz uma entrevista (já editada) de Eduardo Coutinho com um de seus personagens emblemáticos, D. Thereza, do filme *Santo Forte*, sucedida por comentários acerca da relação que foi se estabelecendo entre entrevistador e entrevistada. A escolha de D. Thereza se justifica por ser um dos personagens preferidos por Coutinho (BERG, 2014), “estrela de Santo Forte” (Lins, 2004, p. 103), que “praticamente estrutura o filme” (ibid. p 106) e, enfim, “exemplar do tipo de influência que o cineasta tem sobre a fala alheia” (p. 109).

Procurei entender os filmes antes de tudo como opções de autoria, colocando-me no lugar do diretor que faz certa pergunta, da equipe que escolhe tal enquadramento ou edita de determinada maneira. Fui buscar diferentes visões do documentário na literatura sobre o audiovisual seja ela brasileira, estadunidense ou europeia. E dei destaque à obra de Eduardo Coutinho, cuja visão e prática do documentário e da entrevista se renovam e costumam negar as afirmações de cunho normalizador encontrado na literatura de ensino de audiovisual². Não escondo minha admiração pela trajetória e obra de Coutinho, de uma forma muito pessoal. Por fim, esse destaque também se dá pela facilidade de acesso que se tem aos seus filmes, e pela fartura de referências, inclusive sobre seu processo de criação.

Evitei, para as análises aprofundadas, filmes de uma entrevista só, literalmente, ou de forma dissimulada³, pois se apresentam como relações privilegiadas diretor/entrevistado, de difícil distinção de origem: ora contratados, ora

² Literatura de ensino do audiovisual está em toda parte, e desempenha papel importante no campo. Utilizamos com destaque dois autores estadunidenses: Michael Rabiger (*Directing the Documentary*) e Alan Rosenthal (*Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*), os mais populares nos Estados Unidos.

³ Exemplos: Sob a Névoa da Guerra (*The Fog of War*, 2003, Errol Morris) traz o depoimento de Robert MacNamara (precoce Secretário de Defesa de dois governos estadunidenses) com onze lições para lidar no caso de guerra; Munique, 1972: Um Dia em Setembro (*One Day in September*, 1999, Arthur Cohn e Kevin MacDonalds) estrutura-se em torno do depoimento de Jamal Al-Gashey, o único guerrilheiro sobrevivente do massacre de atletas israelenses nos jogos olímpicos de Munique de 1972, que aparece no filme coberto com uma máscara; Uma Verdade Inconveniente (*An Inconvenient Truth*, 2006, Davis Guggenheim) mostra a peregrinação de Al Gore (vice-presidente dos Estados Unidos) em alerta sobre o aquecimento global. No Brasil, um exemplo é o filme *O Velho* (1997, Toni Venturi), que se baseia em longa entrevista do lendário secretário-geral do Partido Comunista do Brasil.

oportunidades isoladas, ora filmes cuja natureza da relação mereceria um estudo particularizado.

Na medida em que estudo a produção a partir das escolhas do autor de documentários, passou a ser natural que seguisse a linha de pesquisa *processos de criação*, com orientação da profa. dra. Cecília Almeida Salles. Ao longo deste texto opero, às vezes, um deslocamento: e se os autores estudados pelos pesquisadores dessa linha fossem não os diretores consagrados de filmes, mas os iniciantes do audiovisual? Nesse caso, no lugar de um projeto poético amadurecido do autor, teremos, como princípios direcionadores, uma área enevoada, na qual talvez predominem a presença das possibilidades dadas pelas ferramentas, certa confusão de papéis, e algo que se pode chamar de senso comum, que guiam os produtores muitas vezes por caminhos tortuosos ou circulares. É também desse *corpus* invisível, do exercício de alunos, das primeiras reações que se apresentam perante a perplexidade do *outro* numa relação mediada pela câmera, que meu texto aponta certos caminhos recorrentes, repetitivos, que procuro problematizar.

Neste instante da tese aproveito para fazer algumas observações necessárias sobre nomenclatura. Não faço distinção entre “documentário” e “filme”, podendo usar um ou outro de acordo com a conveniência do momento. Tampouco distingo o suporte de produção, seja filme, vídeo, ou cartão de memória ou, em outras palavras, película fotossensível, gravação magnética em fitas ou registro digital. Para os fins deste estudo, pouco diferem esses suportes. Assumimos que vem acontecendo uma evolução tecnológica que reduz o tamanho dos equipamentos, dispensa alguns fios e melhora a qualidade, sem entrar em particularidades de cada suporte. Os avanços tecnológicos de alguma maneira afetam, sim, a entrevista no documentário (a profundidade de campo obtida em película, por exemplo) ⁴.

Assim, um vídeo independente de 12 minutos, com suporte magnético, pode ser chamado de “filme”, “documentário” ou “audiovisual”, sem maiores implicações⁵.

⁴ Tomamos emprestadas as considerações de Ramos (2008, p. 128): “A decomposição do movimento em intervalos está no âmago da imagem-em-movimento que utiliza a mediação da câmera em situação de tomada: seja pela impressão analógica, seja por varredura eletrônica, seja por algoritmos digitais.”

⁵ De certa forma, evidencio uma pequena revanche com o passado, nos anos de 1980, quando confundir “gravação” (suporte magnético) com “filmagem” (película) era alvo de imediata reprimenda, resultado de um sistema hierárquico, em que o filme ocupava um lugar de superioridade. Arlindo Machado (1984) interessou-se pelo lado da cultura nascente, que era rejeitada pelos cineastas como

Faço muitas comparações do documentário com a televisão, percebendo convergências e dissonâncias. Lanço mão, em menor grau, do cinema ficcional e de outras formas de linguagem (escrita, radiofônica), procurando sempre entender a riqueza da especificidade do audiovisual e em especial do documentário.

De forma análoga, “edição” e “montagem” podem ser tomados como sinônimos. As ferramentas, da moviola aos programas de computador, passando pelas ilhas de edição, são de interesse menor para este estudo. Talvez seja interessante reparar que, não obstante haver sofisticação das ferramentas com um clique (e um *render*) e qualidade HD (*High Definition*), pouco se tem visto documentários, em especial com entrevistas, que coloquem mais de uma imagem simultaneamente na tela, agindo em paralelo, com diálogo simultâneo (não nos referimos à composição de imagens de várias naturezas, que procuram mascarar as diferenças para compor um quadro único, como que vindo do mesmo espaço/tempo). Talvez seja esse um caminho novo a trilhar, tal como vem fazendo Peter Greenaway em seus vários filmes (mas não com entrevistas, até onde verificamos). Em certo momento do texto faço a distinção entre *entrevista* e *depoimento*, destacando a aura de solenidade que envolve este último. Mas *depoimento* é também a parte-resposta de uma entrevista, e esperamos que o leitor não se confunda com essa particularidade.

No lugar híbrido onde me encontro (produtor, professor e agora pesquisador formal) me defronto com atitudes às vezes contraditórias. Como produtor, minha responsabilidade é de entrega de material audiovisual numa certa data e dentro de expectativas de compreensão pela audiência. Como professor de disciplinas instrumentais, procuro ensinar atitudes proativas nos alunos em direção às suas realizações audiovisuais, tendo o cuidado de alargar horizontes para que possam percorrer caminhos próprios. Na qualidade de pesquisador, meu esforço é de encontrar a riqueza da entrevista no documentário, sem perder de vista os processos que a criação da obra percorre (cuja entrega é apenas um momento) e a abertura de possibilidades incontáveis, tão numerosas e incertas como o próprio relacionamento a dois. Tenho certeza de que o leitor reconhecerá meus diferentes perfis ao longo desta tese, com um ponto de convergência: a perplexidade frente à

desqualificada. Christine Mello (2008), mais recentemente, aprofundou aquela investigação, buscando suas extremidades.

complexidade das relações humanas e a crença na construção de entendimentos, ainda que provisórios.

CAPÍTULO 1 - A Entrevista e as Relações de Poder

A escolha da entrevista no documentário delimita uma área muito segura na linha da história do audiovisual. Aflorou na passagem dos anos de 1950 para 1960, quando as câmeras ganharam leveza, o áudio ganhou sincronização com a imagem e, o filme, sensibilidade. Anos antes já haviam sido feitas algumas experiências, com equipamentos pouco versáteis para locação, som óptico e de difícil sincronia com a imagem. Foi assim que filmes como *Housing Problems* (1935, Anstey e Alton, na equipe liderada por John Grierson) ou *Entuziazm* (1930, Dziga Vertov) foram os verdadeiros precursores, sem que as questões mais profundas da entrevista tivessem condições de vir à tona.

Para entender a importância que a entrevista teve nos seus primeiros anos, é importante retornar à fase griersoniana do documentário em que havia necessidade de se fazer asserções sobre o mundo histórico.

Levando em consideração a propaganda do filme soviético, que admirava, e a popularidade do cinema comercial norte-americano, John Grierson (1898-1972, considerado o criador do documentário enquanto gênero) sugeriu que o filme poderia desempenhar papel educativo, fazendo asserções objetivas e apoiadas em referências externas balanceadas (ver Nichols, 2007; Winston, 1988 e 2011; Da Rin, 2004). Os filmes produzidos sob supervisão de Grierson (nas organizações estatais britânicas E.M.B. e posteriormente na G.P.O.⁶), ainda que celebrassem alguma variação na forma fílmica e em especial na banda sonora, traziam a pesada marca das certezas, um modo fechado de enunciar, um trilho de acepções das quais, seguindo-se ou não, não se conseguia tergiversar. Assim a maneira de filmar de Grierson se impôs, e foi aceita como a forma predominante de se fazer documentários. Mas não era a única. Havia, por exemplo, a forma *poética* (Nichols, 2007, p. 138-142) com que alguns filmes (silenciosos) se apresentavam até então. E havia também uma linha de sátira social mordaz que “Grierson matou” (Winston, 2011, p. 88), presente em filmes como *Las Hurdes – Tierra sin Pan* (1932, Buñuel) e *À Propos de Nice* (1930, Jean Vigo). A ironia e a poesia perderam espaço com a crise a partir de 1929 e com a chegada do som ao cinema: restava fazer filmes com

⁶ Empire Marketing Board, destinada a consolidar a presença britânica no mundo e General Post Office, os correios.

asserções claras, propagandísticas, que apontavam caminhos, tais como o soviético, o nacional-socialista (*Triunfo da Vontade*, 1935, Leni Riefenstahl) e o britânico, onde predominavam as posições de Grierson. Fala-se também em um documentário estadunidense, originário do britânico, do qual Pare Lorenz seria a melhor expressão.

Com as primeiras criações do documentário inglês veio a Segunda Guerra Mundial. Na sequência, no contexto do pós-guerra, a cinematografia que melhor representou o momento foi o neorrealismo italiano. Mesmo associado ao campo narrativo (ficção), não se pode negar seu parentesco com o documental em filmes como *Roma, Cidade Aberta* (*Roma città aperta*, 1945, Roberto Rossellini) e *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948, Vittorio De Sica), por causa do enfrentamento do realismo, usando cenários naturais e atores desconhecidos em histórias cruas, realizando tomadas do dia a dia das cidades empobrecidas do pós-guerra. A crítica de cinema mais influente (Andre Bazin, Sigfried Kracauer) festejou esse gênero, que, na prática, ocupou o espaço de se representar o mundo histórico e de se discutir o embate com o real. O neorrealismo italiano deu frutos (a *nouvelle-vague* na França, o Cinema Novo no Brasil) e, na virada de década de 1950 para a de 1960, a câmera e o filme 16 mm ganham características que possibilitam com que ela chegue a mais lugares, de forma mais próxima e mais discreta para fazer registros de imagem e som sincrônicos. É somente nesse momento que a entrevista ganha protagonismo no documentário.

Para compreender como a entrevista se tornou um dos modos predominantes de se fazer documentário nos anos de 1970 em diante, precisamos retroceder um pouco ao período que se chamou de “institucionalização” do documentário: a escola britânica (ver Barnouw, 1983; Ellis e McLane, 2009; Nichols, 2007). Reconhece-se que esta foi tão dominante em seu momento áureo (anos de 1930 e de 1940) quanto esgotada artisticamente pouco depois. Foi o escocês John Grierson que caracterizou o gênero como “documentário”⁷, reconhecendo adiante que o termo era meio desajeitado⁸. Inspirando-se em filmes de Robert Flaherty (*Nanook*, 1922; *Moana*, 1926), criou as condições para que uma comunidade de documentaristas se desenvolvesse, na EMB Film Unit e, depois, na GPO. Grierson

⁷ “É claro, sendo *Moana* um apanhado visual dos eventos do dia a dia de um jovem polinésio e sua família, tem valor documental” (Grierson, 1979, p. 25).

⁸ “O termo documentário é uma descrição um pouco desajeitada mas, por agora, deixemo-lo ficar” (Grierson in Hardy, 1946, p. 78)

dirigiu um filme apenas (*The Drifters*, 1928), mas trabalhou incansavelmente pela afirmação e crescimento do gênero, montando equipes, escrevendo, debatendo, e também viabilizando uma rede alternativa de exibição para os filmes documentais, quando estes não conseguiam exibição em cinemas. A institucionalização do documentário foi levada a cabo por um homem que partiu da convicção de que os meios audiovisuais seriam uma ótima ferramenta para a educação e transformação paulatina da sociedade, que se enriquecia. Isso aconteceu numa época, lembre-se, em que a perspectiva da ruptura institucional era uma possibilidade dada, no exemplo da revolução russa. É notável a visão estratégica do fundador do documentário (Grierson in Hardy, 1946, p. 100):

A escolha do documentário foi feita parcialmente em bases pessoais e parcialmente em bases de bom senso financeiro [...] documentário é barato e é seguro do ponto de vista de prestação de contas. Se falhar nos cinemas pode ser reacomodado em meia dúzia de locais de exibição. Além do mais, pelo seu baixo custo, [...] permite a maximização da produção e do treinamento dos diretores: [...] com um único filme comercial, você é bem sucedido ou fracassa; com uma máquina [de filmes], razoavelmente gerenciada, os resultados preliminares podem nem ser imediatamente percebidos, mas tendem a se acumular. Acumulando-se, criam um ambiente de liberdade impossível em qualquer outra política.

Ressaltava haver “o único grupo desse tipo fora da Rússia” (ibid., p. 101).

O princípio do documentário para educação funcionou para usos massivos, e funciona até hoje. A maior parte dos canais de TV educativos que veicula documentários de forma sistemática usa a forma proposta naquele tempo: uma voz precisa e clara fazendo asserções sobre o mundo histórico, que o aluno-espectador atento absorve com facilidade devido a evidência proporcionada pelos recursos visuais sincrônicos. Esse *modo*, que Bill Nichols mais tarde batizaria de *explicativo* (2007, p. 142-146), se confundiu mais tarde com a própria propaganda de guerra (*March of Time* foi a série mais popular nesse sentido). Mas se esgotou artisticamente no ciclo seguinte do movimento documentarista. Tornou-se “uma total garantia de aborrecimento” (Winston, 2011, p. 88). Não obstante, sobrevive forte no uso mais disseminado do documentário, que Ramos (2008, p. 41) chama de documentário-cabo:

Há no documentário contemporâneo – que denomino *documentário-cabo*, divulgado predominantemente pela mídia televisiva – uma narrativa que se baseia em tomadas de estúdio e roteiros detalhados plano-a-plano. O *documentário-cabo* possui diversidade, mas alguns traços estruturais são recorrentes. Utiliza bastante a narrativa *over*, ou *locução* [...] Mas ao contrário do documentário típico do período clássico, as asserções são estabelecidas por vozes múltiplas [...] A multiplicidade de vozes não exclui, no entanto, a unicidade da asserção do saber veiculada pelo *documentário-cabo*, dentro de um contexto ideológico próximo ao *documentário clássico*.

Nichols (2005, p. 48-67) propôs a conceituação dos documentários segundo a voz (ou: sistema de vozes) que se oferece ao público. Ramos (2005: 14-15) destaca esse momento como um marco no esforço de teorização do documentário:

A determinação narrativa de uma “voz” no documentário e sua disposição em perspectiva histórica estabelecem um marco para o pensamento teórico que norteia até hoje a reflexão e a análise fílmica documentária. [...] Com “A voz do documentário”, o autor [Nichols] mostra seu pioneirismo na segunda onda do pensamento sobre documentário no século XX, conformando o debate nas próximas décadas.

O que predominava no documentário explicativo, originado na escola britânica, era a presença da “voz-de-Deus”, batizada assim pela descorporização do locutor, e por causa de sua situação onisciente e onipresente em relação aos fatos da vida. Trata-se de uma locução bem empostada, masculina, firme e soberba, da qual não havia espaço para discórdia ou relativização. Nichols (2005, p. 57) procura identificar o mal-estar diante dessa voz:

A sensação incômoda causada por uma declaração autorreferente que não pode ser provada atinge sua maior intensidade nas afirmações mais veementes, o que talvez explique por que os espectadores geralmente desconfiam mais daquilo que uma voz de autoridade, aparentemente onisciente, afirma com mais convicção.

A irritação com a “voz-de-Deus” também foi documentada por Jeffrey Youdelman (1988, p. 454-464) na forma de uma rejeição generalizada pelos realizadores presentes em uma conferência de cinema alternativo em 1979. Os organizadores da conferência projetaram alguns filmes bastante criativos da década de 1940, mas desconhecidos dos presentes na conferência. Ainda que possuíssem narração fora-de-quadro (voz *over*), os filmes exibiam insuspeita credibilidade ao

assumir formas poéticas, usando coros vocais e flexionando o verbo na primeira pessoa. Mesmo com a surpresa dos presentes, a requalificação não foi suficiente, e a tradição da escola britânica foi rejeitada. Enfim, o formato do documentário griersoniano permaneceria à margem das formas preferenciais de se fazer filmes. A voz *over*, em especial, ficaria sob suspeita enquanto recurso predominante, e até hoje são buscadas brechas para que retorne como potência expressiva.

Frente à efervescência política dos anos de 1960/1970 veio a necessidade de filmes assertivos, claros, convincentes e persuasivos que, segundo Nichols (2005, p. 56), levou os diretores progressistas a substituir a “voz-de-Deus” por uma série de entrevistas, com especialistas ou testemunhas (ver cap. 3 desta tese). Fala-se no subgênero “filme-de-entrevistas” em que a opinião era terceirizada a alguém, ficando ao menos corporizada, localizada, menos autoritária e menos didática. Mas o sistema de vozes permaneceu confuso, com fragmentos de asserções se sucedendo na tela, deixando embargada ou difusa a própria voz do filme. Era, ainda segundo Nichols (ibid., p. 61), uma dificuldade do autor em assumir a sua voz “como produtor de significado ou história, gerando um senso mais uniforme e menos dialético de história e um senso mais simples e mais idealizado do personagem. Os personagens ameaçam emergir como astros”. No capítulo 3 desta tese procuramos reconhecer problemas como esse na análise do filme *Quem Roubou o Sonho Americano?* Nichols (ibid., p. 64) reconhecia, naquele momento (o texto original é de 1983), que um punhado de cineastas etnográficos (Timothy Ash, John Marshal, David e Judith MacDougall) eram os autores de experimentação mais provocativa do gênero documental.

No Brasil

A situação do documentário no Brasil tem, por assim dizer, um caminho paralelo, mas deslocado no tempo por algumas décadas, e com um engajamento político particularizado.

A análise fílmica é o método do olhar arguto de Jean Claude Bernardet no livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985). Nesse livro ele analisa diversos filmes produzidos entre as décadas de 1960 e início dos anos de 1980. Bernardet salienta

as estratégias que os autores assumiam para se aproximar da imagem do povo, do *outro* de classe, daquele que queriam ao mesmo tempo entender e influenciar no que diz respeito às aspirações populares. No primeiro capítulo, em que analisa *Viramundo* (1966, Geraldo Sarno), desvenda o variado sistema de vozes do filme, e faz crítica radical à voz em *off* (a qual nos referimos nesta tese como voz over, ou “voz-de-Deus”) e seus vícios, cristalizando a aversão a esse tipo de recurso retórico⁹.

A resposta à saturação do *off* (ou *voice over*, ou voz-de-Deus) aconteceu no Brasil por meio da produção independente e do vídeo popular no início dos anos de 1980. O recurso da narração fora-de-campo foi trocado pela voz plural de pessoas, do “povo”, nas ruas, e de líderes, em comunidades, que raramente se haviam visto nas telas (a circulação dos documentários brasileiros dos anos de 1960 foi muito limitada, e a TV era politicamente conservadora e controlada). O suporte dessas novas correntes era videográfico, de fácil copiagem e reprodução. A frouxidão do discurso que Nichols identificou nos Estados Unidos não era tão notada no Brasil, em função da unanimidade dos objetivos: denunciar a ditadura militar, derrubar o regime, promover a distribuição de renda e, mais tarde, instaurar a Assembleia Constituinte.

A produção independente era, segundo Machado (2007, p. 18), “uma geração constituída em geral de jovens recém-saídos das universidades, que buscavam explorar as possibilidades da televisão como um sistema expressivo, e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura de nosso tempo”. Essa produção caracteriza a segunda geração de vídeo no Brasil (a primeira foi de videoartistas), e os grupos mais ativos (TVDO, Olhar Eletrônico) vieram “para ajudar a sacudir o bolor da mídia eletrônica, experimentando soluções arrojadas e jamais antes encontradas na rotina televisual” (Ibid., p. 19).

O vídeo popular, por sua vez, é o uso mais diretamente político das câmeras de vídeo, popularizadas a partir do início dos anos de 1980. O marco inicial dessa produção é a documentação do I CONCLAT - Congresso Nacional das Classes Trabalhadoras, em 1983 (SOUZA, 1996, p. 88). Em 1984, a ABVP (inicialmente, Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular) viria a congregar produtores,

⁹ Anos depois, Ramos (2008, p. 403) se debruçará no mesmo texto da locução desse filme e constatará que ela ocorre “em apenas quatro momentos distintos”; ocupa algo como 80 segundos de um filme de 26 minutos.

instituições, usuários de vídeo junto às classes populares. Seis meses depois teria mais de sessenta grupos filiados (Ibid., p. 90) e faria encontros anuais brasileiros e sul-americanos, apoiados financeiramente por organizações progressistas do exterior. O que marca o vídeo popular é o uso do vídeo como ferramenta de transformação social, seja documentando ações ou propondo peças educativas e disparadoras de discussões no seio da comunidade (de bairros, de operários, de igrejas progressistas, de movimentos sociais urbanos enfim). Uma vertente que ajuda a caracterizar o vídeo popular é a noção de *vídeo-processo*, em que o produto final (o vídeo) era menos importante do que o processo que o gerou: discussão de prioridades, aparecimento de novas lideranças, colocação em evidência do espectador como sujeito-que-luta, fortalecimento da identidade local/ cultural/ étnica/ de gênero. Não obstante, produziu-se nos anos de 1980 e de 1990 significativo corpo de vídeos, sendo que a coleção da ABVP (encerrada em 1995) acumulou mais de quatrocentos filmes originais, de todo o Brasil. Alguns grupos (TV VIVA, TV MAXAMBOMBA) mostravam parentesco com o *vídeo independente* na transgressão de valores estabelecidos pelo regime e pelas classes dominantes, no uso do humor, da sátira, na promoção de novos personagens para falar no lugar de TVs povoadas de artistas fúteis e de jornalistas censurados. Ao contrário dos famosos, esses novos personagens televisuais não iam além de exibições localizadas para algumas dezenas ou centenas de pessoas. Mas não podem ser subestimados nem o poder de encantamento do sujeito incluído na TV nem a força da autoimagem na promoção de camadas excluídas em agentes de transformação social.

Portanto, a entrevista no documentário serviu também no Brasil a fins políticos: menos no cinema (cuja matéria-prima, a película e sua revelação, é cara) e mais no vídeo (seja no *popular* ou no *independente*); menos para substituir a autoridade arrogante da “voz-de-Deus” e mais para pulverizar as vozes pela mudança social. Alguns documentários de cinema permaneceram com os recursos diretivos da voz *over*, ainda que lançando mão de entrevistas. Adiante analisaremos o filme *JK, uma Trajetória Política* (1980, Silvio Tendler) para entendermos como a entrevista e a voz *over* se articulam dentro do filme.

Não serão os cineastas etnográficos quem introduzirão mudanças nos filmes brasileiros (como nos Estados Unidos), mas uma *atitude etnográfica*, vinda de um cineasta veterano de trajetória múltipla (tendo passado pela TV e por filmes de engajamento político), que mudará o panorama de uma geração. Eduardo Coutinho

inseriu definitivamente o documentário nos cinemas e na cinematografia brasileira de ponta. Com seus filmes inspirou amplo leque de pessoas entusiasmadas para produzir, discutir ou simplesmente assistir aos documentários. A identificação com o documentário educativo, griersoniano, ficou para trás. Em especial pelo uso inovador da entrevista, que mais adiante se transformou na *palavra proferida pelo outro*, mas cuja autoria é posta em dúvida em *Jogo de Cena*, 2007, e relativizada em *As Canções*, 2011. Uma das mudanças que Coutinho introduziu no documentário é a presença física do entrevistador no filme formulando perguntas, “conversando”, mostrando sua figura, no início e ao longo do filme. Frequente nos debates sobre documentário, Coutinho sempre criticou o “fantasma” que faz pergunta, referindo-se à voz do entrevistador cujo corpo não é visto. A crítica ao “fantasma”, para Coutinho, é tão recorrente quanto a “voz-de-Deus” para Nichols. A pretensa transcendência é criticada por todos os lados, e a comunidade ligada ao documentarismo os acolheu para o gênero essencialmente humano e terreno.

Diálogo, conversa, relações de poder

O livro *Entrevista, o Diálogo Possível* (Medina, 2008) prega o diálogo com o interlocutor no lugar do autoritarismo predominante nas mídias (o livro foi escrito no final dos anos de 1980). A autora menciona episódio grotesco que ocorreu entre o general Nilton Cruz e um jornalista (chamado de “crioulo safado” por um dos filhos do general) (ibid., p. 54). Em outro momento afirma que “um democrata age democraticamente liberando o diálogo. O autoritário age autoritariamente sonhando o diálogo.” (ibid., p. 28). Acreditamos que a questão se dá de forma mais complexa, com idas e vindas em todas as direções pelas duas partes (entrevistado e entrevistador), fato que discutiremos no capítulo 2. Coutinho, por sua vez, afirmava que procurava manter *conversas* com seus interlocutores, evitando a palavra “depoimento”, que remetia a uma situação policial, e mesmo o termo “entrevista”.

Essa postura de Eduardo Coutinho que diz “conversar” com seus entrevistados precisa ser revista filme a filme. A “conversa” certamente acontece quando revisita, em 2013, os personagens de *Cabra Marcado Para Morrer* (filmes *A família de Elizabeth Teixeira* e *Sobreviventes da Galileia*, ambos de 2013), que

conhecia desde 1981 ou mesmo desde 1964. Mas a presença ameaçadora do entrevistador pode ser observada em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), e é o próprio tema do filme *Boca do Lixo* (1992), onde procura conquistar a confiança dos que vivem no lixão do Gramacho.

As boas intenções dos entrevistadores e jornalistas querem tornar imperceptível a enorme distância que existe entre estes e os entrevistados. Coutinho faz perguntas e obtém respostas. Nunca é perguntado, e nunca se abre perante os outros. Não os toma como amigos, ou pessoas de seu relacionamento regular. Não se interessa mais pelos seus personagens depois de entrevistá-los. O que acontece entre Coutinho e seus entrevistados pode ser considerado *conversa*? Entrevistado e entrevistador não estão lá pelos mesmos motivos, e cada um desempenha um papel muito específico. Talvez não se vejam mais (muito provavelmente no caso do documentário, menos provável no jornalismo), o que não altera o estatuto de cada um. As motivações, lado a lado, são muito diferentes (procuramos evidenciá-las no capítulo 2). E as condições de operação, sobretudo, são absolutamente assimétricas. Vejamos o que escreve João Moreira Salles (1989, p. 9):

Imagine oito sujeitos entrando na sua casa e despejando no chão mais de cinquenta quilos de parafernália eletrônica, bradando frases num idioma que para você é bárbaro, desconectando todas as tomadas da sua sala, desligando a geladeira que você sempre achou silenciosa até o momento em que aquele sujeito do microfone descomunal afirmou peremptoriamente que era melhor nem gravar a entrevista se ela continuasse ligada, empurrando a sua velha poltrona, a qual você nunca soube que fazia sombra em cima daquele tamborete desumano em que resolveram te sentar, e sobre o qual despejaram três tórridos focos de luz, fazendo escorrer a primeira gota de suor pelo lado mais infeliz do seu rosto, no mesmo instante em que alguém dispara a primeira pergunta, cala-se e lança a sala, sua casa e o mundo num inacreditável mutismo em que só restam você, sua gota de suor, uma câmera, um microfone, e a expectativa silenciosa de que sua resposta seja no mínimo brilhante. Este é aproximadamente o cenário de uma entrevista de TV.

E continua:

Certas pessoas reagem bem a ele, principalmente as que são do ramo: políticos, atores, músicos. Alguns, como Laurie Anderson e Henry Kissinger, por exemplo, sentem-se até em casa. E há aqueles que se constrangem, a ponto de a entrevista simplesmente não acontecer. Porém, por mais diferentes que sejam, há algo que une os constrangidos e os integrados: a cautela. A TV estimula o lado

conservador das pessoas; elas sabem que não se retoca uma imagem gravada como se altera uma frase escrita, e por isso não se expõem.

As boas intenções ocultam, sem querer, as intensas relações de poder que ocorrem no seio da entrevista. Elias Canetti (1995, p. 285), sem ser específico ao audiovisual, leva ao paroxismo o pavor do entrevistado:

Toda pergunta é uma intromissão. Onde ela é aplicada como um instrumento de poder, a pergunta corta feito faca a carne do interrogado [...] Com a segurança de um cirurgião, o inquiridor precipita-se sobre os órgãos do interrogado. Esse cirurgião mantém viva a sua vítima para saber mais sobre ela. É uma espécie particular de cirurgião, que atua provocando deliberadamente a dor em certos pontos, estimula certas porções da vítima para saber de outras com maior segurança.

Esta poderia parecer uma situação policial durante uma ditadura autocrática, mas é mais primal: “A primeira pergunta tem por objeto a identidade; a segunda, o lugar. [...] Quem é você? Você é comestível?” (ibid., p. 287).

Na verdade, Canetti parece considerar que o transcorrer da entrevista é uma disputa, em que uma ou outra parte triunfará:

É por isso que o efeito do inquiridor é o de uma elevação de sua sensação de poder; elas lhe dão vontade de fazer mais e mais perguntas. O inquiridor sujeita-se tanto mais quanto mais frequentemente consentir em respondê-las. A liberdade das pessoas reside em boa parte em estar a salvo de perguntas [...] Uma resposta inteligente é aquela que põe fim às perguntas. Quem pode, responde com outras perguntas; entre iguais, esse é um meio de defesa já comprovado. (ibid., p. 285)

Por fim, o silêncio (que no próximo capítulo apontamos como um recurso) é visto como peça de resistência: “O calar é uma forma extrema de defesa, cujas vantagens e desvantagens equilibram-se. Aquele que cala, é certo, não se entrega; em compensação, porém, dá a impressão de ser mais perigoso do que é. [...] O silêncio obstinado conduz à inquisição penosa, à tortura.” (ibid., p. 286)

Visão oposta tem o filósofo Martin Buber (2006). Para ele, o encontro do *Eu* com o *Tu* abre a possibilidade de algo novo, experimentado só pelas partes envolvidas, e é exclusivo daquele tempo/espço. Algo que acontece naquele

momento, ilumina a ambos. Isso, talvez, represente a possibilidade redentora da entrevista.

Antes de chegar a esse ponto, Buber discorre sobre o *Eu* e o *Isto*. O filósofo entende que chegamos ao mundo em experiência indiscriminada com a totalidade. À medida que o aparato psíquico se desenvolve, o *si mesmo* vai se definindo e modulando, e assim abre a oportunidade para a existência das coisas e dos outros. Na relação entre *eu* e *isto* (objetos em seu redor), há a percepção da existência de si e de seus contornos: tudo aquilo que não é *eu*, e que me leva a um posicionamento diante do mundo e de suas coisas. A descoberta do *tu* é em um momento posterior. É o *outro*, é a alteridade com quem se pode se relacionar. Algumas pessoas, afirma, jamais chegariam a esse estágio do *eu* e *tu*, à capacidade de repartir, de construir junto, pois estão inseguras quanto às incertezas do resultado final, e permanecem na relação egoica com as coisas (sequências de *isto*)¹⁰.

O que se cria (ou se *cocria*, na terminologia contemporânea) é algo único, uma sensação, um momento, compartilhado entre os presentes. Seria, para Buber, uma experiência reunificadora, uma reconexão com o todo, do qual se obtém o verdadeiro sentido de pertencimento cósmico, sensação que abandonamos ao nascer. Esse encontro se aplica a uma entrevista (que pode ser tomado como entre-essências, ou entre-viveres), mas também à relação professor-aluno e à relação terapeuta-paciente.

Outro filósofo, Emmanuel Levinas, autor do livro *Totalité et Infini* (1961), acredita no encontro não só como positivo mas como inevitável. Segundo Renov (2011, p. 1), Levinas acredita que a ética precede qualquer filosofia. Assim, o Outro tem primazia sobre o Eu. Na produção de conhecimento, entre a “liberdade” e a “justiça” há de se ficar com o último termo. E para realmente realizarmos um “encontro” com o “outro”, este deve emergir como estrangeiro: refratário, irredutível, inclassificável. Diante do rosto do outro, o sujeito se descobre responsável e lhe vem a ideia de infinito.

Longe de qualquer visão mecanicista a respeito da entrevista, Michael Renov (ibid., p. 2-3) acredita que a entrevista no documentário tem um potencial de engajamento ético, e é capaz de engendrar um exercício poderoso de

¹⁰ A partir desse raciocínio de Buber, ficamos a especular como seriam essas pessoas se fossem entrevistadores: ficariam na posição de colecionar respostas esperadas, de cumprir um programa pré-determinado (por si, pelo seu superior, ou pela lógica pré-estabelecida do trabalho)?

intersubjetividades. “Mas é claro que nenhuma entrevista filmada pode em algum momento escapar da dialética do poder. O cineasta, possuidor do poder de representação e enunciação (assim como das chaves da ilha-de-edição), escolhe, via da entrevista, emprestar o poder temporariamente ao Outro.”

De qualquer forma admite-se que, sim, há uma relação de poder durante uma entrevista, nem sempre óbvia ou unidirecional. O poder acaba sendo exercido de várias maneiras: na diferença de repertório entre o entrevistador e o entrevistado; na condução da entrevista; na presença fisicamente desigual em cena, tal como acima descrita por Salles; na decisão *de o que* incluir e *de como* incluir no produto final; no controle (ao menos conhecimento) da circulação do produto quando concluído. Ainda assim a entrevista é uma relação de troca, com vantagens e riscos para os dois lados.

O poder é exercido por Claude Lanzmann no filme *Shoah* (1985). O próprio filme pode-se dizer é de “ajuste de contas” com as franjas do nazismo. No entanto, presença corpulenta do entrevistador impõe-se sobre poloneses rurais, ignorantes então e ignorantes agora. Por mais que a causa seja justa, o jogo de cena é dominado pelo entrevistador. O poder da entrevista é cedido, provisoriamente, ao mendigo-genial Gilberto, do vídeo independente *Do Outro Lado da Sua Casa* (1985), que por sua vez exerce poder sobre outros mendigos, até que outro excluído, o travesti Almir, surpreende-o e o desarma com palavras. Protegido está o repórter de TV, que tem a equipe do seu lado: veste-se institucionalmente, fala segundo a norma culta, em nome de um veículo e é guiado por algo ainda mais abstrato, que é o jornalismo e os seus cânones. Do lado dos entrevistados há pessoas às vezes indefesas, às vezes astutas, às vezes célebres ou muito mais poderosas que o repórter, a quem, sempre na lógica de trocas, concedem seu tempo e suas palavras. O poder perverso é aplicado por Michael Moore em armadilha que prepara para um entrevistado com quem se antagoniza, Charlton Heston, sem que esse o saiba, no filme *Tiros em Columbine* (2002) e discutido no capítulo 2.

Brian Winston (1988) escreveu um texto influente, *A Tradição da Vítima no Documentário Griersoniano*, em que percebeu certa cristalização de papéis entre quem filma e quem é filmado no documentário social. Os filmes “revelam o diretor de filmes em um papel jornalístico tradicional de protetor dos sem poderes e que, destemidos, confrontam os poderosos” (p. 277). É uma situação de poder que se amplia além dos entrevistados e entrevistadores e se refere imediatamente a uma

terceira e quarta partes ocultas: uma suposta audiência e também o setor público, a quem se dirige boa parte das responsabilidades (habitação, saúde, bem-estar social nos filmes de Grierson). Segundo Winston, essa lógica se reproduz em boa parte do funcionamento da reportagem telejornalística contemporânea, onde entrevistados assumem, perante a câmera, o papel de vítima, reclamando do poder público os direitos que lhes seriam devidos.

Dissimulando o poder interpessoal: exibição e performance

A situação de poder é frequentemente digerida na chave da *encenação*. Pode nem ser exatamente ensaiada ou prevista, mas é potencializada pela presença da câmera. Ramos (2008, p. 48) afirma:

No sentido amplo todos nós encenamos, a todo momento, para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar a nós mesmos para outrem, e não seria diferente para a câmera. [...] Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada. Apenas a mediação fenomenológica é um pouco mais complexa. No caso da tomada, temos como alteridade não apenas a pessoa física que sustenta a câmera, mas o endereço para o qual nos lança o sujeito-da-câmera na tomada: o endereço do espectador em sua circunstância.

A encenação, se exagerada, torna-se o que Ramos (Ibid., p. 112) refere como *afetação*, numa relação estimulada pela própria equipe de filmagem. “Ao sustentar o *exibido*, é o sujeito-da-câmera *exibido* que promove a *exibição*. A *exibição* consiste em estar para a câmera em um tom nitidamente acima do estar no mundo sem a câmera”. Como exemplo de excesso de exibição, Ramos cita os filmes *A Pessoa é para o que Nasce* (2003, Roberto Berliner) e *Estamira* (2006, Marcos Prado); esses mesmos filmes merecerão crítica pormenorizada na dissertação de mestrado de Cleber Eduardo, comentado no capítulo 3 desta tese.

O próprio Eduardo Coutinho, para Ramos (Ibid., p. 112) extrai “um exibicionismo delicado, mas *exibido*, no qual personalidades dão tudo de si com intensidade, como provocadas por um encantador que, quieto no canto, provoca a serpente da *exibição*.”

O desempenho do personagem pode ser visto na chave da *performance*. Segundo Claudio Bezerra (2013, p. 409) “O acontecimento fílmico produzido por Coutinho faz da imagem-câmera dos seus documentários um espaço virtual, onde as pessoas realizam performances da sua vida”. Em seguida identifica nove maneiras de os personagens de Coutinho construírem e marcarem presença: *esotérica, xamanística, educativa, provocadora, divertida, melodramática, exibicionista, musical e indecisa*.

Em tensão com essa tendência, “Coutinho quer mais: procura encontrar pessoas capazes de desprogramar o previsto, superando os clichês de atitudes, comportamentos e falas amplamente disseminados na mídia” (Ibid., p. 409).

Como diz João Moreira Salles (2013, p. 373):

Sem propor regras, Coutinho inaugurou, em *Santo Forte*, um cinema cujos personagens resistem aos sistemas. Tente enquadrá-los e haverá sempre quem escape – a catadora que diz se sentir mais livre no lixo que na casa da madame, a empregada doméstica que defende a verdade dos patrões, o operário que se reconhece no artefato que produziu na lide mecânica. Coutinho ouve a todos eles dispensando-lhes a cortesia de não encerrá-los em categorias, tentando compreendê-los sem julgá-los ou desmerecê-los.

Coutinho busca o *outro* diferente de si ou do programado, do esperado. “Eu não preciso ser amigo do personagem, porra. O que me interessa é exatamente o fato de eu não ter nada a ver com ele” (Ohata, 2013, p. 372). Dessa maneira, Coutinho definia, fingindo uma forma grosseira (um dos personagens “Eduardo Coutinho”), uma atitude similar à perspectiva de *encontro único* que Buber coloca: “Quando estou filmando vivo um momento único, porque a palavra do outro é provocada pela minha presença com a câmera e a experiência narrada não é exatamente igual à que a pessoa viveu e ela nunca vai dizer, nem antes nem depois, a mesma coisa.” (Ibid., p. 316)

Mesquita e Saraiva (2013, p. 390) não se deixam enganar pela aparente rudeza do diretor, e enxergam a dimensão espiritual de que Martin Buber faz referência:

A entrevista [de Coutinho] pode ser considerada como uma forma de exercício espiritual, visando obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira conversão do olhar que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida. A disposição acolhedora que inclina

a fazer seus os problemas do entrevistado, a aptidão a aceitá-lo e a compreendê-lo tal como ele é, na sua necessidade singular, é uma espécie de amor intelectual.

O pensamento redentor e otimista de Martin Buber, escrito quando tinha 45 anos (publicação de *Eu e Tu*), tem pontos que tangenciam e outros que são opostos à cinematografia de Eduardo Coutinho. Este consolidou sua posição a partir dos seus 50 anos (*Cabra Marcado para Morrer*, 1984) e com uma prática mais definida a partir dos 65 anos (*Santo Forte*, 1998). João Moreira Salles (2013, p. 374) associa as práticas de Eduardo Coutinho à vida difícil que teve:

A forma mínima, no osso, de seus filmes é consequência direta dos anos de dúvida e sofrimento [...] A história de Eduardo Coutinho não autoriza otimismo apaziguadores. Nada mais distante dele do que narrativas que oferecem a ilusão de que é possível escapar do drama da condição humana.

Outras formas de fazer perguntas

Às vezes, para dissimular a intensa relação do entrevistador com o entrevistado, apresentam-se situações em que a entrevista aparece disfarçada. É quando se aplicam legendas sobre tela neutra, emulando o papel da pergunta. Os caracteres podem ou não ser em forma de interrogação mas são, de fato, a voz do filme e de seu autor, em outra forma que não a emissão vocal.

Existe uma categoria de documentários que não aceita a entrevista, se levada em sua radicalidade. É o modo *observacional* (segundo Nichols, 2007, p. 146-153) que pressupõe a equipe apenas presenciando o que ocorre (e ocorreria, em tese), sem interferir na ação. Não nos compete discutir essa possibilidade, de certa forma contestada no ambiente acadêmico (Winston, Nichols), mas chamar a atenção para o fato de que a entrevista pode ocorrer, sim, entre personagens do filme, com implicações e decorrências semelhantes às que discutimos nesta tese.

CAPÍTULO 2 - O Entrevistador e a Entrevista

I. O Entrevistador

Uma das questões-chave do documentário diz respeito ao estatuto do entrevistador, ou, mais precisamente, ao grau de autonomia (ou autoria) que ele tem na obra.

Personagens sem entrevistadores

Ao longo da história do documentário, muitas têm sido as tentativas de se prescindir da figura do entrevistador. Parece existir um desejo difuso de que o personagem fale diretamente ao espectador, com o mínimo de intermediação possível.

Buscamos o que talvez tenha sido a primeira tentativa de fazer o personagem falar para a câmera, sem ter sido imediatamente interpelado por um entrevistador. Trata-se da filmagem de *Crônica de um Verão* (1961, de Jean Rouch e Edgar Morin), filme fundador do subgênero documental *cinéma vérité*, e do qual se tem um interessante documento de processo¹¹. No caso, trata-se de um texto de Edgar Morin (1960) explicando os procedimentos e experiências realizadas no filme. Esse texto, *Crônica de um Filme*, conta que os autores tentaram fazer a personagem Marceline falar por si mesma, portanto, sem a presença de um entrevistador ou de outro tipo de interlocutor. Assim, equiparam Marceline com “um gravador à tiracolo, conectado a um microfone de lapela comprado por [Michel] Brault. Caminhará sozinha, falando consigo mesma, em voz baixa. Brault a filma de um Citroën 2cv, com Rouch ao lado” .(Morin, 1960)

É possível que tal tentativa venha do relativo sucesso de filmes então recentes como *Jaguar* (1954) e *Moi, Um Noir* (1958), ambos de Jean Rouch, que mostram seus personagens falando livremente a partir de material bruto que viam na

¹¹ Documentos de processo são índices de pensamento do artista, que sinalizam procedimentos de construção da obra (Salles, 2006: 13 e14). No que se refere a obras audiovisuais, os *making of* são exemplos disseminados, entre tantos outros: rascunhos, roteiros, copiões projetos de trabalho, reflexões sobre a filmagem ou montagem.

tela (onde eles mesmos estavam representados). Era uma forma de contornar a impossibilidade de som direto: em ambiente de estúdio de som, assistiam a imagens filmadas e falavam, com desenvoltura. O filme é a montagem dos comentários superpostos às imagens. Hoje, torna-se mesmo difícil imaginar sequer a proposição inicial de Rouch e Morin a Marceline. Portanto, o formato da entrevista não foi algo óbvio e imediato. No anexo 1 desta pesquisa apresentamos uma interpretação do texto *Crônica de um Filme*, de Edgar Morin, nas descobertas e nas proposições dos autores. Suas considerações remetem-se à questões ainda essenciais do documentário, e seus comentários ora se revelam atuais ora superados (ainda que provisoriamente) pelos procedimentos assumidos mais recentemente no campo documental.

Ainda no repertório de filmes com depoimentos, mas sem entrevistadores, observa-se atualmente a criação de ferramentas e procedimentos em que pessoas falam a partir de dispositivos. Esses procedimentos vão desde cabines (capítulo 3), vídeo-cartas, vídeo-diários, e projetos audiovisuais como *Rua de Mão Dupla* (2004, Cao Guimarães), em que personagens que não se conhecem trocam de moradia por um dia e tentam entender um ao outro através de vestígios nas residências. O trabalho prevê que eles filmem a casa um do outro e confidenciem à câmera as suas conclusões. Nesses casos, a inexistência de um entrevistador é fundamental para que a obra aconteça, na intimidade, e junto ao aparato técnico.

De forma geral, pode-se dizer que, se alguém é convidado a participar de um filme e em algum momento ele se manifesta com a fala, é porque algo lhe é perguntado, ou proposto. A presença do entrevistador incorre em uma série de problemas para o filme (quem é? O que tem a ver com o assunto, ou com o entrevistado? O que tem a ver com o filme e seu autor? De que posição ele faz perguntas? Será a mesma pessoa que abordará diferentes entrevistados?), o que faz com que a maioria dos filmes omita a presença do entrevistador. Isso implica que este será colocado fora de quadro, ao lado da câmera, e seus vestígios (voz, gestos) serão minimizados ou, preferivelmente, eliminados. Esta é, ao menos, uma tendência contemporânea da produção de documentários.

Ainda que essa seja uma tendência forte, de forma nenhuma é única. Eduardo Coutinho, que faz do embate entrevistador/entrevistado matéria-prima de boa parte de seus filmes, critica essa atitude, dizendo que o depoimento, neste caso,

é dado a um fantasma. Maduro, autônomo em relação aos seus filmes, assume a presença do *eu* como interlocutor dos entrevistados.

Ao longo deste capítulo nos deteremos nos casos em que, visível ou não, acontece um depoimento provocado por perguntas e demais interpelações, ou seja, a entrevista.

E se os entrevistadores fossem muitos?

Uma entrevista coletiva ou com múltiplos entrevistadores é um formato familiar ao jornalismo televisual. Uma figura pública é instada a responder a uma série de repórteres e veículos simultaneamente, e aparentemente de forma indiferenciada. É como se aquela figura estivesse falando diretamente com a audiência. É verdade que, às vezes, e para nossa surpresa, existe mais intimidade entrevistado/entrevistadores do que a cena pressupõe, e o entrevistado “manda recados” aos editores de um determinado veículo, ou mesmo ao indivíduo repórter, que o acompanha semanas a fio. De fato, as redações destacam um mesmo profissional para cobrir um time, ou um político em tempos de eleição, ou uma instância governamental, ou uma viagem oficial. E a imagem a que assistimos, um entrevistado com muitos microfones à sua volta, respondendo perguntas aparentemente a esmo, esconde uma repetição das mesmas pessoas do agrupamento, as preferências e proximidade entre elas, que a nenhuma das partes interessa revelar.

Roda Viva é um tradicional programa de entrevistas da TV Cultura, que vai ao ar desde 1986, e que conta com múltiplos entrevistadores. Esse programa ajudou a consolidar as segundas-feiras à noite na TV como “o dia da entrevista”. Parece-nos particularmente interessante que a disposição de cadeiras e posicionamento das câmeras revela o jogo de relações. No centro, o entrevistado. No primeiro anel da bancada, um pouco acima do entrevistado, estão jornalistas de diferentes veículos mais o âncora do programa. E no anel de cima, observadores e pessoas do meio do entrevistado, que não intervêm durante o programa. Os anéis não são contínuos. São interrompidos em três segmentos, onde câmeras estão posicionadas. Além destas, há uma câmera sobre um cartunista, Paulo Caruso, que comenta os conteúdos por meio de charges, e uma câmera apontada verticalmente para baixo,

no eixo do entrevistado, que abre e encerra os blocos. Ou seja, todos os participantes são vistos por uma câmera frontal, e o desenho cenográfico (de Felipe Tassara e Daniela Thomas) favorece o principal conceito, de uma entrevista coletiva viva, em que a eventual interrupção do entrevistado (que acontece com frequência, por força da dinâmica do programa) não deixa o espectador perdido, sem entender o que se passa.

O gênero documental pode traduzir, à sua maneira, as possibilidades dadas por uma entrevista coletiva ou de múltiplos entrevistadores. O documentário *Do Outro Lado da Tua Casa* (1986, do coletivo Olhar Eletrônico) traz o foco em Geraldo, um mendigo paulistano, em dupla interlocução. No início do filme ele é objeto da entrevista, interpelado pela equipe, e é quando revela um pensamento complexo e articulado. Na sequência, extrapola o seu papel inicial, “toma” o microfone e passa a entrevistar outros personagens da rua: mendigos, desvairados, transexuais, todos em situação limite. No primeiro momento do filme, em que é interrogado, não se identifica propriamente um entrevistador, mas vários. São vozes masculinas, cujos corpos não vemos. Conhecendo a composição do coletivo Olhar Eletrônico, reconhece-se a voz de três pessoas: Paulo Morelli e Marcelo Machado, que assinam a direção do filme e, ainda, de Renato Barbieri. Algumas perguntas, com sonoridade limpa, parece terem sido gravadas depois, em estúdio, para fazer sentido no momento da edição. Ora, não seria essa uma maneira de operar uma entrevista coletiva para o formato do documentário?

O filme *Sete Visitas* (de Douglas Duarte, em finalização) opera uma inversão. No lugar de um diretor que realiza várias entrevistas para um filme, será um mesmo personagem que será entrevistado, em estúdio, por pessoas de diferentes origens: um religioso, um policial, um professor, e, entre eles, o cineasta Eduardo Coutinho. Quem relata essa experiência é Jordana Berg (2014), montadora do filme, que comenta as múltiplas faces que um personagem pode apresentar, dependendo da ação do entrevistador.

Quem faz a entrevista?

Na tradição brasileira, que vem de uma concepção francesa de “cinema de autor”, o entrevistador é o diretor. Não se concebe, nesse momento ainda pré-

industrial da produção documental, que o momento decisivo de enfrentamento não esteja sendo protagonizado pelo diretor do filme. Mas isso deve ser relativizado.

Michael Rabiger (2009, p. 463) aponta que tanto o diretor como o pesquisador podem realizar a entrevista, e que essa *decisão é tomada frequentemente no local da filmagem*. Isso nos causa certa estranheza: se a entrevista é feita por outra pessoa, que esta então se prepare previamente para tal, e que isso seja parte do projeto de filme do diretor. Mais adiante, no mesmo livro, entendemos melhor a afirmação de Rabiger. O autor nos relata a história de quando foi entrevistar um famoso médico obstetra, que parecia dar voltas com suas falas, não aprofundava, não ficava à vontade. Finalmente deram-se conta de que o obstetra não estava acostumado a falar com homens, e sim com mulheres. Como solução para o impasse, a pesquisadora envolvida no filme fez a entrevista.

Enquanto na tradição do cinema autoral europeu, notadamente francês, a ambiguidade e a incerteza fazem parte do discurso, a produção em série de documentários da TV dos Estados Unidos converge para a crença em uma realidade objetiva e, dessa forma, diminui-se a presença autoral do entrevistador. Na máquina de produção para os canais a cabo, os esforços de produção em série tendem à formatação, sacrificando a riqueza de possíveis caminhos ao impor padrões preestabelecidos de respostas. Nos documentários em série produzidos para a TV a cabo pouco importa, inclusive, quem interroga, mesmo porque a resposta já é conhecida, previamente pesquisada, registrada e aprovada no roteiro discutido com a empresa produtora e com o canal de televisão.

Mas mesmo uma tradição brasileira fortemente autoral, como a de Eduardo Coutinho, comporta outros entrevistadores além dele, como nos relata Consuelo Lins (2004, p. 205). Aliás, como poderia ele filmar exatamente a passagem do milênio visto por diferentes famílias (*Babilônia 2000*) não fosse pelo uso de equipes simultâneas?

A generalização do procedimento do documentário

As primeiras entrevistas foram realizadas nos anos de 1930, como mencionado no capítulo 1, em situações que hoje nos parece bastante complicadas tecnicamente. A popularização, por assim dizer, do procedimento da entrevista no

documentário aconteceu na passagem dos anos de 1950 para os anos de 1960, em função de uma série de mudanças tecnológicas no aparato de filmar. Um dos primeiros filmes que exhibe som direto (e alguma fala dos personagens) é o canadense *Les Raquetteurs* (1958) de Michel Brault e Gilles Groulx. Até então o som tinha que ser colocado posteriormente, seja de que natureza fosse: narração em voz *over*, trilha sonora, som incidental, ou mesmo dublagem. Ora, pode-se perceber que o recurso da entrevista, com toda a sua riqueza, não teria espaço naquelas condições.

Uma série de avanços implementadas por diferentes empresas (que envolvem os engenheiros Morris Engle, Stefan Kudelski, André Coutant) logra gravar som em um aparelho avulso, o Nagra, separado da câmera, mas com recursos de sincronia. Ao mesmo tempo, a câmera tornava-se blimpada (vedada, sem emitir ruídos) e *reflex* (o visor enquadrando exatamente a imagem filmada, sem deslocamentos). Os filmes, que antes eram 35 mm, passaram a ser realizados na bitola 16 mm e ampliados, diminuindo o tamanho da câmera. Essa mesma câmera, que sempre foi metálica, passou a ganhar partes em plástico, tornando-se mais leve. E, por fim, desenvolveu-se nos laboratórios da Kodak uma película mais rápida (sinônimo de sensível), permitindo-se filmar em situações de luz muito mais precárias do que aquelas especialmente iluminadas para o registro fotográfico. Enfim, o aparato de filmagem ganha voz, mobilidade, versatilidade (Ellis e McLane, 2009, p. 209).

Para um autor como Brian Winston (in Mourão e Labaki, 2005), essa teria sido a última grande inovação no documentário. A tecnologia digital, a que se credita uma verdadeira revolução no audiovisual, não seria mais do que mera miniaturização e facilitação de procedimentos dentro desse mesmo procedimento.

Regime de visibilidade do entrevistador: duas vertentes

As inovações tecnológicas do início dos anos de 1960 foram apropriadas de maneira opostas por duas escolas do documentário. Uma delas é o *Direct Cinema* (Cinema Direto), que frutificou nos Estados Unidos e Canadá. A outra é o *Cinéma Vérité* (Cinema Verdade), que teve o seu ponto de partida na França, com o filme

Chronique D'Un Été (1961, Crônica de um Verão)¹². Ambas vertentes permanecem vivas e atuantes, com seus procedimentos decididos em função do projeto de um filme. As duas vertentes podem inclusive coexistir em momentos diferentes de um mesmo filme. Por fim, e para dificultar a diferenciação, é comum que autores e diretores refiram-se a ambas as vertentes da mesma forma, *vérité*, significando com isso um tipo de documentário que não é previamente roteirizado, mas que acontece diante da câmera, e na sucessão de fatos: para Kevin Macdonalds e Mark Cousins (2006, p. 251) “filmes granulados, com câmera na mão e locações reais”. Não obstante essa semelhança, os projetos de representação da realidade das duas escolas são totalmente diferentes.

O cinema direto é o paradigma do documentário *observacional* na classificação de Bill Nichols (2007, p. 146-153), em que a vida acontece *apesar* – e independente – da câmera. Temos uma sensação de estarmos flagrando a vida tal como seria se a equipe de filmagem não estivesse ali. Esse tipo de documentário assume que existe uma realidade objetiva, que independe do observador. É o ideal de visualização de uma “mosca na parede”, uma realidade sendo flagrada por algo (ou alguém) imperceptível, que nada influi no seu transcurso. A câmera funcionaria como uma caneta (*caméra-stylo*, termo cunhado por Alexandre Astruc apud Ellis e MacLane, 2009, p. 224). Há muitos realizadores que dedicaram uma vida a esse formato, cada um com sua caligrafia (Robert Drew, Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker, irmãos Maysles, Fred Wiseman). No Brasil, ainda que não se saiba de autores dedicados exclusivamente ao cinema direto no seu rigor observacional, pode se observar procedimentos dessa vertente em obras como *A Alma do Osso* (2004, Cao Guimarães) ou *Estamira* (2004, Marcos Prado) entre outros. Na lógica do cinema direto, o espectador teria a sensação de estar compartilhando um outro espaço/tempo, possivelmente com alguém muito diferente de si (os personagens dos filmes, um eremita e uma catadora de lixo, respectivamente). Nesses filmes, não caberia a presença de um entrevistador, pois no momento em que este enuncia a sua presença o espectador perderia a sensação de exclusividade compartilhada com o personagem.

¹² Ramos (2008, p. 273) esclarece a nomenclatura adotada em cada lado do Atlântico, sendo o francês usado na América do Norte e o inglês na França: “Ninguém quer ficar com o mico *verdade* na mão, apesar de ele haver sido disputado em um primeiro momento”. A inversão aconteceu para dissimular as complicações do uso do termo “verdade” por eles empregado.

Às vezes, o que se assemelharia a uma entrevista pode ser feito por intermédio de outro personagem pertencente à história contada no filme. É esse outro personagem que fará perguntas e reagirá como um interlocutor atento em relação ao personagem inicial. Essa é a base dramática do filme *Ter e Ser* (*Être et Avoir*, 2002, Nicolas Philibert), um filme dentro dos cânones do cinema direto, que tem como personagem principal um professor de classe multiseriada no interior da França. Há conversas reservadas em que um professor interpela uma criança, acompanhando a sua linha de raciocínio, e aprofundando a relação, tal como um bom entrevistador o faria. Ou seja, é alguém de *dentro do filme* que faz perguntas, e não um entrevistador ou diretor pertencente ao mundo externo à ação dramática. Outro exemplo é o filme *José e Pilar* (2010, Miguel Gonçalves Mendes) onde o diretor não intervém diretamente na ação, mas perguntas e colocações são feitas por personagens pertencentes à ação do filme.

O *cinema verdade*, por sua vez, trata justamente da *verdade do encontro*, tomando emprestado o nome por admiração ao diretor Dziga Vertov no filme silencioso pós-revolução soviética (*Kino Pravda*, cinema-verdade, era o modo com que se autodenominava). Neste, tão revelador quanto a realidade filmada era o ato de filmar e manipular as imagens. Batizado de documentário *participativo* por Bill Nichols (2007, p. 153-162), o *cinema verdade* assume a presença da câmera e da equipe, fazendo o filme acontecer no entrelhecho destes com a realidade. No Brasil, o cinema de Eduardo Coutinho desde *Cabra Marcado para Morrer* (1984) é todo demarcado pela presença do diretor, que não hesita em aparecer defronte da câmera, falar, mostrar cenários de entrevista, enfim, colocar-se para o espectador como elemento-chave para compreender a reação dos personagens.

A repercussão no presente

De forma análoga ao debate implícito nas diferenças entre o cinema direto e o cinema verdade, a transparência do autor/entrevistador costuma ser uma das primeiras decisões no âmbito do filme. As perguntas que um realizador se faz são: *Eu (diretor/entrevistador) vou aparecer? De que maneira? Perguntando, de costas? Duas (ou mais) câmeras, como na TV? Só minha voz?*

A *opacidade* revela ao espectador os agentes enunciadoreis do filme (entrevistador, equipe técnica, equipamentos, rastros deixados no local ou impregnados na cena). A *transparência*, em oposição, trata o filme como realidade autônoma, proporcionando uma tentativa de experiência direta do espectador com o enredo. Ismail Xavier (2008) trata, no seu livro *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*, do movimento pendular na história do cinema, ora buscando uma experiência direta com o espectador, ora problematizando (portanto, intelectualizando) a relação filme / elenco / equipe / projeção / tempos vividos / etc.

Como professor-orientador de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) posso afirmar que essa tem sido a primeira definição que um estudante se propõe ao iniciar o desenho de seu filme. É comum que os estudantes de jornalismo cheguem ao último ano com a convicção de não aparecer, nem mesmo a voz. Pergunto-me se esse é o projeto do filme, um posicionamento de recuo frente à realidade ou então um certo envergonhamento. Pois essa decisão parece estar na contramão da tendência de muitos documentários brasileiros recentes, que ora tomam partido da proximidade familiar dos autores com o tema (*Francisco Brennand*, 2012, *Mariguella*, 2012) ora constituem-se na própria experiência subjetiva do autor (33, de Kiko Goifmann, 2002; *Passaporte Húngaro*, Sandra Kogut, 2001; *Elena*, Petra Costa, 2012; *Mataram meu Irmão*, Cristiano Burlam, 2012, *Diário de uma Busca*, Flavia Castro, 2009). Para todos esses autores trata-se muito mais de pensar *como* incluir-se no filme do que decidir incluir-se ou não. As razões dessa inclusão são discutidas no capítulo 3 deste trabalho.

Mesmo havendo decisões de planejamento de um filme, ele poderá sofrer mudanças pontuais, sem risco de prejudicar seu desenho maior. Coutinho falava constantemente em “roubadinhas”, que vinham ser justamente a negação das restrições que ele mesmo impunha aos seus filmes (BERG, 2014).

George Stoney foi documentarista nos Estados Unidos, focado nas possíveis transformações sociais a partir do audiovisual. Em um de seus filmes de maior repercussão, *The Uprising of '34* (1998), ele procura recuperar a história de uma mal sucedida greve na indústria têxtil na região algodoeira dos Estados Unidos, que teria deixado sequelas na divisão de classes até o presente, e para a qual contribuem questões de ordem racial. Stoney então aparece em um único momento do filme praticamente dizendo as coisas que seu interlocutor, um negro com idade avançada como a sua, não estava acostumado a verbalizar: “Você sabe por que os donos da

fábrica faziam isso?”, pergunta Stoney. Após um “não” pouco convincente, Stoney continua: “Porque não queriam negros trabalhando na fábrica!”, e seu interlocutor sorri e concorda com a cabeça.

Para Stoney, assim como para Coutinho, fugir dos procedimentos norteadores do filme não os maculam. Esses desvios podem ser necessários e importantes. O que está em jogo não é mais o rigor do procedimento, mas a própria compreensão e potência da obra.

O entrevistador performático

Existem *tipos* de entrevistadores? Há pontos de vista que negam e outros que afirmam essa existência.

Por um lado, cada pessoa é única e, na qualidade de entrevistador, reagirá a seu modo, de acordo com seu sistema de valores, apoiado no seu repertório e guiado por um projeto de filme (ou: projeto de entrevista) que concebeu. Mas não é apenas isso que está em jogo. Michael Rabiger (2009, p. 463) abre o horizonte de possibilidades ao citar frase de Ray Carnes, que se referia aos filmes de John Cassavetes: “estamos constantemente negociando nossa identidade através da interação com os outros” . Essa frase dá a entender que não se trata da simples constatação da existência ou não de *um* entrevistador, com seu sistema de valores, repertório etc., mas afirma que o decorrer de um filme apresenta a travessia de uma *persona* mutante, que não apenas se transforma frente a cada um que entrevista, mas ao longo da entrevista também; um interlocutor imprevisível, que pode reagir diferentemente a cada ação do entrevistado. O entrevistador encena, e como tal provoca uma encenação.

O entrevistador porém pode abrir mão dessa abertura, por decisão própria ou por força do veículo no qual trabalha. O repórter de telejornal, sobretudo quando está nas ruas, parece incorporar uma mesma pessoa, um cidadão sem desejos próprios, sem idiossincrasias, cujo papel é trazer ao espectador o fato de interesse jornalístico. Ele formula perguntas que qualquer um faria, reage a respostas como qualquer um faria, inclusive demonstrando emoções, como qualquer um faria. Esses repórteres encarnam o papel mítico do jornalista que representa a opinião pública (com todos os problemas que esse conceito implica), imparcial, que traz ao público a

verdade a que o sujeito-em-frente-da-câmera teve acesso, e que reage guiado pelo que se entende como senso comum.

No entanto, a frequência da exposição pública traz, queira ou não, a singularidade daquele repórter. Com o passar do tempo ele será reconhecido como aquele jornalista, de tal ou tal emissora, cujo repertório de reações é identificado e antecipado por aqueles que entrevista e por quem o assiste. O ideal de jornalista isento, neutro, será abandonado pela própria circunstância em que se situa. A realidade (e seus personagens, na forma de entrevistas) será vista *sob a óptica dessa pessoa*, desse repórter que já conhecemos. A princípio não há nenhum problema nisso: é a glória pessoal do jornalista, é garantia de um público cativo ao veículo, é o reconhecimento da população a que servem. No entanto, nessa circunstância há uma implicação de interesse público. Esse funcionamento, tão estável, afunila uma realidade complexa filtrada por poucos intérpretes.

Percebemos então que, por mais que um jornalista ambicione uma posição neutra, imparcial, ele acaba sendo tomado, ao longo do tempo, por uma personalidade única e singular: ele mesmo. Ou, mais precisamente, o personagem que ele incorpora frente às câmeras.

O entrevistador-performer nada mais é do que o deliberado aprofundamento desse processo, aplicado a entrevistadores com uma personalidade expansiva e absorvente. É também, de certa forma, a perspectiva antagônica do que vimos na parte inicial deste capítulo (p. 30 e 31), em que o entrevistador se reduz ao mínimo, a uma voz cujo corpo não se vê, a um jornalista anônimo (para o espectador), e à uma pergunta que poderia ter sido feita por qualquer pessoa.

O entrevistador-performer é a presença que define a cena. É a personalidade a quem todos se dirigem; cinegrafista, equipe, entrevistados, transeuntes, audiência. A presença avassaladora desse entrevistador é a crítica mais comum que se faz aos personagens tradicionais da TV brasileira: uns mais antigos como Jô Soares, Marília Gabriela, Hebe Camargo, e nomes recentes, como Danilo Gentile, Rafinha Bastos e tantos outros. Segundo seus críticos, eles eclipsam seus entrevistados que, famosos ou não, não dominam aquela cena tanto quanto eles. Toda a ampla equipe (diretor de TV, cinegrafistas, técnicos de som, operadores de luz) desses eventos televisivos permanece atenta aos entrevistadores que são os “donos” dos programas, emprestando até mesmo seus nomes aos programas. Seus sinais, suas piadas e comentários são verdadeiros

direcionadores da equipe. A plateia (no auditório ou em casa) se resigna a conhecer determinada pessoa *através da óptica* dessas magnéticas personalidades.

Em situação transposta ao documentário, existirão jornalistas, atores, *performers* em geral, que encarnam um mesmo personagem para abordar pessoas, nos locais de circulação dessas pessoas, sejam elas conhecidas ou anônimas.

“Viajar” é o jargão que designa o potencial de um filme em ser explorado comercial ou artisticamente em outros países. *Jornalismo*, por exemplo, é o gênero que menos viaja, enquanto que *animação* situa-se no campo oposto, viaja fácil, sendo tranquilamente dublada para outros idiomas.

O *Documentário*, por sua vez, é um produto nacional, às vezes regional, que viaja pouco. Porém há casos que, mesmo referindo-se à realidade de um país, viajaram pelo mundo todo. Um exemplo disso é o trabalho do diretor e entrevistador Michael Moore. Gorducho, boné, WASP (White / Anglo-Saxon / Protestant) aparenta ser o típico estadunidense conservador, doméstico e ignorante da complexa trama das relações internacionais. Pois é com esse personagem (e insistimos que ele se faz de personagem e não de jornalista) de personalidade marcante que se defrontam os outros, e é dessa faísca que sairá material audiovisual provocativo. Moore é o oposto do que parece: é politicamente progressista e inteirado com as questões sociais e ambientais mais relevantes para a comunidade internacional. E é no embate entre a figura que ele aparenta e o entrevistado desavisado que ele enfrenta, que acontece o filme. Esse tipo de personagem tem um público cativo (no caso, a comunidade de tendência politicamente progressista e, por oposição, seus adversários), mas também apresenta um limite claro.

Esse limite deve ter sido vivenciado pelo entrevistador-performer brasileiro *Ernesto Varela* (criado e vivido por Marcelo Tas). Ao desconcertar figuras pouco populares nos anos de 1980 (Paulo Maluf, político corrupto; Nabi Abi Chedid, cartola-político, entre outros), Marcelo Tas criou inimizades. A partir de certo momento, é provável que personalidades controversas identifiquem o perigo de polemizar com um entrevistador-performer e passem a evitá-lo. Esse tipo de estratégia carrega o seguinte paradoxo: quanto mais eficaz, e, portanto, quanto mais famoso se torna o entrevistador-performer, mais evasivas receberão de suas “vítimas”.

Um personagem do vídeo independente brasileiro, o *repórter Brivaldo* (vivido pelo ator Cláudio Ferrario), traçou um caminho original. No âmbito da TV VIVA, do

Centro Luiz Freire, um polo de educação progressista em Olinda/Recife, no nordeste brasileiro, o repórter Brivaldo ria *junto* com os interlocutores, e não *dos* interlocutores. O resultado dessa estratégia é um sorriso que passa a ser compartilhado por todos: entrevistador, entrevistado e audiência. Esse performer foi uma das fortes inspirações para a *TV Pirata*, programa semanal em horário nobre da TV Globo.

II. O Contrato

No viés do trabalho autoral, uma das primeiras providências do documentarista perante seus possíveis entrevistados é posicionar a obra no contexto da visibilidade pública. Há nisso tanto um capital de empatia e confiança a ser compartilhado com o entrevistado, como também existem documentos para serem assinados, como a “Cessão de Direitos de Imagem”¹³. Para diferenciar esses dois compromissos inerentes ao trabalho autoral, chamaremos o primeiro de simplesmente *contrato*, (ou *contrato ético*) e o outro de *contrato legal*.

O *contrato* tem antes de tudo uma compreensão ética. É estabelecida, entre entrevistado e entrevistador, uma confiança que acaba por autorizar o entrevistador a realizar uma série de interpelações frente a uma câmera em momentos convencionados.

Contrato é o código de conduta que rege duas partes; no caso que nos interessa aqui, entre o entrevistado e a equipe de filmagem (pois existe também um contrato com o espectador). O contrato compreende um conjunto de atitudes possíveis que envolvem a realização de uma entrevista. Não é algo documentado, ainda que possa ser combinado em detalhes antes da entrevista (“não quero falar de assuntos pessoais” é uma condição frequente preestabelecida pelo entrevistado). Dessa forma, o contrato estabelece o território ético dentro do qual o relacionamento irá transitar. Por exemplo: o entrevistador poderá lançar mão de diversos tons de voz, mas certamente não deverá gritar com seu interlocutor; poderá assumir

¹³ A “cessão...” autoriza os produtores a usarem a imagem e som do entrevistado, e delimitam o alcance da obra em termos de mídias a serem utilizadas para veiculação, como TV educativa, TV aberta, web, cinema, determinado canal a cabo, dentro de determinado período de tempo; e seu alcance em termos de abrangência geográfica, como a exibição (local, nacional, ibero-americano etc.).

diferentes personas, mas nenhuma que cause estranheza ou impasse para as filmagens; não terá permissão de ofender o entrevistado, nem se espera que o abrace ou beije; em certas culturas, sequer deverá tocá-lo. O olhar do entrevistador, assim como seus gestos e sua pulsação, pode transitar por diferentes estados, desde que não confunda o entrevistado e o conduza a um vazio ou ao “fechamento de tempo” (jargão que designa o silenciar constrangedor ou a instalação de uma atmosfera muito pesada, que pode antecipar o encerramento da entrevista). Haverá um local e um horário combinados para a realização da entrevista, que devem ser respeitados. A duração da entrevista é determinada previamente, ou respeitará os limites de disposição do entrevistado (certamente o primeiro a se extenuar). No contrato levam-se em conta os interesses, trunfos e fragilidades de cada lado.

Do lado da equipe existe um razoável esforço, e custos, para que aconteça a entrevista. E isso é apenas uma parte de algo que mais tarde se constituirá num filme. O entrevistado, por sua vez, cede seu tempo e empresta sua imagem e sua história para realizar um projeto que não é seu, mas sim de outros.

O contrato pressupõe uma troca. De concreto, espera-se que o convidado esteja presente no dia e hora combinados, e eventualmente vestido de certa maneira. Ele terá que estar aberto para falar e responder a perguntas dentro de certo âmbito. Da equipe se espera prontidão, e certo grau de cortesia. Mas, naturalmente, a troca não se limita a isso. Para o diretor, a entrevista comporá seu filme. Ele poderá ter remuneração por seus serviços profissionais e, talvez, indo mais além, angariar prêmios e melhor posicionamento no campo cinematográfico. Mas e o entrevistado, o que ganha?

Na faixa comentada do “extra” do filme *Diário de uma Busca* (2010, Flavia Castro), a autora responde como conseguiu uma entrevista com um policial remanescente da época da repressão política, que tinha ciência do antagonismo dela em relação a ele. Flavia diz que ele se dispôs a falar por causa da vaidade.

Pois então, o principal valor que deve interessar ao entrevistado é a *visibilidade*. Supondo que as pessoas envolvidas não se conheçam, que é a situação mais comum nesses casos, o entrevistado oferece seu tempo, seu saber e sua disponibilidade por uma perspectiva de constar em um trabalho final, que poderá ser visto por muitas pessoas. Mas nada se garante: a decisão *do que* incluir, *como* incluir e mesmo se incluir, é inteiramente do diretor, ou da produção, e será feita em

tempo muito posterior à entrevista. Mesmo com todas as incertezas desse tipo de situação, essa moeda de troca tem sido aceita pelo entrevistado.

É possível se prever outras vantagens, ou compensações, ao entrevistado. Ele treina sua oratória, seus conhecimentos, seu desempenho diante da câmera. Pode usar essa oportunidade para investigar-se, para visitar uma parte de si ou de sua vivência anterior. Ele conhecerá pessoas. Terá a oportunidade de ser gentil e cortês com desconhecidos. Ele pode, por fim, ter interesse, de fato, em ajudar a equipe de filmagem envolvida no trabalho ou até mesmo pretender colaborar com o tema em discussão no filme. Indo mais além em sua disposição, o entrevistado pode querer, ainda, colocar-se em favor de uma causa.

O uso de remuneração em espécie vinha sendo um tabu no documentário. Tomando emprestada a ética do telejornalismo, nenhuma troca com pagamentos em dinheiro deveria ser aceitável. Eduardo Coutinho, em *Santo Forte* (1998), traz à discussão esse impedimento quando inclui uma cena em que a produtora do filme paga um personagem pela entrevista dada. Em diversas ocasiões, Coutinho justificou-se a respeito desse procedimento dizendo ser válido que o entrevistado receba alguma remuneração para compensar suas horas não trabalhadas em sua atividade profissional de sustento. Se o sujeito é pintor, e ficou em casa pela manhã para dar entrevista, deve receber o equivalente a meio dia de trabalho¹⁴. Jordana Berg (2014) acresce um segundo motivo: “é uma *performance*, um show, e Coutinho estava pagando pela atuação”. Essa revelação carrega uma série de implicações, pois ainda nos dias de hoje é polêmico admitir que um documentarista autoral dê espaço para espetáculos individuais, para autoficções e, ainda por cima, as remunere.

O pagamento, ou sua interdição, evidencia um dos quatro problemas do documentário brasileiro, segundo Eduardo Scorel¹⁵; a *incongruência*. Scorel denuncia a disparidade de valores envolvidos na produção de um filme e as necessidades materiais de alguns de seus frequentes representados, aqueles que pertencem às camadas mais pobres da população. Jean-Claude Bernardet (2003, p. 295) fala da “sacralização do entrevistado pobre” com quem o diretor

¹⁴ Pergunta-se então se o mesmo critério poderia ser aplicado para os entrevistados de *Trabalho Interno* (*Inside Job*, 2010, Charles Ferguson), “o filme que custou mais de US\$ 20.000.000.000.000 para ser feito”, que trata da crise econômica de 2008.

¹⁵ Os outros problemas são: obsolescência, indisponibilidade, sobrevivência. Texto apresentado em junho de 2005 no Festival de Melhores Filmes Brasileiros na França, e depois reproduzido pelo site “nomínimo” (extinto em 2007).

verdadeiramente não dialoga. Cleber Eduardo refere-se ao personagem único como transformando-se em uma espécie de *funcionário* do diretor (discutido no capítulo 3 desta tese). Tal é, inclusive, a decepcionante conclusão que João Moreira Salles admite no final do filme *Santiago*: que em nenhum momento Santiago e ele abandonaram os papéis de *mordomo* e *filho do patrão*.

Essa é uma questão que se pode colocar a José Padilha, renomado realizador brasileiro (*Tropa de Elite I e II*, *Robocop*), no que se refere ao filme *Garapa* (2009), que mostra as mazelas de uma família miserável no Ceará. Em determinado momento, um personagem agradece à equipe pelos remédios dados, que aliviaram a dor de dente do filho. Esse mesmo personagem tem dificuldades de entender que o remédio é apenas um paliativo, que as *causas* da dor deveriam ser enfrentadas. Em que pese a honestidade do autor em incluir essa cena, é de se supor que outras compensações tenham sido dadas àquelas famílias muito pobres, retornando assim a desconfiança do setor jornalístico em relação ao uso de papel-moeda na filmagem e a incongruência denunciada por Escorel. Por outro lado, fica a pergunta: teria Padilha se prevenido das críticas, tal como as que Bernardet (2003, p. 295) fez aos documentaristas, ao apontar um momento do filme *À Margem da Imagem* (2001, Evaldo Mocarzel), em que o autor opta em não interferir frente a um impropério dito por um deles? E permanece o questionamento, de forma ampliada: deve um diretor ensinar (ou corrigir) um interlocutor em situação socioeconômica tão desigual? Ou deveria ignorar, se esse não é um assunto do filme? Ou, ainda, ignorar e inserir essa sua atitude no filme, colocando ao público a própria precariedade da relação? Enfim, o contrato está no campo da ética, mas nem tudo que é ético está no contrato. Certamente essa é mais uma forma de poder que o diretor exerce sobre seus entrevistados.

Vale dizer ainda que alguns dos momentos mais instigantes do documentário acontecem quando ocorre a *quebra* de um contrato. É uma possibilidade dada, que terá seu valor quando acontecer de forma espontânea, fruto do momento, resposta a um impasse, em que se afirma a presença de espírito, a singularidade e o senso de oportunidade de uma das partes. Um entrevistado pode, por exemplo, interromper a entrevista abruptamente e abandonar o *set* de filmagem. É certamente uma quebra de contrato. É seu direito. Como também é direito do diretor usar a própria cena do abandono do *set* pelo entrevistado, em si significativa, no corte final.

A quebra de contrato é uma reação possível, justificada, frente a ocorrências que nós (espectadores) somos testemunhas.

O filme *À Margem da Imagem*, segundo Bernardet (2003, p. 296), é “um filme de crise da entrevista no documentário” porque, entre outras evidências, o diretor é duramente questionado por um entrevistado sem-teto: “se eu chegar na sua casa [do diretor] e bater a sua campainha, tenho certeza que você não vai me receber, só hoje, amanhã você não me recebe mais”. É verdade que Mocarzel provocou essa crise ao filmar a reação dos entrevistados ao filme e incluí-las no corte final. Mas o realizador não reagiu a essa fala. Aliás, é a fala que encerra o filme.

No filme *Shoah* (1984, Claude Lanzmann), um dos entrevistados, Mordechai Podchlebnik, esboça um leve sorriso enquanto fala como vítima e testemunha sobrevivente dos horrores dos campos de extermínio da Segunda Guerra Mundial. “E por que você sorri?”, é a pergunta formulada pelo entrevistador. Ao fazê-lo, Lanzmann opera um casamento entre imagem e texto, que não estavam condizentes um com o outro.

O videorrepórter Jon Alpert precisa estar próximo de seus entrevistados para estabelecer a conversação que compõe a sua caligrafia audiovisual. Um dos recursos que ele usa é, eventualmente, apoiar sua mão sobre o antebraço do interlocutor. Ora, encostar não está no contrato, afinal a entrevista refere-se ao universo da oralidade e das expressões faciais e gestuais. No entanto, sentir o toque, e com ele algum calor corporal, e assim perceber um interlocutor humanizado, pode servir para tranquilizar, aproximar, conectar. Pode, enfim, mudar a pulsação da entrevista. É possível também acontecer uma reação oposta, de afastamento. Quebrar contratos é sempre uma atitude de riscos, de imprevisibilidade futura.

Uma situação que não deve ser confundida com quebra de contrato acontece no filme *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002, Michael Moore). Na sequência final do filme, Michael Moore faz-se de admirador, de copartícipe da ONG National Rifle Association-NFA, para se aproximar e então aplicar um questionamento ético fulminante em Charlton Heston (ator famoso e vice-presidente da NFA). Pede que esse se desculpe por ter participado de um comício pró-armas na cidade de Flint, onde houve uma morte acidental de uma criança por revólver mal utilizado, mostrando (e fazendo cena com) a foto ampliada da vítima.

Charlton Heston abandona o *set*, percebendo que não havia diálogo. Por ter sido preparado, ensaiado, pela assimetria das condições de atuação, a ação caracteriza-se não exatamente como uma quebra de contrato, mas antes como uma *armadilha*.

Fora do contrato, mas ainda no campo ético, pouca atenção tem sido dada aos personagens depois da entrevista. A manifestação das personagens de *À Margem da Imagem* depois da exibição do filme aos que participaram do trabalho, está nesse âmbito. Como também é o caso de Aleta Valente (2014), personagem do filme *Jogo de Cena* (2006, Eduardo Coutinho), que escreveu no seu blog:

Era a primeira vez que assistia ao filme e me deparei com uma pessoa meio fraca, meio pobre, meio burra e toda desespero. E isso era eu. Tudo isso ampliado numa tela gigantesca. [...] Eu não me reconheci, o que me levou a uma crise de autorrepresentação, e desde então me questiono sobre como representar a mim mesma.

Tão impactante é como os outros a veem:

Todos esses anos, pessoas me reconhecem na rua, na fila do banheiro, na sinuca, em bloco de carnaval. “Você é a menina do Coutinho?” e eu balanço a cabeça afirmativamente, e me sinto devassada, porém feliz. Há também pessoas que não me reconhecem, mas sentem que me conhecem profundamente, e às vezes me perguntam até se eu tenho uma filha. Tem gente que mal me vê e chora, gente que me dá os parabéns pelo trabalho de atriz e não entendeu porra nenhuma. Gente que me conhece há anos e me liga chocada porque assistiu na GNT a noite passada, gente que me conhece de vista e assistiu ao filme e cria uma imagem de mim que eu prefiro não pensar sobre...

III. A Entrevista

Na maior parte das vezes, a entrevista no documentário se dá a partir de um triângulo básico, que se compõe do entrevistado, da câmera que o filma e do entrevistador que o provoca (perguntando, sugerindo aprofundamento, reagindo enfim). Fora de campo, mas não fora de cena, estão os espectadores. Completa a filmagem o aparato de captação sonora (microfones, transmissores, cabos). Estes costumam ser ostensivos na cena filmada, mas invisíveis no campo de visão do eventual espectador: trata-se do *boom*, vara retrátil com microfone direcional pendurado na ponta e operado por um técnico. Como alternativa a esse aparato,

mas com perdas na mobilidade, pode ser colocado um microfone de lapela na região peitoral, geralmente oculto, por detrás da primeira camada de roupas do entrevistado (aba de um paletó, blusa, agasalho). Essa ferramenta pode dispensar um técnico de captação sonora dedicado ao entrevistado (mas seu uso pode significar riscos com problemas difíceis ou incontornáveis de qualidade do áudio no momento da mixagem do som). É por essa razão que as equipes profissionais preferem a presença do profissional dedicado manejando o *boom*, colocado geralmente acima de sua cabeça (pois o som proferido tem a tendência a subir). Enfim, por qualquer um dos caminhos, que pode ainda incluir outras ferramentas, a cena lembra ao entrevistado que ele está participando de uma entrevista mediada por equipamentos, que será trabalhada e distribuída posteriormente, sem seu controle.

A câmera intimida?

Há uma ideia, mais ou menos aceita, de que a presença da câmera intimida uma pessoa a dar um depoimento. Alguns acreditam que quanto mais houver indicadores da filmagem (pessoas, equipamentos, cabos, alteração no ambiente tal como descrito por João Moreira Salles no capítulo 1) maior será a intimidação. Quando a escolha da equipe de entrevista é por certa discricção, a câmera a ser usada deve ser menor, e ficar o mais longe possível dos entrevistados para deixá-los mais à vontade. A luz artificial, nessa situação, deve ser evitada, e é preciso que a equipe seja a mais enxuta possível.

Sem negar que as variantes acima podem influir, acreditamos que a preferência por essa última alternativa (minimização da equipe) implica, de certa forma, em menor mobilidade ou qualidade do trabalho, e transfere às ferramentas a responsabilidade que, de fato, é do âmbito das relações humanas. Ainda que em um primeiro momento, na entrada no set de filmagem, o aparato possa impressionar, é de responsabilidade da equipe (e protagonismo do entrevistador) criar uma atmosfera em que seja dada ênfase à fala do entrevistado, levando-o a um estado de evocação de memórias que serão vividas naquele instante e expressas por palavras.

Segundo Goldenberg, referindo-se ao seu trabalho com Eduardo Coutinho (2013, p. 347)

Muitas vezes, só o diretor sabe o risco que o entrevistado corre ao permitir uma gravação – risco de vida, de passar vexame, ser processado ou incompreendido. O entrevistado, quase sempre, vai na onda da gravação, gosta da plateia de técnicos formada em torno da câmera e confia na simpatia da equipe, mas dificilmente tem noção exata dos riscos de exposição da sua imagem, **até porque num determinado momento todos esquecem das máquinas.** [grifo nosso]

Segundo Jack Ellis e Betsy McLane (2009, p. 215), Richard Leacock e participantes do cinema direto “sentiam que a presença da câmera era assimilada pelos sujeitos – ignorada na maior parte do tempo, às vezes esquecida”.

A análise de filmes da tradição documental mostra, de certa forma, o oposto do que se diz em relação à intimidação da câmera. Mais do que intimidar, uma entrevista documental *liberta*. Liberta histórias guardadas, liberta mágoas, dúvidas, questões mal formuladas internamente, como também pode libertar alegrias revividas e sensações jamais consideradas como tal. Isso acontece tanto na chave da descontração, com um interlocutor amigável, como na chave da relevância, em que o entrevistado, sob alguma pressão, se vê na oportunidade de trazer algo ao público, conteúdos que não apareceriam em circunstâncias normais, em conversa informal. Nós, espectadores, ouviremos histórias de uma forma única, vivenciadas, guardadas, maturadas e trazidas ao coletivo em um momento especial.

O pressuposto dessa libertação pela comunicação está contido na obra de todo documentarista com intenções de transformação positiva da realidade. Entre eles, podemos citar como exemplos de defensores dessa postura, Eduardo Coutinho e Edgar Morin (Lins, 2004, p. 48).

O documentarista Albert Maysles (in MacDonalds e Cousins, 2006, p. 445), que foi psicólogo antes de produzir filmes, menciona a dualidade que opera no entrevistado, e que dá ao diretor convicção para seguir na sua tarefa de documentarista: “Eu aprendi que entre dois instintos – o de divulgar e o de manter segredo – a necessidade de pôr a público era mais forte e mais saudável. Mais saudável inclusive colocando em risco as próprias vulnerabilidades”.

A pesquisadora Ivana Bentes, citada por Lins (2004, p. 142-143), chama a atenção para uma tendência oposta à da intimidação: a tendência à sobre-exposição

do indivíduo comum, que vê na câmera (e na visibilidade pública) uma alternativa para sair do anonimato. Acontece uma “hipertrofia do campo do privado e da intimidade, supervalorização do indivíduo, que coloca a confissão no centro da ágora, no espaço público nacional mais caro e disputado”. Aqui não se fala do documentário nacional, mas da TV aberta e do papel das câmeras em última instância. A isso pode se somar o fenômeno das mídias sociais (Facebook, twitter etc.) e a disputa por atenção mais ampla possível a partir de vivências ou opiniões muito pessoais. Lins atenta para a dimensão política desse processo em que “privatizam-se os problemas, especialmente os sociais, e não há a quem se pedir ajuda, nem ao padre nem ao prefeito, e muito menos à mídia”.

Olhar e posicionamento

Por diversas maneiras persiste, no fazer documental, um desejo de que o entrevistado fale diretamente com o espectador, e isso se verifica também nos esforços de direção do olhar do entrevistado.

Até alguns anos atrás ainda era comum pedir ao entrevistado que respondesse olhando para a câmera, na intenção de propor um contato direto com o espectador. À exceção de políticos e de alguns artistas, que já codificaram sua relação com o público, os resultados não foram bem assimilados. Faltava naturalidade à cena. Hoje há uma compreensão generalizada de que o entrevistado deve responder à instância que lhe faz perguntas, ou seja, uma pessoa. Nesse meio tempo, foi curioso observar, em programas de TV menos editados, entrevistadores exigirem a atenção dos entrevistados. “Olhe *para mim*”, pedia Jô Soares aos seus interlocutores, até que se convencionou, de maneira generalizada, que o acontecimento da entrevista é a relação a dois, flagrado pela câmera (ou câmeras).

O videorrepórter traz a tentativa de alterar o triângulo. Fazendo coincidir a câmera com o entrevistador, o olhar do entrevistado praticamente se dirige à câmera. Ao assistir aos filmes de Jon Alpert, e vendo-o trabalhar, percebemos que o que mais aproxima entrevistador de entrevistado não é a geometria em ângulo diminuído, mas a atitude humanizada do autor, que se coloca como um sujeito qualquer mais do que como jornalista. Jon Alpert é carismático e se faz de sujeito simpático, com quem se pode se abrir, se desarmar, pois é alguém capaz de se

surpreender, se entusiasmar, emitir opiniões, enfim, reagir dentro da humanidade de um indivíduo comum. Mas, em última instância, o entrevistado inevitavelmente olha em direção à lente, pois é atrás dela que se encontra seu interlocutor, que opera a câmera e faz perguntas.

Um cineasta importante, Errol Morris (que, entre outros filmes, fez *A Tênuê Linha da Morte*, 1988), achava fundamental que seus personagens olhassem para a câmera, e para isso instalou um dispositivo chamado *Interrotron®*, que coloca uma imagem sua (do entrevistador) em cima da câmera (Bernard, 2008, p. 194).

Ao se assumir o triângulo básico – entrevistado, entrevistador e câmera –, há que se ponderar a proximidade do entrevistador ao entrevistado. Convencionou-se dizer que o entrevistador deve ficar logo *ao lado* da câmera, fazendo-se com que o olhar do entrevistado ao entrevistador fique próximo ao ângulo do entrevistado para a câmera, parecendo, para quem assiste ao filme, que o entrevistado está quase de frente (também discutimos isso adiante, no capítulo 4). Trata-se de um equívoco recorrente, de se confundir o universo de pertencimento à distribuição física no espaço. Para se ficar em ângulo diminuto em relação ao eixo da câmera, o entrevistador pode se posicionar próximo ao entrevistado enquanto a câmera, *lá atrás*, escolhe o melhor ângulo de enquadramento. Jordana Berg (2014) diz que Coutinho mencionava uma dimensão erótica de seu próprio corpo com o dos entrevistados, que ela procurou realçar na montagem de *O Fim e o Princípio* (2007).

O triângulo básico nas filmagens foi motivo de crítica de Jean Claude Bernardet (2003, p. 287). Ele estranha um “centro imantado” que fica do lado da câmera, para onde se dirige o olhar e a fala do entrevistado, que é o “espaço narcísico de que o cineasta é o centro” e pede “outras formas dramáticas e narrativas”. Como exemplo, fala do filme *Casa de Cachorro* (2001, Thiago Villas Boas) e *À Margem da Imagem*, onde o papel do entrevistador e o estatuto da fala são colocados em cheque pelos entrevistados. Bernardet elogia a crise de papéis denunciada por esses documentários, o que certamente caracteriza um momento da nossa filmografia. A crítica repercutiu e hoje o documentário brasileiro procura formas de expressão para além do verbal, e para além das previsíveis relações entrevistado-entrevistador.

Mas se o triângulo é inevitável, seu formato pode não ser óbvio. Ainda que a intuição nos leve a posicionar a todos na mesma altura em relação ao chão (entrevistado, entrevistador, câmera), a introdução de variantes amplia o

pensamento para as possibilidades de uma esfera que antes pertencia ao âmbito de um círculo aplicado de forma paralela ao chão. São múltiplas as posições possíveis, para as quais contribuem a imagem de fundo em composição com o primeiro plano, e a luz sobre ambos. A esfera talvez seja o lugar geométrico que melhor exprima as possibilidades de posicionamento.

Outro hábito que pode ser questionado é o arranjo da cena com todos sentados em cadeiras, e dedicados somente à entrevista. Esse comportamento é limitante, uma vez que o entrevistado pode assumir as mais variadas posições como, por exemplo, estar na soleira de uma porta, no alto de uma escada, numa rocha, num galho etc. Ele pode estar trabalhando ou usando as mãos enquanto fala, tal como o barbeiro Podchlebnik, em *Shoah*, ou como Maria, que escolhe comidas do lixo (*The Philippines, Life Death and the Revolution* Jon Alpert, 1985). Variações de ângulo, posicionamento e ação tendem a abreviar as entrevistas pelo cansaço do entrevistado e entrevistador, mas podem dar ao conjunto de um filme um visual original e potencialmente vigoroso, e entrevistas feitas em situações reveladoras. São assunto da fotografia do filme, que é discutida no capítulo 4.

Pré-entrevista

É necessário que se faça uma pré-entrevista com os escolhidos para compor um filme?

Alan Rosenthal (2007, p. 177) afirma que sim: “é vital que alguém se encontre com os entrevistados e fale da natureza da entrevista e sobre a maneira que a filmagem será conduzida. E a pessoa certa é o diretor, e não um assistente [...] Não há regras: pode ser um coquetel de meia hora, ou levar vários dias”. Alguns filmes, é verdade, baseiam-se em um único depoimento e se tornam obras de impacto com distribuição global como *Um Dia em Setembro* (*One Day in September*, 1999, Kevin Macdonald) ou *Sob a Névoa da Guerra* (*The Fog of War*, 2003 Errol Morris), vencedores de Oscar de melhor documentário (2000 e 2004).

De qualquer jeito, a resposta à pergunta acima dependerá do projeto estético do filme, da disponibilidade de cada uma das partes e do comprometimento em se fazer o encontro prévio. Não se entenda “comprometimento” dentro de uma categoria valorativa. A proposta de um filme pode ser justamente investigar um

assunto de forma aleatória com pessoas comuns entrevistadas ao acaso. O filme *Rupturas* (2014), feito no âmbito do curso de documentário de férias da Academia Internacional de Cinema, fala da vida de pessoas transeuntes do Vale do Anhangabaú, associando-as aos descaminhos do próprio rio que ali passava, e que foi se transformando pela ação de forças antrópicas. O filme tem seu destaque na simplicidade, no sucesso de sua aposta, no desempenho dos entrevistados, qualidade de imagens de águas e agilidade de edição. Destacamos, no entanto, que a precariedade de sua condição é a sua força.

Em filmes como *Rupturas*, não se aplicaria uma ampla pesquisa ou escolha criteriosa de personagens. A hipótese é justamente desenhar momentos de ruptura na vida de pessoas comuns, aleatórias, e associá-las às forçosas mudanças de percurso de um rio ao longo do tempo, que acaba sendo submerso, canalizado, poluído ou represado. Imagens referentes à água no vale do Anhangabaú são intercaladas: escorrem pelo chão de pedras portuguesas, caem pelos bueiros, correm nos subterrâneos. Um mural mostra uma escrava carregando uma moringa. Ouve-se alguém anunciando “água, água, água fresquinha”, que acaba se constituindo em um dos personagens que se vê desempregado há poucas semanas, numa ruptura de âmbito profissional muito recente. Um senhor, que depois se percebe ser cadeirante, fala que era taxista, foi assaltado e levou um tiro por ter pouco dinheiro para dar aos assaltantes. Outro esbanja otimismo, mesmo com o braço decepado, em episódio com moedor de carne na infância no interior. Uma senhora fala de arrebatadora história de amor, que durou uma vida, com idas e vindas. O filme enfim aposta na possibilidade de os entrevistados entenderem a proposta de fazerem a ponte de suas vidas com a história do rio. De fato, um deles (o senhor do taxi) praticamente repete a premissa do filme para deleite dos autores: “É, a nossa vida é como um rio que muda de curso, né?”. Com isso ele acaba oferecendo um ponto de aderência às duas narrativas em paralelo propostas pelo filme (vidas e curso das águas). A senhora fala e cantarola, em *off*, “claro, *foi um rio que passou em minha vida!...*”, comprovando a tese de que a canção é a forma com que o brasileiro assimila proposições filosóficas.

A não preparação do *casting* é portanto o dispositivo em que se apoiam filmes como esse. Trata-se de uma experimentação, de uma investigação a que se dispõem os autores do filme, e do qual somos convidados a compartilhar.

Outro exemplo dessa vertente que aposta no imprevisto é o vídeo independente *Do Outro Lado da Tua Casa*, cujos realizadores não sabiam com quem se defrontaria o personagem Gilberto. Com ele partem numa espécie de *road movie* adaptado ao documentário brasileiro de baixo custo. A incerteza do desenvolvimento é a própria força do filme. A hipótese confirmada é uma vitória compartilhada entre a equipe de filmagem e o espectador. Nesse tipo de experiência, a estranheza que gera o contato do entrevistador com seus personagens pode ser o motor da entrevista e, por extensão, do filme.

Quando os filmes requerem um contato prévio, este pode ser feito não pelo entrevistador, mas por alguém de sua equipe. Essa pessoa (produtora, pesquisadora) tem a responsabilidade de pré-selecionar pessoas (por seu aspecto visual, pela sua prosódia e pelos conteúdos) que vão compor o filme, e antecipar assuntos da entrevista propriamente dita. Essa é uma forma de não esvaziar a força do primeiro contato entrevistador/entrevistado, e é seguida por boa parte dos autores audiovisuais (Eduardo Coutinho entre eles) e por grande parte dos programas de televisão.

Nesses casos, o pesquisador-produtor que irá fazer o primeiro contato com um possível entrevistado deverá observar a defasagem de tempo que existe entre a pesquisa de campo e a filmagem, que poderá induzir o filme para uma ou outra direção. Igualmente é relevante observar a duração e a profundidade: analogamente ao contato com o entrevistador, percebe-se certa carga elétrica, uma densidade em certos assuntos que não deve ser esvaziada antes da hora, amansada ou dissipada. Que a potência do conteúdo, da revelação, do desabafo aconteça em frente às câmeras.

Edifício Master (2002, Eduardo Coutinho) inclui, no corte final, personagens previamente selecionados e outros que foram se apresentando no decorrer das filmagens. Jordana Berg (2014) indica que houve um resultado melhor com os personagens pesquisados previamente, ao atribuir melhor qualidade ao início do filme em relação ao final (a edição seguiu bastante a ordem das filmagens). Consuelo Lins (2004) comenta que as primeiras listas com o nome de possíveis personagens foram fornecidas pelo síndico e pelo porteiro-chefe do prédio a ser filmado. Elas foram aceitas como ponto de partida do projeto. No entanto, foi somente no meio da terceira semana de trabalho, com várias entrevistas exibidas e discutidas no quartel-general das filmagens (que ficava no apto. 608 do mesmo

prédio), que Coutinho se decidiu a iniciar de fato o filme. Foi também nesse momento que Eduardo Coutinho resolveu que o edifício Master bastaria como universo de trabalho. O tempo suspenso, de pesquisa, serviu não apenas para convencer o autor de que havia personagens suficientemente interessantes no ambiente escolhido para o documentário, mas também permitiu à equipe de filmagem e ao diretor compreender o funcionamento daquele grupo de moradores do edifício. O universo do edifício Master é, com certeza, diferente do universo de favelas filmadas pelo autor anteriormente em *Babilônia 2000*, *Santo Forte*, *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, 1987 e *Boca do Lixo*, 1992. A pesquisa, que consumiu boa parte de recursos, acabou por esboçar uma compreensão do objeto de trabalho (os personagens do edifício) e evidenciou o eixo do filme: ele seria centrado na diversidade de experiências, e não na fala e na força de um personagem em particular (Lins, 2004, p. 146).

O transcorrer da entrevista

Entendemos que a entrevista no documentário, assunto desta tese em última instância, é um fenômeno marcado antes de tudo pelas relações humanas, na qual o entrevistador é, na maioria dos casos, o principal agente indutor.

Em geral, um entrevistado, sujeito protagonista de um filme (ou parte deste), reage a sucessivas provocações. Essas provocações (entenda-se, perguntas ou interjeições com ênfases criteriosas) acontecem numa evolução de intensidade e de foco, em que quebras de intensidade e de sentido podem também fazer parte da entrevista. Portanto, é mais do que plausível que as provocações venham de uma (e uma só) pessoa, exigida ao máximo em sua atenção e reações. Há, portanto, uma relação em permanente elaboração sendo construída entre entrevistadores e entrevistados. Trata-se de uma sucessão de estímulos e de reações única, que se desenvolve num *crescendo* cheio de nuances e de sutilezas que jamais se reproduzirá de outra maneira. Alguém pode arriscar-se a dizer que estímulos e reações aumentam a intimidade e a confiança recíprocas no decorrer da entrevista, mas fato é que a qualquer momento o elo pode ser quebrado (e o é com frequência). Aquelas mesmas pessoas, em outro tempo ou em outro local, teriam forçosamente outro desenvolvimento na sua interlocução. É isso que faz de uma entrevista algo

peculiar, imprevisível, e o controle de suas variantes tende a direcionar a obra a uma ou outra direção, dependendo das opções de autoria.

A entrevista nos filmes documentais muitas vezes se aproxima de situações sociais distantes, como o inquérito policial, a psicoterapia, o confessionário, a pesquisa de campo, a anamnese (perguntas que profissionais da saúde fazem a seus pacientes), todas essas situações tendo alguma correspondência na história do documentário. Essas são algumas possibilidades entre as diversas formas de encontro mediado por palavras entre pessoas. João Moreira Salles lembra, em palestra concedida na Academia Internacional de Cinema em 2009, que boa parte dos renovadores do gênero veio de fora do meio fílmico: Albert Maysles é psicólogo, Errol Morris é investigador, Flaherty era geólogo, Grierson era cientista social, Cao Guimarães é artista plástico, e a lista continua. Talvez seja possível afirmar que, ao contrário, as inovações tenham vindo predominantemente de pessoas de fora da comunidade de documentaristas, pois tinham outro *background*, e seguiram paradigmas de relacionamento humano não sedimentadas na tradição documental.

O entrevistador é o condutor, o agente motivacional da entrevista. Com sua presença e atuação, ele desenha não só a entrevista, mas o próprio documentário.

Em algum momento temos a impressão de que o entrevistador tem que ser intenso para que a fala do outro aconteça. Em outros, ele se silencia completamente para que o entrevistado tenha espaço para a evocação, formulação e fala, que muitas vezes se dão em forma de uma *revelação* (ver p. 75).

Mas, na maior parte do seu transcorrer, a entrevista no documentário consiste na escuta atenta do outro e de suas insinuações, na elaboração de estratégias imediatas de aprofundamento, de condução, ou mesmo na ruptura de contrato, caso os caminhos trilhados pelo entrevistado não satisfaçam o resultado esperado para uma entrevista.

Pawel Paulikowski (in MacDonalds e Cousins, 2006, p. 451) menciona que fazer “um documentário envolve um estágio de esquizofrenia: eu tento e entro no sujeito, vejo o mundo através de seus olhos, aceito sua lógica e ao mesmo tempo mantenho uma distância estética e frequentemente irônica com relação a ele”.

Às vezes a *não resposta* é uma resposta, independente da intensidade dramática que possa ser atribuída. O filme *O Tempo e o Lugar* (Eduardo Scorel, 2008) é sobre a vida de um ativista agrário no interior de Alagoas, Genivaldo da Silva, que se mostra loquaz, simpático e bem vestido. Em certo momento, a sua

esposa Lia seria entrevistada, mas ela não se manifesta diante da câmera. Olha em direção à lente, tranquila, enquanto lava louças. Sem ser perguntada, Lia permanece silente por longos vinte e nove segundos. Mas não é um silêncio constrangedor, ou que antecipa uma irrupção. É um silêncio tranquilo, alimentado também pela equipe de filmagem. Um silêncio sem ansiedade, respeitoso em relação ao pensamento de Lia e que, na obra, é mostrada em contraponto à personalidade expansiva do marido.

Para se chegar de fato em um lugar novo, minimamente verdadeiro para o entrevistado e instigante para o espectador, entrevistador e entrevistado constroem uma realidade própria em relação íntima, ainda que fugaz e precária.

Commolli (2008, p. 85) lembra das motivações e desacertos desse encontro:

Dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, em um face a face, em uma relação, em uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro.

Eduardo Coutinho (2010) afirma, e seus filmes apontam nessa direção, que: “Há um troço que se passa que está de um lado e de outro da câmera e esse negócio é sempre, sempre, sempre ficcional”.

Segundo Michael Rabiger (2009, p. 462 e 464) “o entrevistador funciona como um catalisador em nome do espectador [...] que catalisa os pensamentos e os sentimentos das pessoas”. Autores dos livros de ensino audiovisual pesquisados (Rabiger, Rosenthal, Bernard) concordam que o valor máximo a ser atingido é a *autenticidade* (“*speaking from the heart*”), ainda que se exija cada vez mais o exercício da sensibilidade para reconhecê-la, e para distinguir a fala falsa, montada¹⁶. Autenticidade não significa *verdade*, necessariamente, mas presença em cena e crença na própria palavra.

Rabiger (2009, p. 465) sugere que o entrevistador encontre o papel arquetípico de cada personagem, dentro de uma história maior que está sendo contada, no que ele chama de “pensamento metafórico”. “É uma luta do bem contra

¹⁶ Fiz um filme com meninos e meninas de rua, *Pedras no Meio do Caminho* (1995), que só muito tempo depois de pronto percebi uma fala artificial. Uma menina dizia de forma reticente que tinha parado com as drogas. Certamente era o desejo dela, meu, do editor, mas não necessariamente um fato objetivo.

o mal? Um contra muitos? O convicto contra os hesitantes?”. Tal atitude é, certamente, uma forma de enquadramento dos personagens em detrimento da busca por sua singularidade.

Michael Renov (2004, p. 153) vai buscar no filósofo Martin Buber os significados de “encontro”. Nem individualismo, nem coletivismo, Buber valorizava “a esfera do ‘entre’: [...] está enraizada em um se tornando o outro como outro... para que se comuniquem numa esfera comum a ambos, mas que vai além de cada um deles”. Somente numa “real conversação”, em que as partes individuais “não preconceberam, e que é completamente espontânea, onde cada um fala diretamente ao seu parceiro e chama por sua reação imprevisível [...] isso acontece entre eles no seu sentido mais preciso, numa dimensão acessível somente a ambos”.

Renov assinala o quão difícil é para um filme captar essa “real conversação” uma vez que só é percebida pelos que estão diretamente envolvidos nela.

Distúrbios

Se alguém é convidado a um filme e nele emite opiniões, é porque algo lhe é perguntado, ou proposto. Isso, no entanto, não é tão simples como pode parecer. As primeiras respostas nem sempre bastam. Podem ser mecânicas, ou inexpressivas, ou tendem ao óbvio e ao lugar comum. Podem simplesmente atender a uma expectativa de resposta, não havendo espaço para o original ou, ao menos, para o autêntico.

Muitas das questões contemporâneas da entrevista no documentário decorrem do panorama atual dos meios de produção e difusão do audiovisual.

Cinquenta anos depois da chegada do som direto, em plena proliferação dos canais de televisão e protagonismo das TVs abertas, com as câmeras de TV domésticas, aparelhos celulares, programas de TV popularescos e navegadores da rede ávidos por “virais”, a disposição dos entrevistados para uma entrevista é outra. Na sociedade do espetáculo, perdeu-se a ingenuidade de declarações descompromissadas, e toma-se contato com o impacto que a fala de um indivíduo para uma câmera pode exercer sobre o coletivo. O desejo incondicional de aparecer publicamente, de ser comentado, mesmo que de forma risível, se alterna à ojeriza a

qualquer forma de visibilidade, tornando certas pessoas opacas a qualquer declaração perante uma câmera, pois nunca se sabe aonde a mensagem pode chegar. Na frente da câmera, pessoas fazem de si mesmas personagens de ficção, conscientes ou não, mostrando uma face conveniente ou disponível no momento. Da parte dos veículos de comunicação (sites, emissoras de TVs), a obrigação de preencher o disputado tempo das televisões e de atender a previsíveis expectativas da audiência opera um pacto perverso da equipe com o entrevistado: *você fala o que se espera que você diga, e assim você aparece na TV*. Quem já filmou nas ruas em busca de opiniões percebe rostos emergindo da multidão, magnetizados pelo *instrumento de história chamado câmera*, (Rabiger, 2009, p. 475), e dispostos a deixar o seu registro, com a mais provável resposta sobre o que lhes é perguntado. “Ficou bom?”, ou ainda, “É isso que você queria ouvir?”, são preocupações frequentemente escutadas ao final da entrevista que selam o pacto pela resposta-pronta. Nessa lógica de funcionamento, falas originais, instigantes, perturbadoramente dúbias, revelações, nada disso terá espaço.

Comolli (2008, p. 88) é, de certa forma, condescendente com a *auto-mise-en-scène* do entrevistado, atribuindo-a a um *distúrbio de relacionamento*, já que o entrevistado não sabe a quem se dirige: à câmera, ao operador, ao técnico de som, ao diretor, eventualmente ao entrevistador, e seguramente ao espectador. Nessa crise, dirige-se a si mesmo, torna-se seu próprio auditório, inventando, em campo, o dispositivo de escuta que permitirá a sua fala.

Coutinho, como já discutido, aceita a *auto-mise-en-scène* dos seus entrevistados, desde que caiba em seu dispositivo.

Opondo o documentário à TV, que “faz todas as coisas parecerem as mesmas para o mais preguiçoso dos espectadores”, Pawel Paulikowski (in MacDonalds e Cousins, 2006, p. 451) acha que “o documentário deve perturbar e mostrar a realidade de forma surpreendente, ambígua, paradoxal, trágica, grotesca, bonita”. Ele antecipa, ainda, o reposicionamento do documentário em função dos *reality shows* da TV:

A produção *vérité* já foi uma novidade refrescante. Agora que as câmeras estão em todo lugar, e a nossa sociedade está mais e mais narcisista, tornou-se a frente de menor resistência. Tudo o que você precisa é contar com a confiança das pessoas e conseguir acesso irrestrito. [...] Na medida em que os canais de TV vão se multiplicar e

os orçamentos encolher, as TVs vão produzir seu próprio material *vérité*. (Pawel Paulikowski, in MacDonalds e Cousins, 2006, p. 451)

A entrevista: momentos iniciais

No que concerne ao desenvolvimento da entrevista propriamente dita, “estranhas coisas acontecem quando a câmera é ligada. Algumas pessoas travam, outras se tornam extremamente soltas e eloquentes” (Rosenthal, 2007, p. 188). Isso mostra alguns limites do planejamento ou da técnica. Em última instância, é o momento, indeterminável, que comanda a fruição.

Rabiger (2009, p. 468) sugere:

Deixe pessoas à vontade com assuntos que os interessem e fique você também à vontade e entretido com esses assuntos. Não tenha pressa e não se altere quando a câmera começa a rodar, pois isso é sinal de tensão. Permita ao entrevistado o que este solicitar e dê-lhe sua inteira atenção.

Rosenthal (2007, p. 180) assinala que, para entreter o entrevistado, “apresento a equipe e explico brevemente para que serve cada equipamento”. No entanto, numa situação de potencial nervosismo, a introdução das ferramentas do filme e a busca pela desmistificação da situação pode não ser eficaz. Esses esforços, que às vezes não são possíveis de serem aplicados em todas as situações de entrevista, valorizam um ambiente de sintonia e cordialidade para o desenvolvimento da entrevista.

Ainda que haja um momento em que, indubitavelmente, a entrevista terá começado, a equipe poderá atentar às “franjas da fala” (Bernardet, 2003, p. 285), trechos imediatamente anteriores e posteriores à formalidade da pergunta-e-resposta, que poderão trazer conteúdos ou denotar reações fora do previsível. Iremos nos estender sobre isso no capítulo 5.

Dentro da forma de documentário a que se referem Rosenthal e Rabiger, é de se esperar um momento inicial da entrevista em que nada parece acontecer: as perguntas são genéricas, o entrevistado ainda não está definitivamente instalado etc. Este é um momento de aquecimento da entrevista. Mesmo com a câmera ligada, a equipe toda ainda está se habituando à cena. O cinegrafista avalia as

possibilidades de variação da imagem. O profissional de som direto estuda uma forma mais confortável de posicionar o *boom*. O entrevistado e o entrevistador se medem, trocam as primeiras palavras, estabelecem uma frequência de som, volume, vocabulário, jogo corporal, enfim, é um momento de estudo para todos. Alguma pergunta contundente feita nesse momento corre o risco de se perder.

O entrevistador, para não ficar exposto a esse risco, muitas vezes busca aproximar o entrevistado do tema, pede a este que comente a respeito de parte de sua experiência pregressa ou narrando, ele mesmo, entrevistador, algo que tenha vivenciado. Lança-se mão de outros tipos de estratégia que aproxime as pessoas sem esvaziar o tema. Fala-se a respeito do clima, por exemplo, até haver a percepção de que a sala tornou-se um ambiente mais tranquilo, estável, e a relação a dois, mediada por equipamentos afinados, poderá de fato acontecer.

Formato de perguntas

Um dos maiores desafios ao formato de documentário em que o entrevistador não aparece (padrão mais comum nos dias de hoje), é conseguir respostas inteiras e autônomas em relação à pergunta. Então, no lugar de *questões pontuais* do tipo “Onde você nasceu?”, “Como era a sua família?”, “e a sua casa?”, ou de *questões direcionadoras* (Rabiger, 2009, p. 473), que induzem o entrevistado, do tipo “Você teve uma infância feliz?”, Michael Rabiger propõe *questões abertas*, cuja forma poderia ser “Fale de sua infância”. Supõe-se que, com essa abordagem do entrevistador, a resposta possa vir inteira, ou necessitando de poucas intervenções externas, e já deve apresentar pontos que o entrevistado ache relevante. “Questões abertas concedem o controle ao entrevistado e aceita somente respostas sinceras” (Ibid., p. 473). Há que se ressaltar, nesse caso, que o formato proposto por Rabiger é indutor, mas não uma garantia de sucesso às expectativas do entrevistador. Uma questão aberta pode ser conduzida pelo entrevistado a uma zona de conforto para ele próprio, por exemplo, e pode levá-lo a dar espaço às fabulações desconectadas do tema em discussão, que não teriam espaço em determinados tipos de filmes.

O papel do entrevistador, como vejo, é *formular questões que a audiência faria se pudesse*. Uma vez que o entrevistado está falando, minha presença se torna irrelevante e perturbadora, então a elimino (Rabiger, 2009, p. 468).

Para autores como Rabiger, o ideal é que o entrevistador (e seus vestígios) apareçam o mínimo possível, dando a impressão de que o espectador está de fato na cena, falando com o entrevistado. É a opinião compartilhada por Sheila Curran Bernard (2008, p. 193) e por Alan Rosenthal (2007, p. 183), que afirma: “é a posição de entrevista que prefiro”.

Outras formas de eliminar a pergunta envolvem certa combinação com o entrevistado (Rabiger, 2009, p. 470). Uma maneira de assim se proceder é explicar ao entrevistado o passo a passo do filme, por exemplo, como sugere a fala fictícia a seguir: “se eu pergunto, ‘quando você chegou à América?’, você pode responder ‘1989’, mas a resposta ‘1989’ não se sustenta por si só, e eu serei obrigado a incluir minha pergunta. No entanto, se você disser ‘Eu cheguei na América em 1989’, é uma afirmação completa e é disso que eu preciso”.

No nosso entender, esse procedimento consiste num palavrório muito extenso, que o entrevistado provavelmente esquecerá logo em seguida. A segunda opção que Rabiger aponta é orientar o entrevistado diretamente na formulação da frase-resposta: “Comece assim: ‘Eu cheguei na América...’”.

Pergunta-se: em que medida essa manipulação de respostas influi na qualidade das mesmas e na relação entre entrevistador e entrevistado? Justificando-se, Rabiger (2009, p. 479) lembra que “no começo você pede favores com um misto de desculpas e obrigação”. No decorrer da conversa, ao insistir no procedimento, você perceberá que “não apenas você terá permissão de fazer mais incursões na vida de seus entrevistados, como também isso será *esperado* [por eles]”. E conclui, tranquilizando o entrevistador inseguro: “Você tem o direito e mesmo a obrigação de dizer o que você quer [da entrevista]” (Ibid, p. 467).

O que se espera dos entrevistados?

As *questões abertas* induzem, no fundo, o interlocutor a *contar histórias*, e esse parece ser o caminho predominante em autores estadunidenses. “Mantenha as

questões simples e ancoradas nos acontecimentos, e não questões filosóficas, dos problemas da humanidade no século XX. [...] Lembre-se que você não está apenas buscando fatos, mas procurando trazer emoções, drama, e uma história”, sugere Rosenthal (2007, p. 186).

Para Rabiger (2009, p. 479), “Talvez os documentaristas sejam a consciência da aldeia, o contador de histórias da aldeia, aquele cujo trabalho é lembrar a história da aldeia, refletir as suas diferentes opiniões e validar a perspectiva de cada um”. E continua: “Fazer um filme geralmente significa delinear um conjunto de forças, lideradas pelos personagens do filme [...]. Seu trabalho é [...] decidir que situações arquetípicas você está manipulando e qual papel cada ‘ator’ desempenha” (Ibid., p. 465). Esse desenho sugerido por Rabiger se aproxima do “ator social”, categoria de entrevistado que abordaremos no capítulo 3.

Ao descrever bloqueios e evasivas do entrevistado, Rabiger (2009, p. 474) afirma: “se há uma maneira de quebrar barreiras é gentilmente se rechaçar generalizações, e pedir por histórias, histórias, histórias”.

O meio audiovisual é propício para a demonstração de emoções (Wainer, 2010). Rabiger (2009, p. 474) aconselha a “dirigir as entrevistas para as emoções ao longo de todo o tempo [...] isso mostra seu interesse para o que ele [o entrevistado] *sente*”.

Rosenthal (2007, p. 186) fala em “encorajar o entrevistado a dar detalhes visuais, gostos, sabores, lembranças, cheiros, sensações”.

Rabiger aponta que “os melhores entrevistadores de fato ouvem e pressionam por detalhes e exemplos. Réplicas simples tais como ‘O que?’ ou ‘Por que isso aconteceu?’ ou ‘Como você se sentiu?’ ou ainda ‘Pode falar mais um pouco sobre isso?’, liberam o observador sensível do estoico” (2009, p. 476).

Nenhum desses autores sugere uma ordem de perguntas. Rosenthal (2007, p. 186) é explícito em sugerir: “não se preocupe muito com a ordem das suas questões [...] porque você vai editar tudo depois”. Rabiger (2009, p. 473) denomina um segmento do seu livro como “A Ordem Certa das Perguntas”, mas não a propõe, limitando-se a uma ou outra indicação: “Fatos são seguros, enquanto que opiniões e sensações requerem um estado da mente mais relaxado e confiante [...] Ouça seus instintos para que você mantenha a intensidade e o fluxo”.

De fato, uma metodologia que aponte para a edificação de asserções dos entrevistados ancoradas em sua experiência concreta, compartilhada com a filmagem, não foi ainda desenvolvida por esses escritores.

“A sua arma mais poderosa”

Segundo Rabiger, o silêncio, eventualmente antecipado por perguntas curtas, está entre os recursos mais produtivos a serem empregados em um documentário. Supondo-se que o entrevistado esteja desenvolvendo suas ideias e, nesse momento, você sente que ele pode ir mais a fundo: “um delicado ‘e então?’, ou simplesmente, ‘sim, prossiga’, sinaliza que você dá suporte ao aprofundamento. Depois disso, silencie-se e espere. Esse silêncio torna-se cativante porque nós [espectadores] nos projetamos na mente do entrevistado que, visível e dramaticamente, engendra um assunto vital” (Ibid., p. 477).

Rosenthal (2007, p. 187) assinala que: “O silêncio, por si, pode ser um poderoso estímulo e encorajamento numa entrevista”. Ele ressalta autores como Rex Bloomstein e Kate Davis que “sabiam quando se manter em silêncio”, enquanto Rabiger elogia Errol Morris, que “mantinha uma expectativa silenciosa e deixava a câmera rodar” (2009, p. 474).

O que ambos parecem dizer é que o silêncio (e a pergunta curta) de um entrevistador verdadeiramente presente tende a deixar o tema em aberto para o aprofundamento do entrevistado. Dessa forma, essa postura propõe entregar o ritmo, a condução e o protagonismo da entrevista para quem é o objeto da investigação, o que pode proporcionar uma maior articulação sobre o tema enfocado. Também podemos nos lembrar do silêncio aceito (e mantido) pela personagem Lia no filme *O Tempo e o Lugar* (mencionado na p. 56). Um silêncio que procura não significar nada, senão a própria quietude do personagem, em contraste com a inquietação de seu marido.

Por outro lado, há uma série de perguntas que podem tornar uma entrevista oca, vazia, sem interesse. O tipo de pergunta que Rabiger denomina como “pegatudo” é criticada por ele: “Qual foi a experiência mais emocionante pela qual você já passou?”. Desprovido de preparação ou foco, o entrevistado despejará uma longa rede disforme” (Ibid., p. 473). Esse estudioso critica também a pergunta que

apresenta várias interrogações, pois o entrevistado certamente só responderá à pergunta que lembrar, que geralmente é a última da lista.

Rosenthal, por sua vez, propõe a formulação de múltiplas perguntas, “que na verdade são variantes de uma mesma questão”. “O que você pergunta primeiro? É melhor começar com perguntas bem simples [...] por exemplo: ‘Conte-me onde estava e o que estava fazendo quando teve a notícia de que ganhou na loteria, e qual foi a sua primeira reação?’ ou ‘Qual foi a reação de seus amigos e família quando você voltou do Vietnã? Foram solidários à sua experiência ou te condenaram pelas matanças? Como sua namorada reagiu?’” (Rosenthal, 2007, p. 185). Bem, esses exemplos parecem ser exatamente o contrário do que sugerem as perguntas curtas, diretas e abertas. A nosso ver o problema de uma pergunta longa é que ela exige tempo para a compreensão e assimilação do entrevistado, e sempre haverá dúvida se a resposta vai ao encontro da pergunta ou se ocorrem apenas elucubrações em separado, uma do entrevistador e outra do entrevistado.

Outra espécie de pergunta que pode ser uma armadilha e contratempo em entrevistas é aquela que contém uma proliferação de alternativas em uma mesma frase (“Você prefere a administração de fulano ou de sicrano?”). Esse procedimento traz a forte tendência de levar o entrevistado à confusão e, em última instância, as alternativas sinalizam mais às escolhas de quem pergunta do que as do entrevistado. A lógica de exclusão de um dos caminhos pode não fazer parte da experiência do entrevistado, e poderá deixar a pergunta no vazio.

Ainda em relação aos equívocos que podem acontecer em entrevistas, Rosenthal (Ibid., p. 189) enumera quatro cuidados que devem ser levados em conta:

- 1) Mantenha-se distante de despejos verbais, que procuram mostrar erudição;
- 2) Formule a pergunta de modo simples, o que não significa simplista; [...]
- 3) Mantenha as questões abertas, e não direcionadas a uma resposta (“Você não concorda comigo que...” ou “Você não diria que ...?”);
- 4) Evite interromper o entrevistado.

Perguntas pré-formuladas e perguntas reativas

A respeito deste tópico, Rosenthal (Ibid., p. 167) chama a atenção para os limites de um roteiro. Ele se refere mais especificamente às questões de direção de um documentário:

Muitos documentários podem ser escritos, montados e filmados como se fossem filmes de ficção. Mas um grande número deles exige um estado de espírito e modo de trabalho em forma de imersão no assunto, o que não acontece nos filmes roteirizados [...] Com sorte, você começa o filme com uma série de notas e uma ideia vaga de onde você quer ir e como proceder [...] [mas] coisas vão acontecer de forma imprevisível. Personagens vão se revelar de diferentes maneiras. Conflitos momentâneos vão emergir. Novos *storylines* vão ficar aparentes. Você descobre o filme no processo de fazê-lo. Na medida em que os eventos acontecem, você tenta compreender o seu significado e alcançar a sua essência. Você tenta ver detalhes relevantes e como eles constroem um significado mais amplo.

Diante de toda essa situação imprevisível, perguntas previamente estabelecidas podem ser um bom exercício ao entrevistador para que ele tenha pelo menos alguns caminhos de abordagem do assunto que pretende investigar, pois servirão de aquecimento, de mentalização prévia à entrevista propriamente dita. Mas o destaque, no documentário autoral contemporâneo, tem sido dado à condução, ao enfrentamento da situação. “A entrevista pode ser vista como o terreno de atuação para o envolvimento e diálogo, para a reciprocidade e a receptividade” (Renov, 2011, p. 2).

Em outra direção, percebe-se cada vez mais a possibilidade de entrevistas sem perguntas prévias. Abrir a câmera, possuir um tema genérico mas colocá-lo com uma maior confiança no entrevistador e observar a simples necessidade de se expressar são estados de prontidão que, por si só, já podem trazer depoimentos extremamente interessantes.

Um filme que realizamos (*Gravidez na Adolescência*, 2005) para a ONG GTPOS - Grupo de Trabalho e Pesquisa em Orientação Sexual consistia em abrir a câmera e começar a registrar experiências de meninas e meninos que passaram (ou passavam) pela experiência de gravidez na adolescência. Trinta e quatro pessoas foram entrevistadas em um mesmo dia, em um estúdio improvisado no CEU Alvarenga, na periferia de São Paulo (o “dispositivo” foi dado pelas restrições de produção). Como entrevistador, formulava perguntas após o momento do primeiro desabafo da pessoa entrevistada, procurando compreendê-lo, moldá-lo, desvendar as suas nuances, revivê-lo, circunscrevê-lo. Nesses casos, a primeira pergunta, quando existir, pode ser um simples “fala aí” ou mesmo um gesto que signifique essa abertura. Também é possível começar com uma pergunta que busca provocar a abrangência extrema do assunto a ser abordado, por exemplo: “Qual a sua

história?” ou, ainda, “O que você tem a dizer sobre...?”. Nessas circunstâncias, a estratégia do entrevistador não é conseguir respostas, mas sim liberar uma verdade interna do entrevistado, e cuidar para que ambos, entrevistador e entrevistado, caminhem a um lugar interessante, original, relevante, verdadeiro. Verdadeiro no sentido de se provocar um mergulho do entrevistado no interior de si mesmo, o que não necessariamente pode coincidir com o fato ocorrido.

Rosenthal (2007, p. 182) destaca, a respeito dessa abordagem, respostas que se tornam verdadeiros monólogos. É como se a pergunta desaparecesse completamente da entrevista. O entrevistado, quando aproveita a abertura do questionamento, usa seu talento na dimensão narrativa de sua fala e opera um relacionamento direto com o público.

Descrevemos até aqui uma série de procedimentos que nos parecem recorrentes e que sugerem caminhos a se trilhar e eventualmente a se evitar em busca de um resultado eficaz. O trabalho verdadeiramente instigante é fruto de uma relação rica e complexa com o personagem na entrevista, e não tem regras.

Eduardo Coutinho é um autor consagrado por surpreender e contrariar caminhos que pareciam consolidados. Neste capítulo, por exemplo, alertamos para os problemas decorrentes de perguntas alternativas: “Isso ou aquilo?”. No entanto, Coutinho as aplicava e, pode-se dizer, atribuindo valores maniqueístas. Em procedimento contado por Jordana Berg (2014), Coutinho costumava fazer a mesma pergunta aos seus entrevistados depois de um relato: *isso é bom ou ruim?*

Trata-se, no caso, de uma pergunta simples, e que pode ser compreendida na chave da diferença de repertórios e do sistema de valores do cineasta comparado com os de seus entrevistados. Uma mesma narrativa pode ter absoluta ambivalência, ser positiva ou negativa para o personagem, sem que o entrevistador se dê conta em um primeiro momento.

Mimetismo

Olhando a relação por fora, o entrevistado pode perceber e avaliar a ênfase e a carga energética do entrevistador, na chave da dinâmica da entrevista. “Se você é formal e tenso, seu entrevistado tende a sê-lo também. Você só conseguirá espontaneidade estando descontraído e agindo naturalmente”, é o que sugere

Rabiger (2009, p. 472). Estamos diante de algo que parece ser um efeito mimético que se instala entre o entrevistador e o entrevistado.

Esse efeito pode ser buscado não somente para relaxar o entrevistado, mas também para haver certa condução de energias ao longo da relação, que pode se dar no sentido contrário, o do tensionamento. Se o entrevistado estiver desanimado, ou disperso, o entrevistador pode injetar energia na conversa, elevando o tom, animando-a, aprumando o próprio corpo. É possível, com isso, que o interlocutor reaja a esse gesto, posicionando-se melhor na cadeira. Ao contrário, se um entrevistador está disperso, olhando as próprias anotações, falando com o cinegrafista, é normal uma reação de desinteresse, apatia ou desconexão por parte do entrevistado. É bom lembrar que energias intensas são geralmente bem aceitas pelo audiovisual (Wainer, 2010). Mas, às vezes, o entrevistador deseja apenas atingir uma atitude mais reflexiva e ponderada durante a conversa. Ou, da parte do espectador, pode haver a percepção de que uma energia intensa criada pelo entrevistador talvez não seja espontânea, que soe exagerada, afetada. O resultado disso é geralmente a evidência de que há algo de falso, de encenado, na condução do diálogo. Compete ao entrevistador fazer essa avaliação instantaneamente, levantar alternativas de ação e reconduzir a entrevista. Em outros casos, pode ser estratégico deixar vir à tona, em um primeiro momento, um personagem caricato, que transborde energia retida para, em seguida, com energias mais baixas, haver a busca pelo lado humanizado, pela fragilidade e pela reflexão do entrevistado.

Redundância de perguntas

A lógica de uma entrevista tem uma dinâmica distinta da de uma conversa comum. O entrevistador faz perguntas mesmo conhecendo as respostas, e isso toma uma expressão particular na forma de redundância da pergunta. É comum que o entrevistador do documentário repita uma mesma pergunta, por meio de diferentes ângulos, para obter uma resposta conhecida (e relevante para o filme) de várias maneiras, possibilitando alternativas de uso, ou para chegar numa clara expressão definitiva. Mas mesmo o que parece ser “definitivo” para o diretor/entrevistador, para o editor do filme pode não ser, pois ele, com as várias respostas a diversas facetas de uma mesma pergunta realizada pelo entrevistador, terá várias opções com

diferentes ênfases ou associadas a determinada linha de raciocínio. Poderá, ainda, levar em consideração uma construção gramatical mais correta ou mais favorável à continuidade do filme.

“Se você sabe ou suspeita que aquela pergunta pode ser respondida de uma maneira melhor, e as circunstâncias sejam apropriadas, não hesite em ir atrás e perguntar de novo”, afirma Rosenthal (2007, p. 188). E completa Bernard (2008, p. 193): “Faça a pergunta novamente. Se possível, formule de outro jeito”.

Personas do entrevistador

Na mesma direção que dizemos que uma determinada energia tende a despertar reação semelhante no interlocutor, o entrevistador poderá invocar personas dentro de si para alterar sua *performance*. Mostrar presença, confiança, acolhimento é uma constante quando se está diante de personagens anônimos. Alguns autores fazem do confronto sua ferramenta mais produtiva (Marcelo Tas, Michael Moore, já citados), utilizando-a, às vezes, na chave do que se chama de entrevista-emboscada (Renov, 2011, p. 2). À parte a personalidade de cada entrevistador, existe um espaço de mutação, que acontece durante a entrevista, e que pode ajudar em seu desenvolvimento em uma ou em outra direção. O diretor Boyd Estus nos sugere, segundo Bernard (2008, p. 193) “não olhar para o entrevistado, mas tê-lo envolvido na conversa, o que não raro exige o papel de advogado do diabo. ‘Eu realmente não entendo por que isso é melhor do que aquilo. Pode me explicar?’” Estus defende que se o entrevistador agir dessa forma, ele consegue envolver o entrevistado, ao contrário do que acontece quando se aceita uma resposta pronta de imediato.

Além de também defender o papel de “advogado do diabo”, Rabiger sugere outra técnica para enriquecer as respostas de uma entrevista equilibrando energias: fazer oposição ao entrevistado sem ofendê-lo. Ele traz, como exemplo, uma entrevista com uma mulher ressentida, que, ao invés de se casar, ficou cuidando de sua mãe por toda a vida. “‘Você não se ressentiu de sua mãe ao ver seu namorado casando com outra pessoa?’, seria [uma questão] brutalmente direta. Então, você começa [com uma abordagem] mais genérica e a uma distância segura: ‘a nossa

sociedade parece sacrificar as filhas mais do que os filhos, não te parece?'. Ela então acena com a cabeça e começa a falar" (Rabiger, 2009, p. 478).

De forma oposta à tendência de equilíbrio de energias, o entrevistador pode revelar, de forma consciente e propositada, a sua própria fragilidade, com a intenção de fortalecer seu interlocutor. "Eu não entendi uma coisa...", "tivemos um problema no equipamento, você poderia falar de novo?...", são exemplos de intervenções possíveis nessa linha de estratégia. Dentro do mesmo raciocínio de fazer-se de frágil, demonstrar-se afetado por determinada revelação pode estimular o entrevistado a aprofundar um assunto, a avançar em certo aspecto, a detalhar determinado acontecimento. A aparente fraqueza do entrevistador poderá trazer a ênfase no entrevistado.

Para onde caminha uma entrevista?

Rosenthal (2007, p. 168-170) aponta quatro habilidades que são requisitadas de um diretor. Por extensão, referem-se também ao entrevistador. São elas:

Clareza de propósitos, que faz com que não se perca em histórias paralelas e se mantenha o foco no assunto em questão;
Estilo, que se refere ao tom empregado, podendo envolver "ação, *flashbacks*, humor ou sátira. É possível também criar um tom mal-humorado, poético, evocativo, reluzente, áspero, e ultrarrealista". Assinala ainda que mudanças de estilo são plenamente possíveis, mas exigem qualidades especiais do diretor.
Habilidade de escutar, combinando autoridade e comando com a escuta, com a observação, com a absorção e com a atenção. E essa destreza se aplica tanto a pessoas como a cenas.
Habilidade de tomada de decisões especialmente em "filmes sem planejamento, em que os eventos não são previsíveis e a situação está em constante mudança. [...] Essas situações não exigem muita inteligência para filmar, mas inteligência *do que* filmar no momento certo".

Para Rabiger (2009, p. 476), "como produtores de documentários tentamos encontrar pessoas comuns com vidas extraordinárias e então agir como testemunhas de algo especial que ocorre". Adiante, complementa (p. 479): "No seu

papel de diretor, você faz sondagens em nome da audiência, em nome da história ou mesmo em nome da humanidade. É ao mesmo tempo assustador e empolgante”.

Eduardo Coutinho, por sua vez, diz que é fundamental “entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão” (Lins, 2004, p. 23). Para isso, mergulha na fala que discorre seu interlocutor, completando as lacunas de pensamento, como vemos no princípio do documentário *Santo Forte*. O filme inicia-se com um depoimento, de André. Este fala de sua relação com os espíritos que encarnavam em sua esposa no meio da noite. Em determinado momento, o diretor interrompe a narrativa da seguinte maneira:

Coutinho: Fez limpeza como?

André: Assim!

E desliza o indicador e o dedo médio do ombro até o pulso.

Coutinho: Dando um passe?

André: Sim, dando um passe, jogando fumaça. Aí deu uma limpeza nela...

Coutinho interrompe.

Coutinho: Dando limpeza nela quer dizer o seguinte: é como se fossem três pessoas, você conversava com a entidade, que é a vovó, que falava de uma terceira pessoa, que era ela mesma, sua esposa.

André: Porque...

Coutinho: O espírito no cavalo, não é isso?

André: Isso! *E André sorri.*

A intervenção do diretor/entrevistador é notável, mas dele não se percebe nenhuma opinião. Ele não hesita em interromper o fluxo do depoimento, para deixar mais clara a narrativa. Ao invés de uma possível contrariedade por estar sendo interrompido, é um alívio que se nota na face do entrevistado, como se dissesse: *sim, isso mesmo, você está me entendendo!*

Comolli (2008, p. 177-178), que é da escola francesa, fala, ao longo de seu livro *Ver e Poder*, das fissuras do discurso, do real que escapa, do não controle como potência do documentário, da cena aberta, fendida, rompida. Isso transposto para o ato da entrevista significa entrar nos meandros da fala, no ato falho, nas incongruências, nas contradições. Não se trata de se opor ao entrevistado, de rejeitar sua fala ensaiada e previsível, mas principalmente de complementá-la com a

narrativa latente que encontra obstruções, com a história que deseja ser liberta, e facilitar o desenvolvimento da narrativa. Afinal, libertar-se pela narrativa pode significar um momento de dor e sofrimento.

É o contrário do que ocorre com o personagem João Mariano (interprete do herói João Pedro, no filme original) no filme *Cabra Marcado para Morrer*. No início de seu depoimento, mostra-se entusiasmado na direção de uma forte denúncia política. O diretor, Coutinho, pede um tempo para ajeitar o microfone, já que o vento fazia ruído. No retorno, o personagem se cala, é convidado a continuar, e se colocar, mas o que ele fala é o oposto do que prometia antes: renega o movimento político, diz que cada um deve se contentar com que Deus lhe deu, e que por sua participação foi expulso da igreja batista que pertencia. Fatos como esse (a mudança de opinião) acontece à todo momento em uma filmagem. Relevante foi ter o diretor deixado todo o segmento, expondo o erro da equipe¹⁷. O que fica de relevante é a fragilidade da denúncia política naquele momento, em que um personagem não consegue dosar o tom da mesma, flutuando da posição de enfrentamento do regime ao acovardamento.

Se é possível uma síntese dos autores citados acima, dir-se-ia que de um entrevistado personagem são esperadas *verdades* e *emoções*. Buscam-se *verdades*, no plural, pois todas as verdades *do entrevistado* interessam, assim como as emoções, desde que sejam (ou pareçam) espontâneas. Portanto, não se trata da *palavra da verdade*, mas da *verdade da palavra*. Contudo, há um impasse aí: no mundo altamente midiaticizado em que nos encontramos, o que seria espontâneo? O risco de o entrevistado oferecer uma de suas personas à câmera é muito grande. Só a imagem gravada atesta a legitimidade da fala. E, em última instância, nem esta: somente o julgamento do espectador legitima a autenticidade e espontaneidade de um trecho de entrevista. Ou, enfim, como defendia Coutinho, ficamos com uma dessas personas, desde que a performance valha o show.

A potência e limites da memória são assunto, entre outros, da história oral. Eclea Bosi, em seu livro *O Tempo Vivo da Memória*, sinaliza um caminho da memória extremamente rico e complexo, escavando textos de Walter Benjamin e de Henri Bergson, além de outros.

¹⁷ Na faixa comentada do DVD, Coutinho mostra-se contrariado com o trecho e seus equívocos. Escorel, o montador, o defende. Carlos Alberto Mattos, o terceiro na faixa, brinca dizendo que nunca mais Coutinho irá interromper um momento crucial numa entrevista por algum problema técnico contornável.

A antropologia, por sua vez, questiona o estatuto em que *uns* falam de *outros* (que inclusive podem ser eles mesmos!), problematizando a situação de uma entrevista, que ainda por cima é mediada por equipamentos e é potencialmente exibida em situações completamente distintas. Michael Renov (2004, p. 148-158) aponta um autor de documentários paradigmático para o caso da antropologia. Segundo ele, a atuação do cineasta David MacDougall foi decisiva nos anos de 1970, quando afirmou que o estilo clássico de etnografia desumanizava o estudo do Homem, e sugere mais abertura no encontro com o *outro*.

Nem tudo é dificuldade

Até aqui acentuamos o obscuro e difícil caminho da relação a dois mediada pelo aparato técnico colocado à disposição em um documentário. Às vezes ocorre exatamente o oposto. No lugar da resistência para a qual nos preparamos, um entrevistado se abre de uma forma inesperada, e vê na situação uma oportunidade confessional. Quando o entrevistado se entrega à palavra indistintamente, o entrevistador se enxerga numa situação de moderar a fala do interlocutor, contendo-a. Essa intervenção é o que se convencionou chamar de “proteger o entrevistado dele mesmo”. Nas formas de produção em que a edição não é feita pelo entrevistador, há o risco de se aproveitar uma fala forte, controversa, que impulsiona o filme sem, no entanto, levá-lo a algo consistente. A ética, o vínculo, o afeto e o compromisso que o entrevistador desenvolve com seu entrevistado podem não se replicar na ilha de edição, incorrendo em uma situação potencialmente perigosa para o personagem e para a equipe produtora do filme, mesmo que um termo de cessão de imagens (o contrato legal) proteja o documentário dos primeiros questionamentos. A esse propósito, Rosenthal diz que o diretor “tem o direito por si só de decidir entre usar uma entrevista ou deixá-la fora do filme” (2007, p. 190). Mas não é o que acontece na linha industrial de produção de televisão.

Os personagens de *Edifício Master*, que apresentaram grande desenvoltura e entrega durante o documentário, talvez tenham confundido a equipe de Eduardo Coutinho com uma TV aberta, e se abriram como se estivessem falando a um programa de televisão. Mas, apesar do possível engano, o público desse documentário de vanguarda acabou sendo tão grande que levou à fama os

personagens do filme, numa outra chave de popularidade. Privilegiados pela inclusão em uma obra-prima, seminal, entraram no panteão dos grandes personagens dos documentários brasileiros, e foram perpetuados na classe média intelectualizada, no lugar dos quinze minutos de fama que a TV aberta proporcionaria. Às vezes o custo dessa fama é alto, como o vivenciado por Aleta Valente e descrito acima, na página 47.

Consuelo Lins comenta: “Muitas vezes basta ligar uma câmera para que a privacidade de uma pessoa saia pela boca, nos moldes televisivos – é uma reação imediata, orgânica, sensório-motora” (2004, p. 142). A autora está se referindo ao risco que correm os entrevistados, em especial na filmagem de *Edifício Master*. Ela menciona o espaço televisivo (espaço público com o qual foi confundida a filmagem de Coutinho) e a vigilância que tantos exercem sobre tão poucos como os maiores perigos a que estão expostos possíveis entrevistados que são levados a público. Estes são “prestadores de serviço de um novo tipo: de serem exemplos de vida e dar sentido a sentimentos, emoções e pensamentos desorganizados. Ao confessar os mais íntimos segredos, exibir frustrações, receios, miséria e anseios, estrelas e anônimos recém transformados em celebridades fornecem instruções de como falar de si em linguagem que os outros entendam” (Lins, 2004, p. 142). Para que o documentário *Edifício Master* não fosse um mero veículo de funcionamento de um possível conjunto exibicionista a ser deliciado, estraçalhado, devorado pelo personagem/voyeur que existe em potência no espectador, foi preciso “desprogramar” falas previstas, foi necessário “produzir furos nos roteiros preestabelecidos, se ocupar com o que ficou por fora dos espetáculos de telerrealidade”, citando Comolli.

Na prática, isso significa cortar da edição personagens cujo desempenho pode ser bom, até mesmo extraordinário, mas cuja exibição pública os expõe de forma perigosa. Berg (2014) menciona alguns cortes que foram feitos na edição de *Edifício Master*. Um menino extremamente efeminado, que fez performances no seu apartamento, não teve permissão de uso de imagens que deveria ser assinada pela mãe. Logo depois, quando o menino completou dezoito anos e seria responsável pela própria imagem, foi o diretor que antecipou os danos de exposição, e não incluiu essa pessoa no corte final do filme. Em *Jogo de Cena* (2007), uma personagem disse, segundo Berg (2014), que queria abrir à faca a barriga da filha e extirpar-lhe os ovários, e esse segmento não foi incluído. Muitas vezes o que está

em jogo não é nem a pessoa em cena nem os bons costumes do público, mas a exposição de terceiros. No mesmo *Jogo de Cena*, uma mulher diz que foi estuprada pelo marido na noite de núpcias. Mais tarde, ao saber que o casal teve dois filhos, Coutinho eliminou o trecho no corte final, por mais eloquente que fosse o depoimento.

Revelação

A respeito deste tópico, Rabiger descreve momentos em que o entrevistado “está se dando conta de uma importante realização sua pela primeira vez” (2009, p. 477). Diz que isso “é uma descoberta, e que o suspense e senso de compartilhamento é eletrizante” (Ibid.). Rabiger (2009, 477) diz que Jean Rouch chama essas ocorrências de “momentos privilegiados”, pois alguém manifesta repentinamente uma nova consciência exatamente na frente da câmera (Ibid.). Ambos parecem estar falando do que denominamos como *revelação*.

Revelação é uma síntese de um pensamento complexo em uma frase. Pode ser o desfecho de uma história, no que ela tem de universal, de coletiva, de transcendental. A revelação acontece muitas vezes à revelia, sem planejamento e sem consciência do entrevistado. Este é conduzido por seu próprio fluxo de pensamento, e generaliza a sua trajetória, permitindo uma síntese unificadora. É válida como a consequência de uma experiência, como aprendizado de um conjunto de vivências, e jamais como frase autônoma (o que poderia até se tornar um lugar-comum, um chavão). A revelação é compartilhada com o espectador no momento da enunciação, e será rememorada mais tarde, e compartilhada quando se comenta os momentos marcantes de um documentário. Voltará a emocionar e ter significado tantas vezes quanto for assistida: não cansa e não se esgota. Uma revelação não é algo extraordinário ou raro, e até mesmo acontece com frequência, quando a pessoa tem a chance de revisitar o seu passado e dele tirar lições, compartilhando com a equipe de filmagem e, por consequência, com a audiência. É algo precioso, que o entrevistador deve identificar e valorizar imediatamente, e talvez deixar o entrevistado permanecer nesse lugar iluminado, nem que seja por alguns instantes. A uma revelação se sucede o silêncio, ainda que por poucos segundos, onde se reverbera a potência da fala enunciada.

Disparadores

Recurso possível para o estímulo da memória e do pensamento, os disparadores podem ser disponibilizados ao entrevistado em momentos-chave. A exibição de uma fotografia antiga é um exemplo muito comum desse recurso. Mostrado em determinado momento da entrevista, dispara lembranças e mesmo conclusões que estavam adormecidas, e certamente proporcionará um momento único: o impacto de reavivar o passado durante as filmagens. Esse procedimento convoca três tempos simultaneamente: o antigo, o momento em que a foto foi disparada; o encontro da foto com um de seus personagens, que é flagrado pela câmera; e o tempo presente do espectador, que é imediatamente chamado para o aspecto temporal da filmagem e da própria vida. Coutinho, Escorel, Carlos Nader, entre outros, utilizam-se desse recurso ativador da memória.

Outros disparadores podem ser tentados, em especial aqueles que caibam nas mãos do personagem. *Elefanti*, (Jeremiah Hayes, 1991) traz o exemplo do uso de uma miniatura, um elefantinho que o entrevistado acaricia, que sintetiza o filme. O entrevistado Mario Lattoni inicia o filme entusiasmado, dizendo que o elefante é um animal forte, com grandes orelhas e trompa, e dando a entender que a sua trajetória era semelhante à do animal. No decorrer do filme, essa autoimagem vai se desmontando a partir de duas histórias: um casamento desfeito e um menino querido que morre. Os dois acontecimentos são trazidos à discussão por meio de imagens de arquivo (filme e foto respectivamente). O entrevistado surpreende-se com a foto do menino, se entristece e ameaça abandonar a entrevista. O que vemos então é um farrapo daquele poderoso ser humano do início do filme. “*Memories!...*”, ele balbucia, resumindo a angústia de uma vida. A derradeira imagem do filme é a de um elefante vivo sobre o qual incide uma luz recortada da mesma forma com que foi fotografado o personagem. Instaura-se a associação homem/elefante e o caminho autoimagem/ memória/ dor/ solidão, para os quais o elefantinho e a foto do entrevistado com o menino sorrindo são poderosos disparadores de reflexão.

Outro exemplo de disparador é uma xícara de chá servida aos entrevistados do filme *Chá no Viaduto* (2014, Bianca Sabatino, Fernanda Coelho, Lia Lima, Emanuel Júlio Leite), realizado no âmbito do curso de documentário/férias da Academia Internacional de Cinema. O chá em si está relacionado ao eixo temático proposto à classe, que é o Vale do Anhangabaú (onde está o Viaduto do Chá, marco

urbanístico de São Paulo). A xícara de chá serve ainda de elemento visual de coesão entre os entrevistados. Eles seguram a xícara (às vezes disposta sobre uma pequena mesinha redonda coberta por uma toalha de renda) e alguns são vistos enquanto tomam o chá. Tomar o chá é um ato de confiança, e significa a aceitação do disparador proposto pela equipe de gravação. É um elemento tranquilizador, que aquece o corpo e as relações.

CAPÍTULO 3 - Tipologia de Entrevistados

As certezas e suas vozes

É relevante notar que para manter a lógica organizadora de boa parte dos filmes documentais, é importante que acreditemos nos depoimentos como expressão da verdade, ou de uma parte da verdade, sem maiores questionamentos. Um depoimento poderá, no máximo, ser tomado com ironia ou cinismo, mas ainda assim pertence ao campo das certezas de cada um. É o que assinala Bill Nichols (2005, p. 58), em texto de 1983, quando aponta o paradoxo dos filmes de entrevistas:

[...] o filme diz: “Entrevistados nunca mentem”. Os entrevistados dizem: “O que estou dizendo é verdade”. E nós perguntamos: “Será que o entrevistado está dizendo a verdade?”, mas não encontramos no filme nenhum reconhecimento da possibilidade, muito menos da necessidade, de admitir que essa questão é inevitável em qualquer comunicação e significação.

Paul Ekman (2009; 2011) procurou estabelecer método científico para a identificação de mentiras e de emoções, com base na catalogação dos músculos faciais do interlocutor, das microexpressões faciais (que duram de 1/12 a 1/5 de segundo) e dos *pontos quentes* (contradições ou hesitações ao longo de uma interlocução). Com vários livros a respeito, inclusive *Telling Lies*, de 2009, Ekman afirma (2003, p. 232):

[...] não descobrimos nenhuma mudança comportamental recorrente quando as pessoas estão mentindo [...] Essa notícia sempre desalenta os entrevistadores e os jornalistas que ficam decepcionados por não poder revelar o único indício infalível relativo à dissimulação. Esse indício não existe. Qualquer um que afirma categoricamente que alguém está mentindo, é um mal intencionado ou é um charlatão.

Frente a essa indeterminação, o senso comum (do espectador e, antes dele, do diretor e do editor do filme) é a ferramenta disponível para se avaliar a

verossimilhança de um depoimento, dentro de um contexto de filmagem minimamente transparente.

No livro *Representing Reality*, de 1991, Nichols (p. 17) irá conceituar a desatenção dos diretores:

[...] muito do discurso na prática do documentário está centrado na presunção de que é mais importante falar sobre alguma coisa do que falar de *como* falamos daquela coisa [...] Documentário pode falar sobre qualquer coisa no mundo histórico, exceto sobre si mesmo.

Anos depois, Nichols, por fim (2007, p. 162-166), identifica uma categoria de documentários que tematizam os processos de negociação entre cineasta e espectador, nomeando-a de *modo reflexivo*, como sendo “o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona [...] tanto da perspectiva formal quanto da perspectiva política”. Reconhece em filmes importantes da história do documentário (como *O Homem da Câmera*, 1929, Dziga Vertov; e *Las Hurdes – Tierra sin pan*, Luis Buñuel, 1932) um tom possível, uma forma de relação com o espectador, o que sentia falta no documentário engajado estadunidense dos anos de 1970. Brian Winston (2011, p. 89) aponta as causas do pesado legado de objetividade, seriedade e isenção da tradição britânica: “o documentário griersoniano [...] introduziu-se tão eficazmente na mente do público como aborrecido que não havia um caminho fácil dentro da contracultura para afastar as pessoas dessa percepção.” E completa (Ibid., p. 90): “Os cineastas, adicionaria eu, não tinham outra opção senão trabalhar dentro dessa tradição, porque era a única considerada aceitável pelos patrocinadores e pelas audiências a que se destinava”. Acusa (p. 88) que esse movimento específico “matou uma linha de sátira social mordaz para o documentário que poderia ser vista em embrião em *A propôs de Nice* e em *Las Hurdes*.”. “É apenas a herança de Grierson que se interpõe entre nós e uma forma de documentário que pode ser, às vezes, satírico, irreverente e irônico. E comprometido.” (Ibid.). Nesse texto, que foi publicado em 1995, Winston aponta que muitos filmes dirigidos por mulheres escapavam dessa linha documental dominante. Por fim, faz um mea-culpa de seu anglofonismo/eurocentrismo (no qual inclui autores igualmente importantes como Lewis Jacobs, Richard Barsam, Eric Barnouw), que não observava o que ocorria na América Latina. Cita Julianne Burton (1990, p. 66):

O documentário [da América Latina] proporciona uma fonte de “contrainformação” [...], um meio de reconstituir eventos históricos e de desafiar interpretações elitistas do passado; um modo de obtenção, preservação e utilização dos testemunhos de pessoas e de grupos que, de outro modo, não teriam meio de registrar as suas experiências; um instrumento para captar a diferença cultural e explorar o relacionamento complexo do eu com os outros dentro e entre sociedades; e, por fim, um meio de consolidação da identificação cultural, clivagens sociais, sistemas de crenças políticas e agendas ideológicas.

Foi justamente por se sentir liberto de uma pretensa objetividade, por compreender a sociedade de forma mais complexa e desigual, por desacreditar dos poderes instituídos (não só do governo, ditatorial, mas da instituição universitária e de outras figuras públicas), que a tradição documental brasileira (filmes, vídeos) pôde desenvolver a irreverência, a inversão de caminhos, as aproximações insólitas, permitindo um leque mais variado de pessoas a falar à câmera (entrevistados) e também relações menos formalizadas.

Carlos Nader (2008) apropria-se de uma maneira particular do sistema de vozes, comentando seu filme *Pan-Cinema Permanente*, sobre o poeta Waly Salomão:

Eu acredito que as falas, num documentário, deixam de ser a voz dos entrevistados para se tornarem a voz do filme. O entrevistado, na maioria das vezes, fala por uma hora para que sobre uns poucos minutos na tela. Ele contribui para o filme, confiando no projeto e no diretor [...]

As falas dos outros são a minha própria voz, aquilo em que eu acredito. Eu entrevistei dezenas de pessoas e acabei só colocando no filme aquelas com quem não só o Waly tinha intimidade, mas com quem eu mesmo tenho alguma intimidade.

É, enfim, o que se propõe este capítulo: deter-se no estatuto de *quem fala*, caminhando talvez a uma classificação aberta (e que se entende como inacabada) de entrevistados segundo a relação que desempenham no filme e junto à equipe de filmagem.

Uma vez, em banca de defesa de trabalho de conclusão de curso de documentário, um professor membro da banca perguntou à autora de um documentário sobre mães solteiras: “Que responsabilidade histórica tinham aquelas entrevistadas?”

Aquele professor estranhava o anonimato das pessoas a falar, sinalizando para o fato de que o próprio documentário perdia força ou aderência. Naquela fala, vinda de um profissional de telejornalismo, percebemos a prática, comum à televisão, de procurar recorrer a pessoas conhecidas para emitir opiniões, mesmo que não sejam especialistas do assunto. Buscar a palavra da celebridade. É como se dissesse: mais vale a identificação do espectador com o entrevistado (saber quem é), do que a qualidade da fala da pessoa, se não a conhecemos. Certamente, esse seria um ponto divisor entre o documentário e a TV aberta. Tem sido a prática, e até mesmo o objetivo do documentário brasileiro, abrir-se a opiniões diversas e diferentes, dando publicidade à voz de desconhecidos, muitas vezes de camadas populares¹⁸. E, com isso, nos pareceu relevante conceituar algumas categorias de entrevistados, na relação que estabelecem com a equipe de filmagem e com o espectador.

Para começar essa investigação, achamos por bem aprofundar a crise da “voz do documentário”, que Bill Nichols identificou em meados dos anos de 1980. *De quem/de onde emana a voz que dá lógica informativa que orienta a organização do documentário?*

A abrangência e urgência de alguns dos assuntos dos documentários politicamente comprometidos os quais trataremos logo adiante (a crise de 2008, a guerra do Vietnam, o capitalismo globalizado, aquecimento global, a força desproporcional das corporações, o complexo industrial-militar estadunidense etc.) fazem emergir o tema, suas explicações, e necessidade de tomada de posição, mais do que as formas de expressão, a retórica, o envolvimento da equipe de filmagem, ou até uma possível ambiguidade instigante. Colados ao tema, que é urgente, e presos à tradição griersoniana, os documentaristas estariam relevando estratégias importantes para a aderência de seu discurso. Mas mesmo os nobres fins não justificam os procedimentos frouxos, segundo Bill Nichols (2005, p. 61-62)

A entrevista ainda é um problema. Subjetividade, consciência, forma argumentativa e voz continuam sem questionamento na teoria e na prática do documentário. Muitas vezes os cineastas decidem entrevistar personagens com os quais concordam. Prevalece um fraco senso de ceticismo e pouca autoconsciência do cineasta como

¹⁸ Equivocadamente, falava-se em “dar voz ao povo”. Ora, as pessoas não têm voz? São ignorantes ou são mudas? O que se poderia dizer, com mais precisão, é que o audiovisual oferece a esfera pública a uma opinião ou vivência, que de outra maneira continuaria isolada em seu meio.

produtor de significados ou de história, gerando um senso mais uniforme e menos dialético de história e um senso mais simples e mais idealizado do personagem. Os personagens ameaçam emergir como astros – chamados de inspiradora e imaginária coerência, contraditória com sua aparente condição de pessoas comuns.

Acreditamos que boa parte dessa indefinição ocorra pela ausência de uma preocupação de estabelecer o papel que representa cada uma das entrevistas realizadas para um documentário.

Analisando alguns filmes para esta tese, procuramos estabelecer algumas categorias de entrevistados. Trata-se de uma tentativa de classificação aberta, já em boa medida difundida (mas nunca conceituada, dentro do que pesquisamos). Por exemplo, no meio documental e acadêmico fala-se frequentemente em “personagem”, “especialista” e “povo-fala”, mas há poucos esforços para definir esses termos, o que talvez levaria a uma melhor compreensão dos seus potenciais e de suas limitações.

O filme de entrevistas estadunidense: Quem roubou o sonho americano?

Quem Roubou o Sonho Americano? (*Heist - Who Stole the American Dream?*) é um documentário estadunidense de 2011, que investiga e explica as causas da grande crise de 2008. Trata-se de um filme que reflete uma vasta gama de documentários críticos de longa metragem (entendendo-se como politicamente de esquerda, ou “liberal-democrático”, como se diz nos Estados Unidos) com os quais o público brasileiro teve contato, desde possivelmente *Corações e Mentes* (1974, *Hearts and Minds*, Peter Davis) ou *Harlan County, Uma Tragédia Americana* (*Harlan County*, 1976, Barbara Kopple.). O primeiro é sobre a desumana e desastrosa participação dos Estados Unidos na guerra do Vietnã, e o segundo é sobre a resistência política de mineiros e de suas famílias a uma grande corporação que quer tomar suas terras. Nichols (2007, p. 61) destaca o filme *Vietnã, Ano do Porco* (*The Year of the Pig*, 1969, Emile de Antonio) como modelo ou protótipo imitado por muitos outros autores (usando material cinematográfico de arquivo e entrevistas contemporâneas, lançando um novo olhar sobre acontecimentos

passados). Esses filmes, que chamaremos de militantes (“comprometidos”, para Winston), constituem um tipo de documentário que defende uma causa (política, social, ambiental). Chegam a surpreender (e de certa forma a se legitimar) por se originarem no país mais poderoso do planeta, cuja política (e práticas disseminadas) fazem oposição. Na prática, esses filmes colocam-se contra as várias formas da guerra, contra o poder de grandes corporações, em oposição aos veículos de comunicação de massa, são críticos do bipartidarismo e dos sucessivos governos dos Estados Unidos, e a favor de organização sindical e popular, da paz e da defesa do meio ambiente¹⁹. Esses filmes evidenciam uma mensagem crítica ao *status quo*, mostrando um amplo setor de oposição que pouco é mostrado nos maiores veículos de informação do Brasil e que inclui ativistas, acadêmicos e líderes populares das mais diversas expressões.

Os filmes que acabamos de citar, quando comparados a outros neste estudo, trazem uma (ou mais) mensagem, clara e certa, uma verdadeira tese, da qual poucas dúvidas são aventadas (e quando o são, não são centrais para a apreensão do filme). Trata-se de uma abordagem oposta a alguns documentários recentes (brasileiros e europeus, entre os que temos contato) que têm potência justamente na ambiguidade, no incerto, na dúvida.

Bill Nichols (2007, p. 60) detalha a inquietação mostrada por Winston:

Países e regiões diferentes têm os seus próprios estilos e tradições. Os documentaristas europeus e latino-americanos, por exemplo, favorecem formas subjetivas e abertamente retóricas [...] ao passo que os cineastas britânicos e norte-americanos enfatizam mais as formas objetivas e observativas, no mesmo diapasão de “os dois lados de cada argumento”, bem ao gosto da reportagem jornalística.

No filme *Quem Roubou o Sonho Americano?*, são apresentadas algumas certezas, como:

- As grandes corporações elaboraram um “golpe brilhantemente executado” que consiste na tomada do governo dos Estados Unidos, perpassando por todas as administrações desde Ronald Reagan (1980-1984);

¹⁹ Entre tantos outros filmes que chegaram ao Brasil citamos *Inside Jobs*, 2010, Charles H. Fergusson; *The Corporation*, 2003, Mark Achbar e Jeniffer Abbott; *Capitalismo: Uma História de Amor*, 2009, Michael Moore; *Razões para a Guerra (Why we Fight)*, 2005, Eugene Jarecki; *O Homem Mais Perigoso da América: Daniel Ellsberg e os Documentos do Pentágono*, 2010 - Rick Goldsmith e Judith Ehrlich; *Uma Verdade Inconveniente*, 2006, Davis Guggenheim.

- As sucessivas desregulações que impetraram tiveram por consequência a concentração de renda nos Estados Unidos, favorecendo os ricos e as grandes organizações, empobrecendo a classe média e os trabalhadores em geral;

- Está em curso uma reação a esse estado de coisas ao qual você, espectador, pode se juntar. Trata-se de movimentos sociais (como o *occupy Wall Street*, que abre o filme) e demais agremiações sindicais, de vizinhança, de aposentados, enfim, dos “99% da população” (que ganham menos de US\$ 250 mil anuais, segundo o filme).

O filme, que não tem dúvidas, traz apenas uma indagação, feita de forma afirmativa pelo senador por Vermont. Diz que pode estar errado ou precipitado, mas que percebe uma excessiva preocupação do governo Obama com as grandes corporações, que têm o poder de sair do país de uma hora para outra, deixando-o em situação ainda mais difícil. Esta é uma dúvida, mas colocada de forma assertiva, dá ao filme conotação alarmante, da gravidade dos fatos.

Esses princípios do filme, e o contexto ideológico de sua produção, são importantes para se entender como as entrevistas se inserem no documentário.

Vinte e cinco entrevistados presentes nesse filme apresentam maior definição de suas ocupações e de sua representatividade na sociedade: oito intelectuais (acadêmicos, jornalistas e autores de livros), sete líderes de ONGs progressistas, três líderes sindicais, dois administradores públicos, dois membros de *think tank* conservador, dois empresários, um político (crítico do bipartidarismo). A eles somam-se nove populares, anônimos, que ora falam por quem lutam, ora como se dá a solidariedade e participação no embate do dia a dia.

Os demais recursos retóricos do filme são: narrador em *over*, e com apoio visual de caracteres animados (para frases de efeito); material de arquivo (depoimentos, cenas do cotidiano, jornalismo); música incidental.

É relevante notar qual papel desempenham os entrevistados na lógica organizada pelo filme. Pertencentes ao primeiro grupo de entrevistados (intelectuais), temos os “especialistas”. Estes se fazem úteis a um documentário pelo saber que acumulam. São legitimados pelas instituições universitárias a que pertencem (os acadêmicos), pela credibilidade do veículo onde trabalham (os jornalistas) ou por livros que escreveram (escritores). Deles esperamos nada mais além do seu saber, condensado em poucas palavras. A verdade proferida por eles

não será questionada. São pessoas que estudaram, publicaram, possuem credibilidade. É como se o seu livro, ou sua vida acadêmica, o seu insuspeito saber pudessem, enfim, ser espelhados em afirmações breves, que serão aceitas pelo filme como definitivas²⁰.

Líderes de ONGs desempenham um papel intermediário entre o conhecimento teórico e a população. São pessoas com alguma liderança na sociedade, cuja organização se faz em torno de interesses comuns que sejam simpáticos, ou ao menos aceitos, pelo senso comum (uma organização de presos como o PCC, em São Paulo, por exemplo, não é considerada uma ONG; já a pastoral carcerária, ligada à igreja católica, certamente o é). Para o filme, desempenham um papel de norte político, pois reúnem o saber de especialistas, mediam políticas ou ações em relação com o poder público, participam de fóruns de discussão/deliberação com outras organizações similares e reportam à opinião pública (através de documentários como esse, por exemplo). Representam o conhecimento aplicado na vida real. É como se os autores dos filmes dissessem ao espectador: “escute o que organizações como essas têm a dizer”. As afirmações também são tomadas como definitivas, pois as fontes são confiáveis.

Os dois lados da questão

O filme *Quem Roubou o Sonho Americano?* estabelece uma divisão fundante, que separa aqueles que estão “do lado de cá” daqueles que ficam “do lado de lá” em relação às teses que o filme defende. No decorrer do filme, ao entrar um novo entrevistado, teremos dificuldade em identificar se o entrevistado pertence a um ou ao outro lado. Saberemos quando os caracteres aparecerem na imagem, quando concluir sua frase ou pensamento, ou até mais adiante do filme, quando o mesmo entrevistado retornar.

Esse, na verdade, é o grande divisor de águas desse filme: quem está “do lado de cá” (“dos 99% da população”, das teses que o filme defende) e quem está “do lado de lá” (que se alinha com o inimigo identificado como o sistema vigente).

²⁰ Um documentário não aceita bem explicações longas, a não ser que façam parte da própria razão de ser do filme, como em *Uma Verdade Inconveniente*.

“Do lado de lá” podemos identificar dois depoimentos: o do diretor da *Heritage Foundation* (*think tank* conservador, que procura “eliminar as resistências ao desenvolvimento empresarial”) e o de um administrador da era Clinton, favorável à internacionalização do capital, dando como exemplo a criação da NAFTA (zona de livre comércio entre os EUA e México). De todos os depoimentos, este é o único que apresenta algo além do conteúdo objetivo da fala. O assunto específico era a contratação de mão de obra qualificada estrangeira para substituir estadunidenses em posições técnicas e gerenciais. A mesma substituição de mão de obra operária estava em pleno desenvolvimento no campo de empregos qualificados. “Você já teve a oportunidade de conversar com um desses trabalhadores removidos?” Pergunta o repórter para o vice-presidente do Federal Reserve. O interlocutor faz uma careta, olha para cima, tem tiques nervosos, e apressa-se em dizer que não se lembrar não significava nem “sim” nem “não”, mas mostra-se claramente embaraçado. É uma hesitação, um fraquejar, quando o entrevistado se embaraça ao responder que não sabia, não se lembrava. É, também, o único momento do filme em que aparece a voz do entrevistador.

Imagens que acompanham

Por ser um filme (e não um programa de rádio, por exemplo), é de se supor que a imagem traga indícios de conteúdos e das pessoas que os proferiram. No entanto, é notável o regime de uniformização e caracterização das pessoas no filme. Todos estão bem vestidos, preferencialmente de terno, e estão enquadrados na tela na mesma proporção. Mal se consegue identificar “quem é quem” (mais precisamente: *de que lado estão*) pelo aspecto visual, ou por meio de outra marca na imagem (é verdade que os negros, dois, e mulheres, seis, são todos “do lado de cá”). Isso exige especial atenção e participação ativa do espectador, que se esforça para indexar as pessoas (e as falas) aos devidos times. O fundo das entrevistas mostra estante com livros (em sete entrevistas), quadros na parede e/ou monitores de computador (cinco vezes), janela com persiana (em quatro entrevistas), bandeiras (em duas), um painel com logomarcas e escrivania (uma vez), cortinas (uma), ambiente caseiro (uma vez). Uma das entrevistas parece ter sido feita mais de uma vez, pois aparece em determinado momento um elemento diagonal

marcante na imagem de fundo. Outro depoimento teve uma mudança brusca de imagem, exatamente quando o personagem (um empresário da década de 1990) falava que “mudou um pouco, ou muito” de suas antigas convicções. Entre outras coisas, mudou de orientação política, E arrependeu-se, pode-se dizer. Logo depois de um corte, a imagem volta ao eixo original da entrevista e a voz retorna ao seu tom habitual, o que faz com que se desconfie, em certa medida, daquele trecho do depoimento. Houve um enxerto (*insert* de áudio e vídeo, na terminologia técnica).

O que queremos ponderar é que esse documentário tem uma lógica estritamente verbal, e que pouco se deixa influenciar pelo aspecto visual das entrevistas. A não ser entre os populares (que estão sempre em grupos e nas ruas), não há pistas de quem está falando o que, ou em que direção. Temos que indexar as imagens depois de proferidas as falas, e tendo em vista o crédito institucional. Pela aparência, então, pouco se deduz a respeito de quem vai falar (ainda que funcione alguma indicação por gênero ou etnia, como ressaltamos).

Além do empresário referido logo acima, há outros aparentemente “arrepentidos” entre os entrevistados. Um homem creditado como antigo membro do *Heritage Foundation* faz críticas ao sistema. Uma moça, que em um momento é apresentada como antiga consultora do “Goldman & Sachs” pelos caracteres, aparece em trecho seguinte como autora de livro que desvende o sistema opressivo. Por fim, aparece um dos legisladores do *reaganomics* (lógica econômica sob o presidente Ronald Reagan), que diz que “foram longe demais”. Estes são entrevistados muito importantes para o sistema lógico do filme, pois são pessoas que *mudaram de opinião*. Mas, antes de tudo, são *testemunhas* de algo que ocorreu.

“Testemunha” é uma categoria de entrevistados cuja função é certificar o que exatamente aconteceu em determinado momento a respeito de certa coisa. Estavam lá, viram (ou vivenciaram), e cá estão presentes, na frente da “máquina de fazer história” para dar o seu depoimento. Terão tanto mais valor quanto mais precisas e convincentes forem as suas falas. Detalhes do ocorrido servirão para adicionar credibilidade e legitimar ainda mais a sua pertinência no filme. *Shoah*, por exemplo, é um filme inteiro feito de testemunhas, sejam vítimas, algozes ou contemporâneos e conterrâneos do holocausto na Segunda Guerra Mundial (um único depoimento, de um historiador, torna-se exceção à regra). Nos filmes de história recente também são buscadas testemunhas, uma a uma, até mesmo para confrontar versões (cujas diferenças podem ser significativas). Também o

documentário-cabo utiliza-se da lógica das “testemunhas” em sua produção industrial. Filmes sobre acidentes, episódios aventurecos ou sobre locais exóticos usam do recurso testemunha reiteradamente para reavivar o que se passou, dando dimensão humana ou histórica, e valorizando a presença física de alguém (com quem somos levados a nos identificar) no ocorrido.

Ainda no filme *Quem Roubou o Sonho Americano* há um depoimento relevante por trazer uma situação de classe. Trata-se de um empresário que, no imaginário popular, está associado ao poder e aos interesses do grande capital, e, no entanto, defende as teses do filme. “Não quero um país de ricos isolados [...] sem uma indústria fortalecida [...], não é para isso que fizemos a América”. Essa pessoa talvez se situe no “1% da população” rica dos Estados Unidos, mas, por uma razão ideológica, alia-se com a maioria. Realiza um papel de “convertido”. Convertido, o nome já diz, é a pessoa que já esteve do outro lado, do lado antagônico em relação ao qual o filme se alinha. Uma motivação pessoal muito forte o levou para o lado que o filme militante defende. Pode ser uma motivação racional, emocional, ou fruto de uma vivência ou revelação. O convertido é uma figura estratégica. Seu relato se remete ao percurso mítico que trilhou. Para sua (atual) comunidade é aquele que estava (ou poderia muito bem estar) “do lado de lá”, mas, por convicção e livre iniciativa, está “do lado de cá”. É uma arma escondida, um poderoso elemento de agregação, de convencimento dos pares e de intimidação dos adversários.

A caracterização acima funciona (mas não somente) como mecanismo de reforço de um ponto de vista defendido por certos documentários. Com essa estratégia, busca-se o convencimento do espectador em torno de uma causa. Depoimentos de “especialistas”, de “testemunhas”, de “arrepentidos” ou de “convertidos” podem estar presentes em diferentes documentários que empregam entrevistas como recurso retórico.

Em 1991, Bill Nichols publica o livro *Representing Reality* que, como afirma no prefácio (p. ix), “vem após quinze anos da última leva de livros significativos sobre documentários escritos por um só autor”, os quais enumera em nota. Em seu livro, Nichols teoriza sobre o documentário em geral, o que certamente se aplica ao modelo estadunidense. Diz, por exemplo, que o documentário “se estrutura por um *argumento*, por sua vez seguido por uma *retórica*” (p. 20). Isso justifica, segundo ele, a sucessão de textos (falados ou escritos) e de imagens sem uma conexão espacial/temporal evidente (o que não ocorre na ficção, por exemplo, que exige

dramaturgia: coesão de personagens e de locais onde se desenvolve a ação). Ainda comparando o cinema narrativo com o documentário, afirma que, no documentário, é mais importante o “senso de fluxo de evidências a serviço de uma lógica organizadora” do que saltos no tempo ou no espaço e a colocação de personagens.

Sem mencioná-lo, Nichols se refere a uma forma de documentário (que mais tarde definirá com *explicativo*) na qual *Quem Roubou o Sonho Americano* e tantos outros se encaixam. Refere-se, assim, a uma forte tradição do documentário, da qual outras viriam a se diferenciar.

Neste momento, achamos relevante mostrar como as afirmações de Nichols servem a certos modelos de documentário, mas não a todos. Para o cinema de Coutinho, por exemplo, importa sim o espaço/tempo do filme e tem menor valor a veracidade dos fatos narrados do que sua verossimilhança. Para outras tradições documentais, como o vídeo independente brasileiro, podem sobressair valores diferentes como a inventividade, a transgressão e a capacidade de surpreender o espectador. No filme *Shoah*, o que chama a atenção é o enfrentamento que o autor Claude Lazmann se propõe junto aos seus entrevistados, seja na chave de encarar a própria dor (dos sobreviventes do holocausto) seja no ajuste de contas (com os cúmplices, observadores silentes, algozes enfim). Ainda que possam compartilhar das categorias propostas ao longo deste capítulo, os entrevistados são escolhido e dispostos em diferentes maneiras.

Com, isso, não estamos pregando a possibilidade de um documentário com inverdades e mentiras (que, aliás, existe, e assume a forma do *falso documentário*, em inglês, *mockumentary*). Estamos abrindo as possibilidades para as falas vacilantes, reticências, falhas, cujas incertezas são aceitas, entendidas e compartilhadas com o espectador como expressão de algo relevante. Falamos também do espaço de fabulação do entrevistado, sem alinhá-lo a um lado ou a outro de um jogo político ou de ideias. Enfim, nos vinte e tantos anos que nos distanciam do importante livro de Nichols, se caracterizaram escolas e pensamentos documentais com diferentes discursos e estratégias retóricas, cujos depoimentos tomados assumiram caráter diverso, ainda que guardem parentesco com as categorias de entrevistados que procuramos destrinchar.

A versão, no Brasil, de filmes de entrevistas: *Os Anos JK*

No Brasil há um formato de documentário muito presente no fim dos anos de 1970 até meados dos anos de 1980, que de certa maneira se aparenta aos recursos retóricos do formato militante estadunidense. Trata-se de documentários que resgatavam a história recente do país, e apontavam para o fim da ditadura militar, anistia, eleições diretas, constituinte, pluralidade política, democracia enfim. Os filmes de Silvio Tendler (*Os Anos JK*, 1980 e *Jango*, 1984) são exemplos dessa filmografia.

O documentário *Os Anos JK* é baseado em um longo texto explicativo e analítico narrado em voz over (pelo ator Othon Bastos) alternado com depoimentos tomados especialmente para o filme e outros descobertos em arquivos. Segue o formato apontado por Nichols (2007, p. 61) nos Estados Unidos: “filmes que se voltam ao passado usando material cinematográfico de arquivo e entrevistas contemporâneas, no intuito de lançar um novo olhar sobre acontecimentos passados ou acontecimentos que conduzissem a questões atuais”. A diferença clara está na predominância temporal do texto em voz over, cortado uma vez ou outra por depoimentos.

Esses depoimentos foram filmados com a clara instrução para que o entrevistado olhasse diretamente para a câmera. Isso não é apenas um detalhe, mas um elemento definidor do filme e do tipo de relação que se desejava com o espectador: uma relação direta, sem vestígios da presença do entrevistador. Um entrevistado (Marechal Lott, mais tarde descrito como um candidato sem carisma) alterna olhares para a câmera e outros para pontos da sala, possivelmente por timidez. Outro depoimento, mais caloroso (de Marcos Heusi, ex-presidente da UNE), procura estabelecer um tom de conversa, e dirige o olhar predominantemente para o entrevistador (supomos), além de contar com nuances do gestual do presidente Juscelino para envolvê-lo politicamente. Entre os entrevistados, todos elogiosos ao presidente, aparecem pessoas que seriam, em tese, de posições políticas antagônicas a Juscelino Kubitschek, como o próprio Heusi (líder estudantil), Dante Peliciani (líder sindical), Mário Martins (UDN) e Sinval Palmeira (PCB). Nenhuma pergunta ou intervenção do entrevistador é mostrada. As falas ora são solenes, em memória e respeito ao ex-presidente, ora reveladoras de sua perspicácia política e

habilidade com seus interlocutores. Se existe alguma especificidade do “depoimento” em relação à “entrevista” para o documentário, aqui ela se faz presente.

“Depoimento” é um relato de uma ocorrência pontual (histórica e geograficamente localizada), na qual a pessoa em foco esteve presente. Inclui a dimensão testemunhal que falamos acima, mas de forma diferenciada. O depoimento assume um ar solene, como uma forma de ritual, seja pelas palavras e entonação empregada seja pela circunstância especial em que se dá. Às vezes se apresenta de forma monológica (como no filme *Os Anos JK*), às vezes sob intensa bateria de perguntas. Nesse último formato pode ser associado a ocorrências policiais ou forenses, ainda que de forma jocosa (“Isso é um interrogatório?”, pode reclamar o entrevistado).

No filme *Os Anos JK*, exige-se uma habilidade muito específica dos depoentes que, mesmo submetidos à câmera, microfone e parafernália de luz (maior na época do que hoje), são capazes de contar uma história por inteiro (pois pouca edição é feita sobre as falas, e nenhuma intervenção ocorre por parte do repórter no transcorrer do relato). Depois de uma história toda contada, é possível que o entrevistado retorne adiante, brevemente, para um comentário rápido ou frase conclusiva. Para atender ao formato das entrevistas, pode-se imaginar quantos depoimentos foram descartados, ou sequer realizados. O procedimento adotado pelo diretor sugere um perfil de entrevistados e um universo de circulação de respostas.

O filme traz nove depoimentos feitos especialmente para ele. A estes nove somam-se depoimentos gravados (em arquivo inédito), pronunciamentos de políticos, músicas de época (entre elas, *jingles*), trilha musical, imagens de arquivo. Um silêncio recorde de 34 segundos é mantido para ressaltar as imagens de revolta popular. Os depoimentos agem como “testemunhas” da história recente do Brasil e das atitudes do ex-presidente, e revelam personalidades fortes e visões de mundo próprias de cada entrevistado. Mas os conteúdos verdadeiramente analíticos e conclusivos são reservados aos próprios autores do filme, na forma de locução em voz *over*. É só aí que se permite alguma ambiguidade à figura do presidente, como no apoio que deu ao golpe militar (que viria a criminalizá-lo poucos anos depois). É a predominância da “voz-de-Deus” (onisciente, onipresente, descorporizada) que será em breve questionada pela comunidade de documentaristas, e abrirá espaço ao

recurso das falas plurais. Esse recurso retórico para transmitir ideias fortemente posicionadas, que não dá espaço a dúvidas (que mais adiante, na história do documentário seriam transferidas a terceiros, na figura dos “especialistas”), é assumido pela autoria do filme, sem qualquer constrangimento.

A lógica organizadora deste filme, no descenso da ditadura militar, não traz à tona a complexidade do indivíduo. Pretende reavivar uma época anterior ao golpe de 1964, quando havia política, personagens públicos, protestos e reviravoltas no poder. A leitura do texto em voz *over* se inicia fortemente doutrinária (cheias de “ismos”, realçados pela interpretação do locutor), mas vai se suavizando para um tratamento mais ancorado nas imagens e em uma visão mais desconfiada e distanciada dos fatos.

Os filmes de Tandler e sobretudo o formato que empregou (depoimentos plurais organizados e comentados por locução em voz *over* e ilustrados por imagens de arquivo), não se limitam àquela época, mas estão presentes no documentário brasileiro e internacional desde então. O próprio Tandler continua fazendo filmes (*Tancredo, a Travessia*, 2011, completa a trilogia) e muitos outros autores seguem esses mesmos procedimentos para o filme histórico, ainda que com diferentes nuances (*O Dia que Durou 21 Anos*, 2013, de Camilo Tavares, é um exemplo).

O personagem

Para um universo expressivo de críticos e acadêmicos, sobressai no Brasil um tipo de trabalho autoral, que pouco tem a ver com ideias ou circunscrição temática. São filmes de personagens.

Identificamos alguns motivos para a preponderância do personagem no documentário brasileiro atual.

O primeiro deles tem a ver com a emergência da cinematografia de Eduardo Coutinho que é, sabidamente, um dos disparadores do cinema documental brasileiro recente. Entre tantas viradas na sua carreira, *Santo Forte* (1998) foi o filme que inauguraria a presença constante e crescente de documentários nas telas de cinema. Esse filme mostra ser possível fazer um cinema documental com simplicidade, despojamento, ao mesmo tempo apresentando complexidade e abertura para interpretações. Isso afastou muito o resíduo de preconceitos que se

poderia ter com o gênero documental, com sua forma “fechada”, com suas preconceções, com a dificuldade e também altos custos de produção.

Coutinho sugere que se faça um documentário inteiro com falas de personagens. Um desafio, pois esse é um procedimento “próximo demais do que se vê na televisão. Entrevistas, *talk-shows*, ‘o povo fala’, enquetes, depoimentos de anônimos, a palavra submerge a todo momento em um amontoado de clichês televisivos. Como resgatar o vigor e a força de uma fala?” (Lins, 2004, p. 99). Coutinho decidiu “se concentrar no fundamental: o encontro, a fala e a transformação dos personagens” (Ibid., p. 99).

No anexo 2 desta tese descrevemos e analisamos a evolução da entrevista concedido por Dona Thereza, considerada uma das favoritas por Eduardo Coutinho.

Toda a cinematografia de Eduardo Coutinho a partir daí se baseará em personagens e em suas falas. Essa não é apenas uma escolha do que focar, mas também do que escapar. No elenco do filme *Peões* (2004), sobre a memória das greves do ABC e da presença de Lula, a opção foi de não entrevistar ninguém que tivesse se tornado famoso: político, administrador público etc.

Mas por ora vejamos como se montou o elenco de *Santo Forte*.

O objetivo é encontrar pessoas que saibam contar histórias. Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias, mas sem essa habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que se está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz (Lins, 2004, p. 103).

Consuelo Lins ressalta que pode haver erros de avaliação entre a pesquisa e a direção, e o próprio diretor pode mudar de ideia. Dona Thereza, por exemplo, seria um personagem a ser descartado pela pesquisa. E para que a história, em si, flua, a intervenção do diretor é possível, e constante.

Em relação ao que se praticava na maior parte dos documentários brasileiros até então (e *Os Anos JK* pode ser um exemplo), escolhas como as de Coutinho apontam para verdadeiras mudanças de paradigmas: 1) O que importa não é a história, é a narrativa; afirma-se, enfim, como um evento cinematográfico, e não como um discurso para decifrar o mundo objetivo; 2) Como tal, não tem importância se o fato descrito é verdade, mas se o entrevistado acredita na história e a descreve com detalhes; e, se possível, que a própria narrativa o transforme; 3) Não incorre em

nenhum problema a introdução de perguntas do entrevistador no filme, mesmo sucessivas, que podem dar clareza e ritmo à fala do entrevistado.

Essa é a escrita que Coutinho desenvolveu a partir de *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e que chegaria à expressão máxima em *Edifício Master* (2003), daí tomando aprofundamento em outras direções nos filmes seguintes (ainda sob a potência da palavra proferida, mas sem considerar tanto o seu ambiente, a imagem de fundo, que ajuda a construir o personagem). O impacto de seus filmes repercutiu, e demais autores sentiram-se capazes e autorizados a fazer filmes sobre pessoas comuns, que não tivessem sido ex-presidentes ou artistas, nem realizado nada de extraordinário. Não seguiriam as mesmas regras de Coutinho (que, aliás, mudam de filme para filme), mas se apoiariam nas falas de figuras populares, realizando, cada um a sua maneira, o desejado encontro com o povo que balizou algumas discussões no cinema e vídeo desde os anos de 1960.

Dessa forma, e por razões que veremos adiante, não serão os temas que estruturarão os documentários brasileiros de maior circulação, nem ideias, muito menos projetos políticos²¹.

O indivíduo, o *personagem* (e o seu coletivo), passou a ser a unidade dramática do documentário brasileiro. No meio cinematográfico, nas escolas de cinema e jornalismo, passou-se a falar indiscriminadamente de “filmes de personagens”, via de regra em oposição a filmes “de especialistas” (nem que, às vezes, esses filmes contenham o comentário destes). Como podemos definir “personagem”?

Personagem são pessoas que serão representadas no filme como tal, no seu aspecto subjetivo e cotidiano. Interessa saber como vivem, onde moram, como se relacionam com o trabalho, com a casa e com os familiares, com a rua e com cidade. Como se divertem. Via de regra são pessoas desconhecidas, mas alguns filmes (e muitos programas de TV) retratam personalidades públicas na chave da informalidade, no que têm de comum com as demais pessoas.

José e Pilar, por exemplo, faz de um escritor um personagem. Personagem é a forma pela qual o espectador terá acesso a uma realidade trivial, cotidiana, corriqueira, com quem podemos nos identificar por semelhança ou por oposição.

²¹ Exceções serão olhares em terceira pessoa em direção ao passado, na chave do “acerto de contas” com a ditadura militar nos filmes como *Cidadão Boilesen* (2009, Chaim Litewsky), *O Dia que Durou 21 Anos* e *Hercules 56* (2006, Silvio Da-Rin), que vieram a compor o acervo documental dos últimos quinze anos.

Sua representação e seu contexto acabam por contar um pouco do nosso tempo, da nossa cidade e das formas de viver, dos objetos e afetos, das classes sociais e de como se relacionam. Ainda que pessoas carismáticas, interessantes e que se bastam enquanto atração, eles inicialmente representam um estamento, uma categoria social.

Estamira é antes de tudo uma moradora de um lixão, e é isso que desperta interesse inicial no filme; *Edifício Master* reinaugura o olhar sobre a classe média em torno de um mesmo edifício “qualquer”. A partir dessa localização assistiremos às idiossincrasias das personagens, suas particularidades, sua forma de lidar com o mundo que a cerca.

Futebol (1998), série de João Moreira Salles e Arthur Fontes, é composta por três filmes: o primeiro acompanha, durante dezoito meses, cinco meninos promissores no futebol, entre 14 e 16 anos; o segundo acompanha dois jogadores em fase intermediária da carreira dentro de um grande clube (o Flamengo); e o terceiro, um jogador aposentado, Paulo Cesar Caju, também conhecido por ruidosas ações extra campo de futebol. No primeiro filme vemos os novatos perambulando entre times, empresários e olheiros, e as (quase) oportunidades de se profissionalizarem. No segundo, silêncio e evasivas daqueles que, sem carisma ou intimidade com a câmera, disputam um espaço no time, o coração da torcida, mas que não se expõem generosamente ao filme. E o terceiro mostra a fanfarronice do ex-craque, que vê na filmagem a oportunidade de voltar à cena como boêmio, malandro, fazendo seu “show” e dando dribles, inclusive na equipe de filmagem. *Futebol* apresenta enorme distância em relação aos primeiros filmes sobre futebol (*Garrincha, Alegria do Povo*, 1962, Joaquim Pedro de Andrade; e *Subterrâneos do Futebol*, 1965, Maurice Capovilla).

Os documentários atuais anularam os discursos sociológicos para valorizar o acompanhamento de personagens. Para mostrar como uma comunidade favelada vê a passagem do milênio, entrevista-se moradores da favela (*Babilônia 2000*, Eduardo Coutinho, 2000); para discutir aborto, fala-se com as pessoas expostas a esta situação, em *O Aborto dos Outros* (Carla Gallo, 2008); para discutir as condições do menino em situação de trabalho ilegal, que se fale com meninos que vivem isso no dia a dia em *Profissão: Criança* (1993, Sandra Werneck). Algum especialista poderá, de forma acessória, compor o filme, Porém, em todos esses

filmes recentes entre os entrevistados temos uma grande maioria de personagens desconhecidos que dão seu depoimento, na condição em que vivem.

Como professor-orientador de TCCs em jornalismo tive a oportunidade de orientar incontáveis trabalhos seguidores dessa vertente: para se falar da condição de mãe solteira, recorre-se a personagens; para falar na relação de pessoas com seu bicho de estimação, colecionam-se personagens; para avaliar a qualidade de vida e organização de um assentamento rural (ou ocupação urbana), usam-se personagens.

Bill Nichols (2007, p. 31) qualifica os personagens segundo idiossincrasias:

Um paralelo entre personagens de documentários e atores tradicionais é que os cineastas geralmente são a favor de indivíduos cujo comportamento espontâneo diante da câmera permite que transmitam uma ideia de complexidade e profundidade semelhante à que valorizamos na atuação de um ator treinado.

Saudado como uma valorização do indivíduo e de sua subjetividade, essa inclinação também denuncia uma dificuldade em se lidar, nos tempos atuais, com as questões mais gerais da sociedade. De acordo com Ismail Xavier (2000), “Vivemos num período em que se tenta evitar a discussão de estruturas sociais. Diz-se que os problemas estão nas consciências, nas idiossincrasias de determinados políticos, em aspectos do dito caráter nacional, no que quer que seja, e não nas estruturas”. Essa é, a nosso ver, a segunda razão pela qual o filme de personagem, ou de personagens, emergiu. Na falta de um ponto de vista sobre o qual articular um discurso, observa-se sintomas localizados do desequilíbrio.

Karla Holanda (2004, p. 86-101), citada por Eduardo Coutinho, associa a condição do documentário atual brasileiro ao conceito de “micro história”, segundo análise de Carlo Guinzburg. Frente a “dúvidas crescentes sobre determinados processos macro-históricos”, aumenta o “número de investigações históricas caracterizadas pela análise extremamente próxima de fenômenos circunscritos”. Os documentaristas, com dificuldades para um olhar abrangente, se dedicariam a um olhar focado, naquilo que Ismail Xavier (2003) chamou de “etnografia discreta”.

A situação exigiria estratégias de realização de filmes, conforme nos conta Cláudia Mesquita (2010, p. 106):

Uma delas é justamente a redução do enfoque, a abordagem da experiência e visão de mundo de um único ou de poucos indivíduos. Por vezes, valoriza-se uma perspectiva pessoal e assumidamente parcial pela enunciação, e uma atitude relacional e dialógica (o filme como relação e negociação entre quem filma e quem é filmado).

Nesse contexto, fazer filmes “sobre pessoas” foi uma resposta ao impasse. Não se fala em *biografias*, mas em *retratos*:

[...] a dimensão contingente do retrato se articula, de diferentes maneiras, com a construção de uma trajetória no tempo para o retratado. São “retratos”, ainda, porque neles o retratista se implica; tematizando o processo de “retratar”, os filmes não se apresentam como cópias, mas como composição dos personagens segundo a perspectiva daquele que retrata e segundo a relação em que ambos (cineasta, personagem) se engajam. (Mesquita, 2010, p. 108)

Essa caracterização, de *retrato*, atende também a dimensão autoral dos filmes, sem a qual não ganha chancela para exhibições privilegiadas, como no cinema.

Mas o filme sobre personagens é, também, uma situação cheia de problemas. Nos textos acima se destaca a dificuldade de se falar sobre toda uma época, e, portanto, de propor. Um “retrato” pode, sim, falar de uma época, mas talvez não seja o que se assiste com maior frequência. A tendência é fazer do sujeito do filme um personagem de si mesmo, mostrar-se por forma de performances, por algo que ele “não é” por essência, mas “estaria sendo” por conta de uma negociação que o traria em destaque frente ao espectador. “É um direito do diretor” que, se exercido, “ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social” (Nichols, 2007, p. 31)

Cleber Eduardo (2011) desenvolveu dissertação de mestrado sobre um tipo de “documentário-solo”, tal como nomeia. São filmes baseados no que ele chamou de “anônimos extraordinários”:

Trata-se de seres comuns/ordinários, singularizados tanto por suas retóricas e performances cênicas, assim como por conta de algum tipo de disfunção em suas presenças diante da câmera: deficiência física-organicamental, retórica muito peculiar, capacidade de se fazer enigma diante da lente, potência performática singular. (p. 77)

Naturalmente não é qualquer um que justifica um documentário. Assim, Carlos Eduardo (Ibid., p. 20) constatou uma “caça de personagens performáticos ou talentosos, que possam por si só ser um polo de atração e interesse, principalmente se forem acometidos de perdas e desgraças generalizadas, às quais precisam demonstrar resistência e energia para superar as dificuldades.”

Da parte dos personagens, o que se oferece é hierarquia e seleção segundo uma lógica da “rentabilidade cênica e do talento para fazer algo, nem que seja, *grosso modo*, o talento de acontecer diante da câmera” (Ibid.)

A tendência de atuar seria tanto maior quanto mais “miserabilizados e criminalizados” fossem os personagens, segundo Cleber Eduardo. A “miserabilidade e criminalização” aconteceriam não por acusação dos documentaristas, mas pelas más consciências destes últimos, citando análise de Fernão Ramos (2008, p. 206). O seu objeto de análise são os filmes *Estamira* (Marcos Prado, 2004) e *A Gente é Para O Que Nasce* (Roberto Berliner, 2004). Fora do horizonte de miserabilização e criminalização, que Cleber Eduardo denuncia, mas dentro do campo de entrevistas entre partes em condições sociais muito desiguais (cineasta e popular-desconhecido), estão filmes como *A Alma do Osso* (2004, Cao Guimarães), *O Tempo e o Lugar* (2008, Eduardo Scorel), *Santiago* (2007, João Moreira Salles), *Lixo Extraordinário* (2010, Lucy Walker e João Jardim).

Sabemos que cada filme é um filme e precisa ser entendido na sua autonomia. Cleber Eduardo reúne uma série de problemas nos dois filmes que analisa: relação de poder entre documentarista e documentado, em que estes acabam se tornando “matéria-prima e funcionário” dos primeiros (2011, p. 51); potencialização da autoencenação, da autoficção; desconexão com a sociedade, que gerou aquele personagem; isolamento, como “figuras-tatus”²²; violação da intimidade dos personagens; Isso tudo compromete o quadro do documentário brasileiro (Ibid. p. 57):

O documentário brasileiro encaminhou-se para uma situação na qual os cineastas deixaram as imagens sem povo, sem questões e sem temas, optando pela procura de personagens que carregam os filmes

²² Em nome de uma fuga da tipologia representativa, alguns documentários reduziram os indivíduos a espécies de “figuras-tatus”, “que se fecham em si mesmos, como se vivessem com autonomia, de forma autista e não relacional, tornando-se vidas suspensas do mundo social no qual suas experiências e existências são realizadas e impedidas” (Ibid. p. 56), .

nas costas, com suas subjetividades expressas em atos de fala e gestos maiúsculos.

Essa configuração de abordagens do documentário é o que Cleber Eduardo chama de transição para um modelo egológico (Ibid., p. 65):

O modelo egológico pauta-se, em alguma medida, por uma etnografia do indivíduo, uma egografia de vítimas. [...] Existe uma vaidade do sofrimento, pautada na lógica do *eu estive lá*, do *eu sobrevivo apesar de tudo*, que carrega certo heroísmo da falta e do sofrimento, baseado nos movimentos movediços e superlativos da memória.

A argumentação de Cleber Eduardo merece ponderação. Ele está plenamente de acordo com Coutinho: trata-se de performances para a câmera. Mas o juízo de valor é oposto. Coutinho busca, favorece, paga até, por essas performances enquanto Cleber Eduardo condena a relação “funcional” entre entrevistador e entrevistado-personagem. Permanece a pergunta: que relação entrevistado-personagem é possível para além do que se assiste nas telas? Ou: trará interesse e despertará curiosidade na audiência filmes sobre pessoas absolutamente normais?

Talvez o filme *O Homem Comum* (2013, de Carlos Nader, vencedor do festival É Tudo Verdade 2014) procure se apresentar como resposta. Trata-se da relação do autor com um caminhoneiro, sem nenhum viés performático ou instigante, em três ou quatro momentos de sua vida ao longo de quase vinte anos. É mostrado que o personagem aceitou a proposição inicial de ser filmado dentro de certa aleatoriedade inicial e literalmente “chamou” o cineasta em alguns momentos decisivos de sua vida (quando falece sua esposa). É crível uma amizade que se estabeleceu entre eles, mas sempre mediada pela câmera. Fica claríssimo o abismo de repertório entre eles, inclusive na projeção, para a família do personagem, do sofisticado filme *A Palavra* (1955, *Ordet*, Carl Dreyer), objeto de fascínio do diretor.

Esforço de aproximação com normais também procura fazer o filme *Família Braz – Dois Tempos* (2011, Artur Fontes e Dorrit Harazim, melhor filme no festival É Tudo Verdade 2011). Esse é, na verdade, uma investigação de viés sociológico sobre a ascensão de uma família da classe média na vila Brasilândia, em São Paulo.

É, enfim, a pergunta que orienta o curta *Esta Não É a Sua Vida* (1991, Jorge Furtado), que traça o perfil de vida de uma pessoa escolhida ao acaso.

Apontamos algumas razões pelas quais a biografia (ou *retrato*) tem se sobressaído na produção documental contemporânea: a dificuldade em se abordar temas generalizantes; a valoração da subjetividade; a aproximação possível entre o cineasta, a classe média e o povo, por meio de figuras populares; a viabilidade econômica²³. Por fim, a necessidade social de valorizar seus heróis e artistas não pode se esquecer, também pela facilidade com que instâncias financiadoras compreendem e apoiam propostas como essas.

Mas queremos também apontar mais uma razão. Trata-se da legitimação do discurso sobre o outro *pela proximidade*.

Um documentário, para ser feito, requer implicação do autor na história/sujeito previamente à decisão de se fazer o filme. Já que os tempos não estão para proposições sociais generalizantes, e na medida em que restrições de ordem jurídica afunilam as possibilidades de se fazer filmes (ou escrever biografias) sobre outros, é necessário afirmar um território no qual o diretor possa transitar e fazer asserções incontestes. É o território do *eu*, e do que me é próximo: meus parentes. Ramos (2008, p. 38) chamou isso de “ética modesta”.

Filmes sobre si se referem ao subgênero que Nichols (2007, p. 169) denominou como modo *performático* (muito diferente da *performance do sujeito* alertada acima). Falando em primeira pessoa, documentários performáticos acessam a memória e “invocam o afeto em vez do efeito, a emoção em vez da razão, não para rejeitar a análise e o julgamento, mas para colocá-los numa base diferente” (Ibid., p. 176). Ramos (2008, p. 69) aceita a definição de Nichols e interpreta que

O documentário poético em primeira pessoa costuma ter a figuração do eu que enuncia diluída, estourando a subjetividade em uma multiplicidade de vozes que se sobrepõem. Também a figuração perspectiva da imagem é atingida através de ritmos intensos ou pela manipulação digital.

²³ Mesmo para um autor consagrado como Coutinho (apud Ohata, 2013, p. 317) o baixo custo é vital para determinados trabalhos: “Em as Canções encontrei 42 pessoas que cantam e as filmei em seis dias. Imagina se eu fosse à casa de cada uma delas?”

Entre os filmes brasileiros recentes que exemplificam esta postura documental temos certamente *Elena* (2012, Petra Costa) e, em certa medida, *Mataram Meu Irmão*, *Diário de uma Busca*, *Homem Comum*. Ramos cita 33 (2003, Kiko Goifman) e *Passaporte Húngaro* (2001, Sandra Kogut). Enfim, o que todos esses filmes (performáticos, investigativos ou biográficos) têm em comum é a legitimação de sua realização pela proximidade sanguínea: *Mariguella*, 2012, pela sobrinha do guerrilheiro, Isa Ferraz; *Brennand*, 2012, pela neta do artista plástico, Mariana Brennand Fortes; *O Homem que Engarrafava Nuvens* – Humberto Teixeira –, 2008, codirigido pela filha do compositor, Denise Dumont; *Em Busca de Iara*, 2012, roteirizado e narrado por Mariana Pamplona, sobrinha de Iara Lavelberg. Ou seja, a proximidade parental é parte do filme, e sua justificativa social. Mesmo filmes políticos que se pretendam objetivos, como *O Dia que Durou 21 Anos* (2013, Camilo Tavares) estabelece um discurso em terceira pessoa, mas revela, próximo ao fim, que o entrevistador do filme, Flavio Tavares, foi personagem da resistência e que seu filho é o diretor do filme.

Todas essas asserções sobre o personagem implicam diretamente na entrevista. Se a entrevista é relação, como se comporta o entrevistador perante o diferente de classe que se apresenta à sua frente? Que balanço entre singularidade e generalização se apreende a partir da entrevista? Que tendência terá o entrevistado em se fazer personagem caricaturado, com performance maximizada? Que importância terá isso? Como se interroga alguém sobre terceiros, que estão mortos? E se estiverem vivos? De que maneira o *eu*, *parente*, ou mais exatamente *eu*, *consanguíneo* influi na entrevista, e desenha o documentário? Que expressões audiovisuais podem ocorrer quando *eu* tento *me entrevistar*? São perguntas sem respostas únicas, entendendo que são dadas pelos diretores, filme a filme.

O Povo Fala

A Opinião Pública (1967, Arnaldo Jabor) se autodenomina “o primeiro filme de longa metragem em cinema-verdade”. Nos créditos iniciais consta: “Agradecemos também às pessoas que espontaneamente prestaram depoimentos neste filme. Elas são os representantes da vida de cada um de nós, de nosso drama mais geral”. Uma locução em voz *over* em seguida diz: “Tudo o que verão aqui é típico. Fugimos

do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais.”

O filme anuncia, nesse começo, o desejo de se aproximar das pessoas comuns, tal como são (um dos princípios do cinema verdade). Não explicita, mas na verdade trata-se de uma análise/denúncia da classe média carioca, e sua cumplicidade com o sistema político-econômico vigente (o filme foi gravado e lançado no ano do golpe e sucessivos). O que o título promete (assim como *Maioria Absoluta*, 1964-1966, de Leon Hirschmann) é uma aproximação com a voz popular, emanada das ruas, de gente comum, com toda a sua pluralidade. O que pensam essas pessoas?

Entre recolher, com legítima curiosidade, diferentes opiniões sobre determinado assunto e inseri-los em suporte audiovisual, houve um longo percurso. *A Opinião Pública* e *Maioria Absoluta* aprofundam-se bastante nas teses que defendem. O primeiro defende a tese de que a classe média é alienada e fútil, o segundo a de que as grandes massas de trabalhadores rurais estão apartadas do processo político por não serem alfabetizadas. Frequentemente – e isso acontece ainda hoje – vemos repórteres saindo às ruas em busca da confirmação de opiniões formadas, ou seja, que comprove aquilo que o repórter, sua pauta ou sua chefia estabeleceram como verdade. De duas, uma: ou isso não acontece, pois está em jogo o encontro de universos completamente distintos – a redação de um jornal e o ambiente das ruas –, ou acontece, e a pessoa na rua acaba por falar o que já se sabe, o que já se espera. Disso resulta uma asserção precária, insuficiente na sua convicção. Por mais insegura que a fala das ruas se revele, é legitimada pela própria condição de rua, de transeunte, de qualquer um. Ela serve como comprovação de teses porque é o povo que fala.

Como resposta a esse problema, foi se configurando um formato de entrevistas para que sejam obtidas falas verdadeiramente variadas, cuja riqueza aparecerá no conjunto de respostas díspares justapostas. O desafio do entrevistador (ou da pauta) será formular uma pergunta, para muitas pessoas aleatórias, que “funcione”: que estimule e desperte respostas variadas, interessantes e divertidas. A pergunta precisa ser simples e imediatamente reconhecida, ainda que a natureza da resposta possa se dar em diversas direções. É o *povo-fala* (ou fala-povo). O resultado aparece na indeterminação de respostas, em que cada uma revela seu

repertório dentro de uma performace, que vai do trágico ao cômico, do reflexivo ao generalizante, do arrogante ao debochado.

Em agosto de 1983, o grupo Olhar Eletrônico estreia na TV no programa Goulart de Andrade, na TV Gazeta, onde, entre outros quadros, uma equipe nas ruas “pedia para as pessoas falarem sobre a morte delas próprias” (Tas, 2007, p. 212). “Fazer rua”, como diziam, virou referência do programa e do grupo. Em outro programa perguntaram: “em que a sua antena está sintonizada?” A riqueza do quadro referia-se à capacidade de “criar silêncios entre a pergunta e a resposta, gerando longas pausas reflexivas que desconcertavam os entrevistados e os telespectadores” (Ibid.).

Podemos então definir *povo-fala* como um gênero de entrevistas em que uma mesma pergunta é formulada para várias pessoas, aleatoriamente, e de surpresa. O resultado final é uma sequência de respostas editadas dentro de blocos lógicos. A pergunta pode entrar uma vez só, antes da primeira bateria de respostas. E nova bateria de respostas poderá ser antecedida por outra pergunta, possivelmente decorrente da primeira. O enquadramento dos entrevistados se mantém similar, para “aceitar” o corte rápido de um a outro, e é desejável que estejam em local público (uma praça ou rua movimentada). Os entrevistados não são identificados durante a sua resposta. São apenas transeuntes.

As respostas para essas perguntas, e aquelas adequadas ao povo-fala, tendem a ser interessantes não importa como o entrevistado tome a pergunta, e mesmo quando ele não a entende. Sendo a rua a imagem de fundo, caracteriza-se a aleatoriedade e transitoriedade do escolhido (um entrevistado dentro de um ambiente fechado, por exemplo, não daria essa impressão). Por fim, é um formato econômico, seja para a TV seja para o documentário: poucas horas em uma praça ou local público e já se obtém muitas respostas. Sabe-se que no comparativo com outros povos o brasileiro é acolhedor de novidades e não perde a oportunidade de compartilhar piadas, com o repórter e com a audiência. O uso do povo-fala pela TV Viva de Olinda provocou materiais hilários, valorizados pelo repórter Brivaldo, que estimulava colocações mais ousadas e picantes por parte de seu interlocutor.

Alan Rosenthal (2007, p. 181) não recomenda essa solução para documentários. Nomeando-os *Vox Pop* (abreviação de vox populi, “voice of the people”) diz que “pessoalmente, sou descrente desse recurso. Eu acho que é

somente uma técnica de reportagem chamativa, com pouca profundidade e pouco valor para um documentarista sério. Meu conselho é manter-se distante”.

Para Ivana Bentes, a TV acabou por incorporar os procedimentos do grupo Olhar Eletrônico, mas de forma negativa: “esse ‘O Povo Fala’ [...] se tornaria, infelizmente, na TV aberta, uma forma frequente de ‘desqualificar’ e ridicularizar quem fala”. (BENTES: 2007, p. 120)

Videocabines

Em 1990, a cineasta Sandra Kogut realiza o vídeo *Videocabines São Caixas Pretas*, consolidando as cabines como recurso de entrevistas. Cabine é uma pequena estrutura de três superfícies leves, tipo pano, isopor ou papelão. Colocada em local público, os passantes são convidados a entrar nela e a se manifestar, da forma que quiserem. Uns cantam outros fazem pedidos ou reivindicações, outros desabafam, outros não fazem nada especialmente, apenas mostram-se em trajes de praia, por exemplo. Um ano mais tarde, o projeto se amplia, e é realizado em vários países do mundo (*Parabolic People*, 1991). Com o mesmo recurso de cabines, *Parabolic People* entrevista pessoas de várias nacionalidades, questionando-as acerca da veracidade do que se vê na televisão e se o que a TV transmite faz parte do universo dos telespectadores. Em outros quadros se discute o bairrismo, o racismo e a globalização. Os recursos de edição são ampliados: duas ou três imagens simultâneas na tela, e em relação umas com as outras; traduções em *scroll* (deslocamento horizontal de caracteres); diversas manifestações para públicos diferentes (para outros povos, para espectadores etc.), mas com o recurso da cabine permanecendo fundamentalmente o mesmo. O que se ressalta na experiência internacional são as diferentes formas como pessoas ao redor do mundo reagem frente à câmera, mostrando como elas se expõem e se escondem, de que forma verbalizam suas questões e mandam mensagens uns para os outros.

Videocabine é portanto uma forma intermediária entre o povo-fala e a entrevista no estúdio. Constitui uma espécie de estúdio portátil, que se desloca aos espaços de circulação das pessoas. Percebe-se, pelo som da cidade que vaza na gravação, e pela forma com que estão vestidos os que se expõem nas cabines, que

se trata de uma ação em espaço público. O fundo proposto, que pode ser neutro (uma cor lisa), ou um tecido com motivos, funciona como balizador dos depoimentos, evidenciando uma proposta autoral.

Em 1993 uma experiência de TV alternativa, no âmbito do vídeo popular, interpretou à sua maneira as videocabines. Instalada em bairro periférico de Belo Horizonte, a TV Beira Linha, feita pela ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular) em parceria com a AIC (Associação de Imagem Popular de Belo Horizonte), disponibilizou na rua uma moldura televisiva onde qualquer um podia chegar e colocar sua queixa ou sugestão. Um detalhe importante desse projeto foi a presença, nas cabines, de diversos elementos de disfarce com os quais a pessoa que fosse participar podia se camuflar (uma peruca, um chapéu, óculos escuros), permitindo a ela se divertir e ao mesmo despersonalizar a autoria de possíveis queixas.

Entrevistas em grupo

Jon Alpert, no filme *The Philipines: Life, Death and Revolution* (1985), em plena ditadura de Imelda Marcos nas Filipinas inicia um questionamento e acaba por promover uma verdadeira manifestação coletiva contra o fantasmático *toilet village*, conjunto habitacional onde só havia fossa sanitária no lugar de habitações completas. A pergunta difusa em voz alta traz à tona desabafos há muito guardados pelos moradores, e acontece um pequeno comício, sem que se identifique exatamente as vozes que falam.

No filme *Hercules 56* (2006, Silvio Da Rin), um grupo de cinco pessoas discute, em volta de uma mesa, o sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick, em 1969, do qual foram autores. Há revelações dos detalhes de planejamento, algumas falas que atropelam outras (e que na verdade evidenciam uma outra questão, a da discordância entre eles) e nenhuma conclusão coletiva. A cena, que se espalha ao longo de todo o documentário, sensibiliza pela reunião de antigos jovens que se entregaram a uma causa revolucionária, olhando pelo retrovisor a história recente do país, da qual foram protagonistas.

Entrevistas em grupo é um recurso que requer equipamentos e procedimentos específicos, além de um local com condições ambientais

convenientes, por razões de controle de imagem e som. Tem sido utilizado quando se deseja entrevistar um grupo de pessoas em situação horizontal, no sentido amplo, para discutir e aprofundar uma situação em comum.

Uma sala de aula formal; grupos de ajuda mútua tipo Alcoólicos Anônimos ou Narcóticos Anônimos; grupos de excluídos, sob ação política, como moradores de rua; comissão de operários ou trabalhadores em ambiente sindical; mulheres ou moradores da mesma comunidade; todas essas reuniões foram oportunidades que o vídeo popular lançou mão, e foi depois mimetizado em reportagens especiais televisivas.

A entrevista coletiva tem sido empregada quando não se espera uma resposta completa de alguém do grupo (seja por dificuldades de compreensão da pergunta ou de expressão de ideias), mas de um coletivo. Nem se espere revelações íntimas ou muito profundas (ainda que isso possa acontecer, talvez na chave da encenação para o grupo). A entrevista em grupo pode ser potente quando se lança uma pergunta que desperte respostas parciais, que se refiram à pergunta inicial, mas que completam as colocações de colegas que falaram anteriormente. Percebe-se então ideias que evoluem em complexidade ou precisão na medida em que falas se sucedem. Trata-se de favorecer uma situação em que possa acontecer a construção coletiva do conhecimento. É também uma forma de valorizar o ato da filmagem (comumente associada a alguma forma de subtração ou apropriação), deixando um saldo positivo cognitivo no grupo pois, independente dos caminhos do filme, este terá sido enriquecido pela discussão.

Os vídeos de abordagem documental da ONG ECOS Comunicação em Sexualidade <http://www.ecos.org.br/videos.asp>, promovem discussões em salas de aula a respeito de iniciação sexual, gravidez, homossexualidade. Tivemos a chance de realizar uma série com quinze vídeos, “Ciências no Ensino Fundamental”, sob a coordenação da professora Anna Maria Pessoa de Carvalho (FEUSP), mostrando sua proposta de exercícios que levam os estudantes do ensino fundamental a formular perguntas e explicações em torno de fenômenos físicos a partir de experimentações simples propostas a eles. À ideia de um aluno se soma a observação de outro para então um terceiro concluir, ainda que parcialmente.

No filme *Shoah*, as entrevistas coletivas foram empregadas com finalidade específica. Ao menos em duas oportunidades, por duas razões diferentes, o diretor lançou mão desse recurso junto a habitantes de vilas polonesas de onde judeus

foram retirados: investigar a consciência que tinham do que ocorria (se sabiam do extermínio que estava sendo levado a cabo) e identificar que juízo faziam do ocorrido. Na primeira situação, um cidadão polonês dizia que os judeus falavam em “rarará”, desprezando, dessa forma, o iídiche, língua que eles, os poloneses, não entendiam. Em outra, os entrevistados associavam o genocídio a um revide bíblico pelo assassinato de Jesus Cristo, mas ressaltando, “não sou eu que acho isso, ouvi de um rabino”. “Foi o desejo de Deus”, diz outro. O diretor não discute, apenas pergunta e escuta.

A situação de entrevista em grupo apresenta desafios de ordem técnica. Mudanças bruscas de incidência de luz, seja nos lugares do recinto em que acontece a filmagem seja nos hemisférios de um mesmo rosto, imprimirão uma fotografia específica e, eventualmente, irão requerer habilidade especial por parte do cinegrafista. Este deve considerar o enquadramento do grupo e de suas partes, o que às vezes incorre em um arranjo espacial artificial do grupo. O ambiente fechado possui, por vezes, cobertura reflexiva nas paredes (ladrilhos, paredes lisas), provocando a reverberação do som. Supõe-se equipamento específico de som (microfone direcional colocado em uma vara) e atenção do operador de áudio. E, por fim, a dinâmica das respostas (e construção do conhecimento, portanto) é condicionada à velocidade com que o cinegrafista e técnico de som alcançam aquele que falará. A maior dificuldade, talvez, ocorra na edição, uma vez que as falas interrompem umas às outras e se referem ao texto construído durante a filmagem, a partir de repertório anterior de cada um, que não é trivial de ser reconstituído na edição.

Atores sociais

Existe certo tipo de documentário que, ainda que assim não se identifique, trabalha com a lógica de *atores sociais*. É uma forma de discutir uma questão do ponto de vista dos interesses políticos ligados a ela. As pessoas são convidadas a falar enquanto representantes de classe social, de grupos de interesse, de categoria profissional, ou de outra inserção social no tocante ao tema. Os atores (palavra empregada de maneira ambígua, propositalmente) sociais entrarão em discussão entre si (no campo da imagem, ou por meio de edição), de forma a estabelecer um

debate em que cada um expõe os seus pontos, geralmente em locais que ofereçam uma dimensão visual de onde se quer agir. Esse tipo de abordagem aconteceu seguidamente no âmbito do vídeo popular, que ansiava por qualificar questões que pareciam localizadas, junto a grupos de base, mas que na verdade apresentavam-se como questões sociais mais amplas. O jornalismo de TV também utiliza o recurso, mas costuma se deter “nos dois lados da questão”, e assim abre mão de outras posições que enriquecem a discussão e a tomada de posições. É um artifício utilizado em situações de caráter problematizador, com ou sem intenção de indução (no vídeo popular predominava o alinhamento político com os interesses de setores “progressistas” mas em outras oportunidades pode significar, de fato, o aclaramento das posições em jogo, sem interesses prévios).

Há duas formas predominantes características desse tipo de recurso: seleção de pessoas dentro de um possível *casting* (elenco) de personagens da realidade histórica ou utilização de atores de verdade, a quem são entregues textos previamente escritos. Quando são empregados atores profissionais, raramente procura-se escondê-los do espectador. O importante é dar subsídios para uma discussão de qualidade depois da exibição do filme.

Realizamos vários filmes com esse perfil. Em um deles, *Plano Diretor de Diadema* (1994), produzido para a Secretaria de Planejamento da cidade que aparece no título, foram equacionadas questões decisivas de planejamento urbano em três áreas polêmicas. Para a primeira, sobre construção de habitações sociais em área de mananciais, entrevistamos, sempre no local, um ambientalista histórico da região e líderes de movimento por moradias. A segunda, sobre disputa por áreas vazias, que poderiam se destinar tanto ao uso industrial como à moradia, foi entrevistado um agente imobiliário que mostrava o contrassenso de um conjunto habitacional novo em meio a fábricas poluentes. E, por fim, discutindo o binômio desenvolvimento industrial/preservação do ambiente, entrevistamos um industrial e um ambientalista. Ao longo de todo o vídeo, foram inseridos depoimentos de vereadores se posicionando a respeito de cada um dos temas. É verdade que esse trabalho foi feito em uma cidade suficientemente grande para ter esses tipos de problemas, mas não exageradamente a ponto de disputas internas enevoarem o interesse mais genérico de cada grupo. Enfim, o filme aconteceu numa escala em que as pessoas se conhecem, ainda que discordem, e num contexto político de

contato constante, no qual mesmo adversários do campo político podiam prever (ou revidar, em caso negativo) uma representação fidedigna ao seu pensamento.

O filme *Há Lugar – Ocupações na Zona Leste* (1987, Julio Wainer e Juraci de Souza) obteve representação de vários atores participantes da questão: ocupantes de terra e suas razões, a posição da Igreja, do Partido dos Trabalhadores e do PC do B, do Sindicato de Arquitetos, do Secretário de Habitação do Estado, dos proprietários, e mesmo da polícia, que não fala, mas se mostra claramente, ao desalojar, à força, uma das ocupações, em ação que provoca a morte do pedreiro Adão. O filme articulou forças em favor das ocupações e deu tempo de vídeo proporcional à cada uma delas. Assim, o bispo da zona leste tem espaço de tempo ligeiramente maior para suas ideias, assim como a do Partido dos Trabalhadores e do PC do B tiveram espaços assegurados. A estratégia de inclusão criou condições que envolveram à todos na divulgação do trabalho junto às comunidades de ocupantes, o que exigia certo esforço (videocassete, TV 20 polegadas, extensões elétricas de dezenas de metros). As ideias que o vídeo traz acabaram sendo antecipatórias do que ocorreria poucos anos mais tarde: o presidente do sindicato (Nabil Bonduki) propõe a autoconstrução de casas pela população por meio de mutirão (ideia ridicularizada no vídeo pelo Secretário de Estado da Habitação), é isso de fato acontece três anos depois com a eleição de Luiza Erundina como prefeita de São Paulo, que resultou em novo filme (*TV Mutirão*, 1992, Julio Wainer).

Bill Nichols (2007, p. 31) dá um sentido mais amplo à noção de ator social, considerando ator social qualquer pessoa tomada da realidade, pois “continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera”. Na medida em que se discute e se percebem as incontáveis (e sutis) maneiras de reagir frente a uma câmera, essa posição de indiferença fica sob suspeita. Mas, enfim, o ator social é o personagem que defende, ou simplesmente age, de acordo com pontos de vista de sua categoria.

Instigante é o caso que o mesmo Nichols (ibid, p. 38) relata do filme *No Lies* (1973 Mitchell Block), em exemplo de subgênero que se coloca na fronteira do documentário. Nesse filme, entrevista-se, de forma despretensiosa, uma jovem, que a certo momento revela que fora estuprada recentemente. O diretor, ao invés de interromper a entrevista, ou de ao menos tratar o fato de forma cerimoniosa, ao contrário, torna-se cada vez mais inquisidor e impertinente, a ponto de duvidar que tenha havido o estupro, o que angustia a entrevistada. No término do filme, ficamos

sabendo, por meio dos créditos, que se trata de uma encenação, com atores dando textos preestabelecidos.

O exemplo não é solitário. O filme *Not By Choice*, (1989, de Geoff Bowie, produzido pelo National Film Board do Canadá) trata do dia de uma moça, mãe solteira, que sai para uma entrevista de emprego, enquanto relata ao diretor do filme as dificuldades, vexames e humilhações pelas quais passa em sua condição. Na sequência final, a equipe flagra a moça saindo da entrevista de emprego. Foi aceita, mas está muito transtornada: vai receber menos do que na assistência social, e vai gastar mais, pois terá despesas extras em transporte e com cuidados com o filho. Mas tampouco pode recusar, pois senão perde a pensão dada pelo governo. É uma posição de “sinuca de bico”, sem solução. A última cena é de ruptura, quando a moça se diz cansada da inútil condescendência da equipe, e coloca a mão tampando a lente da câmera e se retira, deixando a equipe de filmagem paralisada, atônita. A ruptura com a equipe de filmagem (encenada, como todo o resto, e sem que saibamos) significa a própria ruptura com o espectador: somos trazidos à dura realidade de que não se trata de conhecer e de se simpatizar com os problemas da vítima: existe uma questão social de fato que compete à sociedade discutir e solucionar.

O recurso da entrevista-encenada, sem maiores indicações, pode ser vista em pelo menos dois filmes brasileiros. *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, é todo baseado na ambivalência da pessoa entrevistada (na verdade, a pessoa-que-fala-para-a-câmera), oscilando entre a atuação e o relato de uma situação real (entre o encenado e o acontecido, em outras palavras). Fernanda Torres se mostra atônita, confusa com a cena e com o que se espera dela, numa reação muito espontânea, mas vinda de uma atriz. Em outro segmento, uma moça descreve suas desventuras em São Paulo, que inclui um caso fortuito que teve com um controlador de coletivos, em uma cabine no centro de São Paulo, na qual engravidou. O depoimento termina com a frase “foi isso que ela falou”, desnorteando o espectador que deu fé no depoimento como pertencente àquela pessoa diante da câmera.

O Filme *Sete, Oito* (2014, Luciana Lemos) realizado como trabalho do curso Filmworks, da Academia Internacional de Cinema, traz o depoimento de uma moça que aceitou um serviço de tráfico internacional, levando drogas na vagina, e passando por dificuldades de diversas naturezas: policial, pessoal, médica. A diferença em relação a outros filmes são *sketches* encenados no meio da narrativa,

como que em estado onírico (por exemplo, de um carrinho de obras homens despejam pó sobre ela, que está numa poltrona de avião). Percebemos que se trata de encenação *no meio* da narrativa, o que não tira a sua força. As razões são as mesmas de *No Lies, Not By Choice*, e possivelmente semelhantes às de *Jogo de Cena*: a história é (ou pode ser) verdadeira. Colocar o personagem real em câmera não faria um filme melhor, apenas exporia a pessoa em situação constrangedora e perigosa, comprometendo a ela e ao filme. Mais importante é sentir o problema, identificar as razões e formar juízo a respeito do impasse.

Esse filmes são documentários? Inserem-se nesta pesquisa sobre a entrevista? Entendemos que sim, enquanto textos com asserções sobre o mundo histórico que interpelam o espectador como possível agente de transformação, ou ao menos de compreensão da posição de *outro* da mesma sociedade em situação extremamente difícil. A entrevista, na sua formalidade, certamente aconteceu, antes do filme, e a forma final do filme emula essa entrevista, sem expor as pessoas desnecessariamente.

O entrevistado-ponte

No filme “The Philippines: Life, Death and Revolution” (1985) Jon Alpert visita um lixão, onde pessoas tiram o sustento, em plena ditadura Imelda Marcos (1985), nas Filipinas. A distância (cultural, social, de vivência) é imensa, e um contato direto pode não resultar em diálogo. Nessa ocasião, o repórter Jon Alpert fez de seu cicerone um tradutor, não da língua somente (pois havia um espanhol compreensível às duas partes), mas da própria situação. O cicerone não é apresentado à câmera, mas é chamado uma vez pelo nome de Bubo. É bem apessoado, fala inglês fluente, é oriental e aparenta estar muito envolvido com aquela situação. É provável que pertença a alguma ONG ou a um grupo político de oposição nas Filipinas, não sabemos. Mas identificamo-nos com ele e com seus valores. Da mesma maneira que aparece em cena, sai. Nesse meio tempo desempenhou um papel importante de *ponte* entre o repertório do repórter (com quem o público se identifica) e o de uma mulher pobre, idosa, que ganha até um dólar por dia separando latas de plástico e lavando-as.

Mataram Meu Irmão (2013, Cristiano Burlam) é o filme vencedor do Festival É Tudo Verdade 2013 nas categorias Melhor Documentário Brasileiro de Média e Longa Metragem (júri oficial). Foi premiado também pela Abracine (Associação dos Críticos de Cinema). Cristiano Burlam lança mão de entrevistas diversas como recurso predominante para investigar a morte do irmão, Rafael, que ocorreu onze anos antes das filmagens. Outros poucos recursos audiovisuais são utilizados: há uma conversa telefônica do autor com uma moça que atende telefone no cemitério; aparecem fotos policiais da cena do crime e da vítima, abrindo e fechado o filme respectivamente; uma claquete com “Cena 1 – Mataram meu irmão” indica que se trata de um filme, pensado como tal, e não um flagrante jornalístico, por exemplo. Ao longo do filme temos uma foto, amassada, de três crianças no mar, que se supõe serem os irmãos junto com Rafael, a vítima.

Trata-se de um acerto de contas com o passado do autor, que é um prolífico realizador, ainda que até agora pouco conhecido. Apesar do apelo policial do título, o filme não traz novidades sobre a circunstância da morte, identificação e punição do responsável. Até onde se consegue naturalizar a morte de jovens homens saudáveis, trata-se de mais uma história de periferia, em que um jovem de 22 anos, de bom coração, se envolve com drogas e furtos de veículos e, ao ir cobrar o que o receptor de veículos lhe devia, é assassinado. O autor do crime permanece foragido, vemos sua foto em ficha policial, os familiares do jovem morto lamentam, contam de sua vida, falam de episódios da infância e da vida familiar, das motivações e dos desvios que resultaram em seu assassinato.

O que surpreende no filme é a imensa distância que parece separar o universo daquela família do mundo do realizador (presente em todo o filme, mas não de forma ostensiva). Para cobrir essa lacuna, há um depoimento-ponte feito por um amigo de infância dele e da família, cujo nome não é revelado. O que é absolutamente relevante é que esse amigo é de repertório próximo do autor, e como tal faz uma ponte entre a família e a audiência: “O Rafael tinha eu e você como referência fora daquele mundo [...], ele procurava fazer coisas para impressionar os outros, você em especial, me parece”. É de se supor que o filme não se sustentaria sem esse depoimento, sem essa pessoa. A fala do rapaz tem a duração de vinte e três minutos, com dois cortes apenas, e cumpre funções essenciais: localiza o autor no filme (“é preciso dizer, você se achava adotivo naquela família”), explica o ocorrido com lucidez e generosidade para com a vítima (mais até que de Tiago,

outro irmão, preso, que dá entrevista por telefone, e diz “parece que ele estava envolvido com drogas e roubo de veículos”, como que justificando o assassinato do irmão). Para esse amigo de infância, com sofisticado linguajar e sutilezas de percepção, a morte foi uma fatalidade. Rafael jamais cometeria uma agressão a quem quer que seja, e foi uma vítima em direção ao próprio assassinato. O próprio entrevistado, quando jovem, tinha praticado delitos como os de Rafael, como era comum aos jovens do Capão Redondo. Lembra (ao cineasta) que o pai era alcoólico e só não se envolveu com drogas por uma questão geracional. Enfim, esse depoimento-ponte é fundamental para ajudar a decifrar a verdadeira pergunta do filme: como uma pessoa vinda de uma família desestruturada, com cinco mortes violentas, vira autor cinematográfico e dramaturgo de vanguarda?

Depoimento-ponte é, portanto, aquele que estabelece uma ligação explicativa do que acontece na tela com o espectador.

Trânsito de categorias dentro do filme

Talvez por inquietação com o estabelecimento de padrões e de procedimentos que não dão conta da riqueza de possibilidade do filme (e da vida), Werner Herzog se dá ao direito de transitar entre categorias ao tratar dos entrevistados de seus filmes. Isso acontece em razão de algo a que ele se referirá, no exemplo adiante, que é uma de suas “questões principais”. A relação viva, que transcorre entre o entrevistador e entrevistado, é tão importante como as suposições de costumes dos seres das cavernas. É como pode ser interpretada a guinada que Herzog dá no transcorrer da entrevista.

Na altura dos 17 minutos do filme *A Caverna dos Sonhos Perdidos*, (2010, *Cave of Forgotten Dreams*, de Werner Herzog), o diretor inicia um diálogo com o arqueólogo Julien Monnay, que cria no computador uma perfeita representação tridimensional da caverna Chauvet, assunto do filme, que possui impressionantes pinturas de animais datadas de trinta mil anos atrás.

O diretor (que não vemos, mas ouvimos em *off*) e o jovem arqueólogo, que usa um rabo de cavalo, discutem a possibilidade de recriar o que havia se passado na caverna no tempo das pinturas.

Com um inglês claudicante, o jovem arqueólogo explica:

– O objetivo principal é recriar histórias do que poderia ter ocorrido nesta caverna.

Herzog pergunta:

– É como se vocês estivessem criando uma lista telefônica de Manhattan com 4 milhões de assinantes. Mas isso não responde às questões principais. Eles sonham? Eles choram à noite? Quais são suas esperanças? Quais são suas famílias? Vocês nunca vão responder a essas questões com uma lista telefônica.

– Sem dúvida, nunca saberemos, pois o passado está definitivamente perdido, nós nunca reconstruiremos o passado. Nós só podemos criar uma representação do que existe hoje. – *Replica o arqueólogo.*

[corte de câmera]

Continua o arqueólogo: – Você é um ser humano, eu sou um ser humano. Nós todos temos a nossa própria história.

– Qual é a sua história? – *Interrompe o diretor.*

– Eu trabalhava no circo.

– No circo? Fazendo o que? Domador de leões?

– Não, eu não era domador de leões, certamente, eu era equilibrista e andava no monociclo. A primeira vez que eu entrei na caverna, tive a chance de ficar cinco dias lá. Todas as noites eu sonhava com leões; foi um choque emocional para mim. Eu sou um cientista, mas também sou humano. Depois de cinco dias, decidi não mais entrar na caverna, pois precisava de tempo para relaxar, para...

– Absorver?

– Sim, para absorver aquilo tudo.

– Você sonhava com as pinturas ou com leões de verdade?

– Com ambos...

– Você tinha medo nos sonhos?

– Não, não tinha medo, tinha uma sensação de imagens poderosas e profundas...

– Uma forma indireta de entender as imagens, uma forma não direta ...

Na cena seguinte, é um cientista que fala à equipe de filmagem, de dentro da caverna:

– Desculpem, silêncio, por favor... por favor, não se mexam... vamos ouvir o silêncio na caverna... e talvez assim possamos ouvir as batidas de nossos corações.

E o silêncio é respeitado também pelo diretor, na forma final do filme.

Nesse trecho do filme, o diretor dá mostras de querer superar a divisão especialista/personagem. Aponta os sonhos como possível ponte de contato com realidades metafísicas (aliás, frequente também em seus filmes ficcionais)

O que chama a atenção nesse caso é a mudança de contrato com o entrevistado. De perguntas científicas referentes à caverna, Herzog irrompe perguntando sobre o passado do cientista, e somos surpreendidos com a notícia de que ele trabalhava no circo. Passamos a saber um pouco mais a respeito dos seus sonhos. O arqueólogo, jovem e com rabo de cavalo, foi se transformando em personagem.

CAPÍTULO 4 Imagem e o som da Entrevista

O documentário *Shoah*, analisado nesta tese, foi transcrito e publicado em livro pela primeira vez em 1985, com prefácio de Simone de Beauvoir, e foi seguidamente revisado e republicado (Lanzmann, 1995). A edição que nos referimos traz na quarta capa: “por que se baseia em palavras, mais do que imagens, para recriar o mundo dos campos de exterminação, **Shoah – o livro – é tão poderoso e verdadeiro quanto o filme**” [grifo nosso].

Não é bem assim. É claro que essa afirmação de contracapa insere-se no âmbito da publicidade de vendas, e como tal não se insere neste debate acadêmico. Interessante, no entanto, é que essa afirmação propagandística *nega* o próprio filme. *Shoah*, é óbvio, é um grande filme justamente *por ser um filme*, por se apropriar de imagens e de falas proferidas e editadas de maneira única, singular e arriscada. É fato que o diretor Lanzmann não buscou imagens de época, de arquivo, para *ilustrar* seu filme (esse verbo é relevante e será discutido no capítulo 5, sobre edição). O filme traz rigorosamente o tempo presente ainda que se refira a ocorrências passadas há 35 anos em relação ao lançamento do filme. Esse fato tampouco significa, em absoluto, que a versão transcrita seja de uma potência sequer próxima à versão audiovisual. Qual é então a diferença entre os dois materiais? Todos os depoimentos que constam no filme estão transcritos no livro. A sequência lógica do filme está no livro, bem como as intervenções do entrevistador. Todas as palavras estão lá, na mesma ordem do documentário. Contudo, do livro ao filme falta... quase tudo. Não é um livro atraente por si mesmo, é apenas uma ferramenta de estudo do filme. O filme, por sua vez, foi escolhido como o mais importante “farol cinematográfico” de suas carreiras por pessoas como Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel (no site <http://www.faroisdocinema.com.br/>).

Outra pergunta que surge diante da má comparação feita pela quarta capa do livro em relação a uma suposta superioridade deste sobre o filme é: o que traz um filme que um texto (qualquer texto), por sua vez, tem dificuldade de trazer e, não muito raro, quando tenta, falha? No livro falta a prosódia, falta a fluência e hesitação das pessoas no seu falar, faltam os rostos, como expressão do passado e da memória, faltam as pausas, a inflexão de voz, de corpo e de olhar, e as perguntas que nós, espectadores, nos formulamos, enquanto o filme segue: como isso foi

possível? Como as pessoas foram aceitando o desenrolar de situações? Como eu reagiria? Faltam, enfim, o tempo como duração e as imagens que tornam possível esses diálogos acontecerem no tempo presente. Falta, como disse Levinas, “o rosto do outro através do qual eu percebo o infinito” (ver capítulo 1 p. 25).

Levantando todos esses problemas, é da imagem que acompanha a entrevista que falaremos neste capítulo da tese.

Local. Aonde acontecerá a entrevista?

Em alguns filmes ou situações, a equipe vai até o entrevistado ou até um local familiar a ele (casa, escritório etc.). Em outros, o entrevistado vai a um local estabelecido pela produção, como, por exemplo, um estúdio, um teatro. Uma terceira opção, entre tantas possíveis, leva ambos a um local onde tenham acontecido fatos relevantes, e cuja visualidade ative arquivos na memória ou estimule conteúdos a serem tratados pelo filme. Podem, numa quarta opção, combinar encontro em local que tende ao neutro, público ou semipúblico, como, por exemplo, um bar, uma praça, um descampado, o alto de um edifício, ou até mesmo uma barbearia. De forma similar ao dispositivo “cabine”, descrito no capítulo três, um fundo de imagem pode ser levado ao espaço de gravação, ou, usando recurso tecnológico contemporâneo, um fundo pode ser adicionado a uma entrevista gravada de uma pessoa em qualquer lugar. Cada situação tem implicações no filme, que podem ser profundas ou imperceptíveis. Cada situação também responde a um contexto de produção, que flexiona esforços e custos, levanta implicações jurídicas de usos de espaços alheios. Tudo age no sentido de viabilizar o encontro das partes (equipe e entrevistado) numa equação que priorize a qualidade, mas não pode deixar de considerar o tempo e deslocamento necessários para esse encontro.

Deslocar-se em direção do entrevistado implica, a princípio: que a equipe gastará mais tempo com cada entrevista referente à ida e preparação do espaço; que o ambiente externo (sala/edificação/bairro/cidade) influi na entrevista; que o entrevistado estará em local de sua própria escolha, podendo isso deixá-lo (ou não!) mais à vontade, pela presença e ou proximidade de pessoas e de objetos familiares, onde acontecem fluxos de circulação e passagem de tempo a ele familiares; que esses objetos (móveis, quadros, arquitetura, layout do ambiente, diplomas, troféus,

enfim) possam se constituir em elementos expressivos do entrevistado e do sistema de valores que o envolve. A composição da entrevista no que se refere ao ambiente pode se dar em um mesmo quadro, no binômio figura/fundo (montagem em profundidade de campo)²⁴, e/ou por meio de edição, aonde se somam tomadas com detalhes que revelam a ambiência de onde se deu a entrevista, com indicações de repertório e valores do entrevistado.

Engana-se quem pensa que deslocar-se ao ambiente do entrevistado significa de forma imediata deixa-lo mais à vontade. Muitos entrevistados preferem não falar a partir de seus locais de intimidade. A invasão para uma filmagem descrita por João Moreira Salles no capítulo 1 nos dá uma ideia da violência que pode ser filmar na casa de outros. As maiores “armadilhas”, tal como a descrita no capítulo 3 desta tese, acontecem no espaço familiar da “vítima”, onde a perplexidade é maior e a fuga é mais improvável.

A imagem de fundo

A imagem de fundo da entrevista costuma ser um indicativo direto do universo do entrevistado e de sua inserção no mundo. É muito comum que o fotógrafo do filme, em parceria com o diretor, ou que um produtor/diretor de arte “produza” essa imagem, trocando quadros de lugares, colocando um pôster no eixo de visão da câmera, distanciando a poltrona da parede (para se ganhar em profundidade de campo), “emoldurando” o ângulo e visão com uma planta ou outro objeto desfocado em primeiro plano, enfim reconfigurando a imagem de fundo (e de frente) do entrevistado a partir de elementos existentes no ambiente²⁵. A lógica dessa reordenação pode ser estética, como pode também ser cognitiva. Nessa variante, o mais comum é criar um ambiente onde elementos significativos da pessoa e do tema do filme se tornem aparentes no mesmo quadro em que o entrevistador fala. É como se o rearranjo funcionasse para que o entrevistado seja “mais ele” e a imagem mais carregada (ou mais limpa, se esse for o desejo) de

²⁴ Há uma discussão, levantada por Andre Bazin (1991 p. 54-65), que permanece atual enquanto debate. Defende ele, no texto “Montagem: Proibida” que tem mais valor cinematográfico filmes com poucos cortes. A solução é usar o plano-sequência e a montagem por profundidade de campo (vários elementos compostos no mesmo quadro)

²⁵ Levar objetos para o ambiente dos outros incorre em questões éticas específicas de legitimidade.

implicações. Figura e fundo, dentro de uma gramática básica, comporiam o personagem em uma mesma direção. Um significado unitário, ainda que possa ser complexo.

Um caminho alternativo é quando figura e fundo se articulam de forma dialética, e a imagem de fundo pode contradizer ou, de forma mais genérica, comentar os conteúdos do personagem. Certa vez realizamos um pequeno vídeo documental sobre um grupo de terceira idade. Entre outras tomadas, um idoso, líder do grupo, lamuriava para a câmera a condição de velhice, a depressão e a solidão. No fundo da imagem, em leve desfoque, o resto do grupo dançava e cantava em roda, alegremente. Não creio que a composição tenha sido um ato jocoso ou negação simples da fala principal. Acredito que, sem desdizer o relato do abandono, era apresentada uma alternativa, ainda que efêmera (pois o dia a dia dos idosos não é inteiramente preenchido por atividades sociais alegres), e que enfim era a razão de ser do filme e do próprio grupo.

Na opção de produção de “ir até o entrevistado” estudamos o filme *Quem Roubou o Sonho Americano?*, que comentamos no capítulo anterior. O filme se apoia em falas de especialistas e apresenta basicamente duas posições políticas antagônicas: a do poder instituído (grandes corporações, o governo dos Estados Unidos, o bipartidarismo, os *think tank* conservadores) e a alternativa “popular”, que o filme defende (pessoas resistindo àqueles, unindo-se na vida cotidiana, nas organizações de base e nas manifestações das ruas); lembrando esse antagonismo já apontado por nós, chamamos as duas posições de “lado de lá” e “lado de cá” em relação ao posicionamento político do filme. Vejamos então as imagens de fundo que utilizam.

Qual é a imagem de fundo que mais caracteriza os “especialistas”, pessoas cujo saber advém dos estudos? Livros. Muitos livros. No total de vinte e dois especialistas entrevistados, sete tinham prateleiras de livros por detrás. Outros cinco tinham cartazes afixados na parede, quadros ou monitores de computador. Desses, os cartazes (pôster) apresentam um engajamento com uma ação contemporânea, política, cultural ou de outra natureza. Os monitores podem muito bem indicar “conectividade”. Quatro entrevistados tinham janelas ou persianas de fundo e, nesse caso, entendemos que predominou uma opção estética: a profundidade de campo de uma janela, a textura/ritmo das persianas. Outros fundos de imagens escolhidos foram bandeiras em pedestais (duas representando a oficialidade federal), um painel

com logomarca corporativa, uma parede vazia, um fundo de cortinas, sem maiores significações que conseguimos atribuir. Uma líder sindical fala de sua casa e o fundo, desfocado, claro e multicolorido, nos remete à sua área de serviço. Pessoas anônimas, representando o ponto de vista “popular”, são nove, e estão todos em espaço aberto, público, próximos a manifestações, ou colaborando com a organização de movimentos. Não estão sozinhos, exibem convicção política e engajamento social. Não são individualizados por nomes, o que ajuda a conduzir as suas falas a uma voz coletiva.

Dois fundos de imagem, ambos com prateleiras de livros, causam alguma estranheza. Em um dos depoimentos, representando o lado do poder instituído, o entrevistado está praticamente emparedado contra uma estante de livros desorganizada. Teria sido intencional? Será que houve alguma intimidação ou constrangimento no ato da entrevista, que o “empurrou” contra a estante de livros? Ou foi um esforço de desvalorizá-lo, de desmistificá-lo? Se for, o efeito pode ser o contrário: mostra-o frágil, enfraquecido, jamais o diretor de uma poderosa *think tank* conservadora cujas ideias se combate. Enfim, a cena causa alguma dúvida nesse filme estruturado em premissas políticas tão claras e definidas. Por outro lado, conhecemos as circunstâncias de produção e sabemos que é bem possível que não haja nenhum planejamento específico para aquela imagem. Mas, queira-se ou não, terá impacto na leitura dos papéis do elenco do documentário.

Outra imagem chama a atenção não pelo seu significado, mas pela sua textura. O entrevistado se senta em uma poltrona e o fundo é uma vasta prateleira de livros, avançando em direção a um ponto de fuga, em desfoque. Não é algo conclusivo de nossa parte, entretanto, pela maneira como se apresenta, fica a impressão de que a imagem de fundo foi aplicada por detrás do primeiro plano. A figura e o fundo provavelmente foram tomados em circunstâncias diferentes e juntadas por meios digitais. Indica um novo momento na produção audiovisual, em que as “figuras” e os “fundos” podem estar descasados de uma mesma situação histórica. No limite, a repetição desse procedimento proporcionará mais possibilidades criativas para os autores, que por sua vez implicarão em responsabilidades éticas e estéticas específicas. Para os entrevistados, falar frente a um “fundo verde”, no qual imagens serão aplicadas, poderá trazer dúvidas e insegurança.

Na segunda situação apontada, é o entrevistado (ou entrevistados) que se desloca a um local de referência da equipe de produção. Esta tem sido uma solução mais recorrente pelos motivos que se seguem: a) é mais econômico deslocar uma pessoa do que uma equipe completa; b) otimiza-se o tempo de gravações, com montagens de luz e monitoração de áudio dentro de padrões estabelecidos (nem que esses padrões sejam modificados a cada entrevista, para proporcionar variação); c) os elementos significantes (quadro, objetos, arquitetura) podem dar riqueza e beleza ao filme, mas podem também implicar em dispersão; d) o entrevistado, enfim, pode preferir não se expor em sua intimidade e permanecer no âmbito profissional da filmagem; e) escapa-se, com isso, de questões legais, cada vez mais presentes, e que podem chegar ao limite de inviabilizar uma gravação em locação, como autorização de uso de imagens, do ambiente e de seus elementos, cada um merecedor de um contrato à parte.

Abundam exemplos para todas as situações destes capítulos. No filme *Diário de uma Busca* (Flavia Castro, 20011) a equipe é pequena, o tempo de produção/deadline de entrega parece não ser rígido. Os afetos e revisitas de Flávia (mais equipe) com personagens e locais de sua trajetória jogam um papel decisivo. Por esses motivos, fica adequado que o filme se componha de colagens de lugares, em tempos e espaços em escala mundial, representando (re)encontros que são a razão de ser do próprio filme.

Enfim, a questão do fundo de imagem tem estimulado soluções que fogem do convencional representado por clichês de disposição de objetos no espaço da entrevista como computadores e prateleira de livros. Um exemplo de espaço de fundo que móvel, que estimula o entrevistado e o espectador ocorre no filme *Ouvindo Imagens*, de Michel Favre (2009), que realiza as entrevistas no banco de trás de um taxi, com câmera frontal ao banco, trazendo o entrevistador logo ao lado do convidado (e inevitavelmente em quadro). O que se passa no banco de trás do taxi são fragmentos da cidade, aos quais os entrevistados podem ou não fazer referência. De qualquer jeito, é uma “entrevista em trânsito”, em que tudo se mexe, menos a cabine de entrevistas e quem está dentro dela.

A busca por espaços definidos, que não trazem significados por si, expõe a opção autoral de Eduardo Coutinho. Seus primeiros filmes eram rigorosamente de locação, sendo o ambiente externo parte da narrativa. A câmera espiava acontecimentos, por frestas, e também se assumia o centro das ações. O máximo

que se permitia era uma espécie de cabine, um mesmo quarto, onde moradores iam dar seu depoimento (*Santa Marta, duas semanas no morro*, 1987). Seus últimos filmes (*Jogo de Cena*, *As Canções*, *Moscov*) são todos em locais fechados, únicos, e vinculados ao universo profissional de filmagens: teatro e coxia de ensaios. *Paulo Moura, a alma brasileira* (2013, Eduardo Scorel) é rodado no escritório do músico, recém falecido, e parece uma tentativa desesperada de buscar o que havia acabado de perder: os sinais da vida do músico.

A opção pela locação ou pelo estúdio de gravação são reflexos de estruturas de produção bastante diferenciadas. Um desafio é entregar um filme após alguns anos de produção; outro é concluir uma série em poucos meses, quando a logística de gravações passa a ser preponderante, e a opção “estúdio” pode prevalecer, em detrimento de outras opções autorais.

Frestas e Black

Voltemos ao filme *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho. É pela fresta de uma porta que conseguimos ver um grupo de três pessoas, em um pequeno quarto, assistindo, na TV aberta, a Roberto Carlos cantar na cerimônia papal. A câmera se aproxima e as pessoas parecem magnetizadas frente à TV. Agora, muito próxima, a câmera, em *tilt* (panorâmica vertical), percorre um homem do colo ao rosto, bem próximo, mas sem que este pareça se incomodar, pois continua a cantarolar junto com a cena que está passando na TV. As imagens dos depoimentos que vemos não são fechadas em si, nem fortemente delimitadas. Elas trazem também o tema de conteúdos fora de quadro, mas não fora de campo. Esse olhar, do que não se vê na tela, mas se percebe por meio de outras evidências, é muito caro aos autores franceses, com observações de natureza fenomenológica. Andre Bazin (1991) mencionava a existência de imagens de natureza centrípeta e outras de natureza centrífuga, falando respectivamente de pinturas e de filmes. Nas pinturas, o olhar nos conduz ao centro da imagem. Nos filmes, acontece o contrário. Sendo as imagens cinematográficas tomadas a partir do mundo (tanto em filmagens documentais, ficcionais ou mesmo em estúdio, não importa), a leitura se faz do centro da imagem e se expande para fora dos limites do quadro. Percebemos coisas

que não estão visíveis: estão fora dos limites do quadro, mas não fora do campo de percepção.

A todo momento desse filme de Coutinho, durante e entre entrevistas, aparecem frestas. Enquanto André, um dos entrevistados em *Santo Forte*, dá o depoimento que abre o vídeo, percebe-se o movimento de alguém no cômodo de trás. O cinegrafista parece se incomodar com a suposta dispersão e “fecha” o zoom no personagem André. Enquanto Vanilda dá seu depoimento, sentada na cama, chega alguém (um vizinho?) por trás de uma janela e passa a assistir à TV! Ela mesma, momentos antes, sentava na cama de seu quarto e, com ambas as mãos para cima, cantava junto com Roberto Carlos “Jesus Cristo, eu estou aqui!”. Logo depois sabemos que não era apenas uma cantoria, mas uma espécie de reza: enquanto cantava, ela encaminhava um pedido de um filho, que é o que mais quer na vida. “Não, não pedi a nenhum santo, pedi direto a Deus, ele vai me escutar”, fala Vanilda, chorando.

Todas essas evidências: as frestas, de onde é possível ver coisas imprevistas acontecerem; a TV assistida da janela pelo vizinho; pessoas dispersas no fundo da imagem, tudo isso denota um transcorrer do mundo *apesar* da filmagem. O trânsito na casa continua, a celebração religiosa prossegue mediada pela TV, enquanto a câmera faz o seu registro. Essa atitude, da parte de um autor como Coutinho, acaba por subordinar a filmagem à vida. É só com a vida transcorrendo que poderemos ter um filme. É uma atitude muito diferente da de autores que, às vezes, por vaidade, insegurança ou nervosismo (de ambos os lados da câmera) acabam por catalisar todas as atenções do entorno para a filmagem, para a entrevista. Fecham-se portas e janelas, exige-se silêncio, muita atenção e reverência. Nesse caso, para termos um filme, o próprio transcorrer da vida terá que ser interrompido. Ramos (2008, p. 81) retoma questões da fenomenologia do cinema documental, valorizando as imagens-câmera como “imagens que trazem o mundo em sua carne, e nelas respiramos a intensidade e a indeterminação do transcorrer”. Lembra dos profissionais por detrás das imagens, a quem chama de “o *sujeito-da-câmera*, que vive *para* a câmera e *pelo* espectador” (Ibid, p. p. 89). Enfim, é toda uma sensibilidade que se aplica com muito mais propriedade às tomadas abertas ao mundo, em locação, do que na situação controlada dos estúdios. É nas locações que aparecem as frestas, as molduras (pictóricas ou conceituais), sentidos vários (às

vezes enigmáticos ou conflituosos) que dão riqueza ao filme, na mesma proporção que oferece ambiguidades e indeterminação como contrapeso.

Por sua vez, chamamos de “black” a forma genérica de como se transpõe a situação de estúdio a uma locação. Anula-se (ou se rebaixa fotograficamente) as imagens de fundo para realçar o primeiro plano de alguém que fala. O fundo é neutralizado, em geral para o preto. Interpõe-se um anteparo entre a figura e o fundo (um tecido bem esticado, por exemplo), neutralizando a presença de objetos e luzes desviantes. Black (preto) é a cor empregada e não outra (azul, por exemplo) por ser uma referência universal (branco e preto, ausência de luz) e sobretudo por ser um padrão objetivo, acessível através do recurso “pedestal” da câmera. Qualquer outro padrão cromático poderia apresentar variações de uma locação a outra.

Ambientação sonora

Seja qual escolha for feita em relação ao espaço de filmagem – estúdio, locação, lugar público, com ou sem anteparos –, um elemento que interfere bastante no filme é a ambientação sonora. De uma forma sutil, ela conta muito da circunstância em que foi feita a filmagem. Ela nos mostra: se o local da tomada era pequeno, médio ou mais se assemelhava à extensão de um galpão; se havia um grupo pequeno ouvindo, todo um auditório ou virtualmente ninguém, nem mesmo a equipe (como em *Rua de Mão Dupla*, Cao Guimarães); indícios da natureza do som que reverbera em determinado local, tipo um som “de banheiro”, de azulejos; ou, ao contrário, indícios de sons no ambiente que são absorvidos por mobiliário, cortinas, tapetes. Em *Elefanti* (1991), ouvem-se passos no soalho, que são suficientes para associar o set de filmagem aos centenários casarões de Montreal. Pode-se, às vezes, perceber conversas ao longe, mas no mesmo ambiente, sinalizando que a entrevista não monopolizou a atenção de todos os presentes. Risadas após uma resposta, ainda que sejam apenas uma ou outra, tímidas, podem deixar no ar uma dúvida: será que o entrevistando estava “jogando com a plateia”, ou seja, estimulando riso e cumplicidade da equipe, em detrimento possível do ato da filmagem, registro e difusão posterior?

Franjas da entrevista

No filme *Cabra Marcado para Morrer*, há uma cena reveladora de Elisabeth, personagem que organiza o vídeo. Naquela altura do documentário, Coutinho já a tinha localizado, e as suas vizinhas já sabiam que ela era, na verdade, uma foragida política, uma heroína da causa do campesinato brasileiro. Ela mesma, Elisabeth, fala do que aconteceu, por onde andou, o que fez mais recentemente (alfabetizava crianças no quintal de sua casa), mas não se afirma politicamente como uma combatente contra a desigualdade social, perseguida da ditadura militar. Ela evita o assunto, ou melhor dizendo, visivelmente impulsionada por um dos filhos, assume um discurso contemporizador, e elogia a abertura política do general Figueiredo. Perto da Kombi em que a equipe partiria de volta da filmagem, no último momento do encontro com a equipe, Elisabeth vai até o carro, interpela Coutinho e faz o aguardado discurso político, em defesa do povo e de suas lutas, contra a opressão e a miséria. Enfim, Elisabeth encarna a postura que se esperava de uma forte líder popular recém-tirada do anonimato forçado. A disposição das pessoas na cena é reveladora: gesticulando e falando fortemente, Elisabeth se dirigia a Coutinho, que estava sentado no lugar do “passageiro” da Kombi. No bando de trás está o cinegrafista que, com câmera ligada e microfone aberto, tudo registrou (detalhes da filmagem dessa cena estão em COUTINHO, 2013, p. 28-29)

Esse momento marca um aspecto do documentário ao qual nos referimos como *frangas do depoimento*. Frangas são falas que acontecem antes ou depois da formalidade instalada na entrevista propriamente dita, para a qual diretor, cinegrafista e técnico de som devem estar atentos, bem como o montador do filme. A franja é uma forma de desprogramar a entrevista ensaiada e contida.

No caso de Elisabeth aconteceu uma tomada de coragem para dizer coisas que guardava. O mais comum é percebermos entrevistados por demais *preparados* para a entrevista: sabem o que dizer, como dizê-lo e sobretudo o que não dizer. Apresentam palavras escolhidas e razões elencadas para as suas ações. Terceirizam responsabilidades, de maneira a esvaziar possíveis enfrentamentos no momento da reportagem. A entrevista corre o risco de tornar-se conhecida antes mesmo de acontecer. Trabalhar as frangas dos depoimentos é uma forma possível de quebrar com os protocolos e com as resistências dos entrevistados para temas mais polêmicos.

As franjas acontecem no âmbito ampliado da entrevista concedida, que pode se iniciar na chegada da equipe ao lugar; no momento em que o entrevistado coloca o microfone, se ajeita na cadeira ou quando se discute os detalhes da entrevista propriamente dita. Quando a franja é gravada posteriormente à entrevista, é na descontração, na crença de que os segredos ou inconveniências foram preservados, que o personagem, já relaxando, pode, sem se dar conta, liberar conteúdos fora de sua rígida programação

Há uma questão do quanto seriam éticas ou não a inserção das franjas no corte final. O entrevistado está ciente de quando inicia e termina a entrevista? Isso é relevante? Ou ao conceder uma entrevista estaria autorizando qualquer momento de seu uso, dentro ou fora da formalidade da pergunta e da resposta? São questões para se avaliar a cada filme, na qualidade das relações construídas e dentro do papel esperado ou assumido pelo entrevistado.

Na vida real, um poderoso ministro da fazenda, Rubens Ricúpero, caiu por uma franja, ao trocar informações confidenciais com o jornalista ao seu lado sem saber que, mesmo em intervalo comercial, som e imagem estavam sendo transmitidos a todos que recebessem sinal por antena parabólica.

O fotógrafo Jacques Cheuiche, fotógrafo de Eduardo Coutinho por quatorze anos, recebeu elogios de João Moreira Salles pelas franjas em filmagens que fez, e que Salles editava. Cheuiche (CHEUÍCHE, 2014) diz que costuma fazer franjas desde quando o vídeo se afirmou no mercado profissional.

A planta baixa da entrevista

Jean Claude Bernardet, na edição ampliada do livro *Cineastas e Imagens do Povo* (2004), incluiu novo capítulo onde comenta sobre a entrevista. Faz críticas ácidas de como se banalizou a entrevista “virou o cacoete do documentário brasileiro”), repetida seguidamente como uma “fórmula narcísica” em que o entrevistador, mesmo fora do quadro, é o centro de todas as atenções. Ele se refere ao triângulo básico de disposição das pessoas em uma entrevista (câmera-filma-pessoa-que-olha-para-alguém-fora-de-quadro-mas-logo-ao-lado-da-câmera; voltaremos logo adiante para esse jeito recorrente de acontecer a entrevista, e seus

possíveis motivos). Como contraexemplo, menciona dois filmes que o estimularam, *Casa de Cachorro* (2001, Thiago Villas Boas) e *À Margem da Imagem* (2001, Evaldo Mocarzel) em que a entrevista é problematizada. No primeiro filme aparece o entrevistador e vazam frestas da vida (ou seriam molduras?), que não faziam parte da ação do filme que transcorre. O diretor opta por deixá-las. Em *À Margem da Imagem*, o diretor é questionado em seu papel pelos sujeitos que filma (“Amanhã, se eu bater na tua porta, você não me reconhece e me trata como um mendigo”), e deixa escapar franjas do relacionamento com os moradores em situação de rua, que de certa forma expõe o diretor. Bernardet aproveita a oportunidade para ampliar o questionamento ético da postura do documentarista perante seus sujeitos, que respondem docilmente às perguntas, e não questionam o estatuto da pergunta e as relações de poder que se desenham em situações como essas.

Coutinho criticava seguidamente os repórteres que jamais apareciam nos filmes, chamando-os de fantasmas. Ele mesmo aparecia em uma ou outra oportunidade, entrevistava com perguntas, mas invariavelmente apresentava-se no início do filme, de formas diferentes a cada trabalho. Sua preocupação responde ao questionamento de Bernardet, que “chamava na responsabilidade” para que o entrevistador apareça, mostre as caras, se exponha. Coutinho, por sua vez, não se preocupa com uma possível “forma narcísica” de aparecer nos filmes.

Há ainda formas discretas de aparecer o entrevistador, como em *amorce*. Trata-se do entrevistador como parte da moldura do quadro, que inclui parte do ombro e parte da cabeça dele, mantendo no centro da imagem o entrevistado. No filme *Not by Choice*, já comentado, o diretor (que depois sabemos ser um ator) aparece em *amorce*, perguntando ao personagem, “e como é a sua vida social?”, referindo-se a namoro, relacionamentos afetivos, já que a condição da entrevistada como mãe solteira a ocupava muito. Nesse momento vemos, da janela do ônibus em que é feita a entrevista, um grupo de jovens conversando em um estacionamento. Talvez aquela pergunta feita a seco, sem a lembrança sequer de um corpo que a interpela, deixasse a personagem muito isolada. Isso e remete à discussão da presença do diretor como dimensão sensual dos corpos em quadro.

Em filme que fizemos, *Patrick Entrevista Paulo Freire*, 1993, a câmera é frontal ao entrevistado, mas o entrevistador é revelado em *amorce* por alguns momentos, valorizando o caráter de conversa, de interlocução. Ainda não sabíamos nesse primeiro contato, mas o próprio Paulo Freire contará mais tarde que diálogos

com pessoas inteligentes, que o estimulam intelectualmente, lhe eram mais prazerosas e produtivas do que as palestras que preparava. A presença de Patrick, seu amigo, no quadro, não o deixa abandonado.

A fotografia da entrevista

O que tem sido feito no âmbito da fotografia nas entrevistas?

Para Jacques Cheuíche, o documentário brasileiro valoriza o momento do encontro, a relação que se estabelece, as reações entrevistador/entrevistado. “A ansiedade de fazer tira os momentos de criação. Não se pode perder o *momento*” (CHEUÍCHE, 2014). Diz que, ao longo de sua carreira, jamais foi chamado para discutir a fotografia de uma entrevista. Em *Uma Noite em 67* (2010, Renato Terra e Ricardo Calil), pôde trabalhar o local da entrevista, distanciando as poltronas das paredes, trabalhando a luz de um abajur. Em *Morro da Conceição* (2005, Cristiana Grumbach), posicionou os entrevistados no corredor lateral externo da casa, sinalizando os lotes alongados que caracterizam o urbanismo do lugar. No filme *Revelando Sebastião Salgado* (2013, Betse de Paula), tinha apenas três horas com o personagem (uma hora por dia), e o compromisso de tirar desses curtos encontros um longa-metragem. Fez uma iluminação segura para, *na pós-produção*, baixá-la para um tom mais frio, azulado. “Não queria mostrá-lo [o entrevistado] colorido, nem preto-e-branco, que seria óbvio” [pois suas fotos são em preto e branco].

O que se percebe é que na tradição brasileira contemporânea de documentários não se costuma dar espaço para um desenho de fotografia das entrevistas. Segundo Cheuíche, “nos anos de 1990 muita gente de cinema foi para o videoclipe e fez coisas muito interessantes [...] mas que depois não foram incorporadas pelo documentário brasileiro, nem pelos próprios autores”. Menciona os videoclipes *É uma Partida de Futebol*, com o grupo musical Skank, 1997, de Roberto Berliner, e *O RAPPA- Minha Alma*, 1999, de Breno Silveira, Katia Lund e Paulo Lins.

Trabalhar com o Coutinho foi um imenso prazer [...] Foram quatorze anos, fiz quase todos seus filmes desde *Babilônia 2000* [...] vivíamos nos esbarrando no *set* de filmagem, fizemos a primeira conversão de vídeo com câmera DSR para 35 mm no filme *Edifício Master*, e olha

que ele não permitiu qualquer uso de luz artificial. [...] Dizia que gostava de trabalhar comigo por que eu *ouvía* os personagens. As qualidades que se esperam de um fotógrafo de entrevistas é que seja rápido e bom. Não pode perder o momento do encontro. [...] As decisões de fotografia têm que ser intuitivas, imediatas e certas: volto-me para a direita ou para a esquerda? Em filmes como *Edifício Master* e *Cabra Marcado para Morrer* isso aparece. (CHEUÍCHE, 2014)

A convenção da entrevista

Carlos Ebert, fundador da ABC (Associação Brasileira de Cinematografia), é possivelmente o profissional de fotografia para cinema e vídeo mais requisitado para cursos em São Paulo. Entre as aulas que oferece, uma é sobre retratos no audiovisual (na verdade, significando a imagem da entrevista).

Ebert é um professor, além de pesquisador e estudioso, e como tal seus alunos esperam dicas, procedimentos, repertório, auxílio no desenvolvimento da percepção. No seu curso, Ebert oferece importantes sugestões, difíceis de não serem levadas em conta. Entre outras coisas diz que:

. As pessoas não têm o rosto simétrico, e um lado costuma ser mais fotogênico (expressivo) que o outro. Um olho mais aberto, um canto de boca para baixo, o nariz deslocado do centro, o cabelo penteado para um dos lados, pode ser o motivo de escolha de um lado ou de outro da pessoa, o que ele chama de “lado bom”.

Não são interessantes tomadas frontais, e nem qualquer tipo de simetria em relação à figura. Esta deve estar direcionada para o lado esquerdo ou direito da câmera, em escolha que leva em conta a luz incidente, o fundo da imagem e o “lado bom” em destaque.

As pessoas não costumam falar para uma máquina, e sim para outra pessoa. Dessa maneira, assume-se que o olhar do entrevistado se dirigirá para fora de quadro. Entende-se que ele fala a alguém (repórter, diretor), que por sua vez media a conversa com o espectador. Exatamente por isso se dá o “centro narcísico” de que fala Bernardet.

A praxe é que o entrevistador coloque-se logo ao lado da câmera (ou mais precisamente: logo ao lado do eixo da câmera, pois a máquina pode estar mais

atrás). Com isso, o entrevistado olhará quase que de frente para a câmera. Mas isso não é obrigatório, e o ângulo da direção do olhar pode ser maior.

Como exercício, vamos buscar um extremo desse distanciamento angular. Vamos imaginar que o entrevistador esteja a um ângulo de 90 graus, e que portanto o entrevistado fique exatamente de perfil em relação à câmera. Para quem assiste fica estranho, é antinatural, parece que estamos espionando a conversa entre duas pessoas. É um recurso que o cineasta Ingmar Bergman usou em seus filmes ficcionais, que são associados a um excesso de psicologismo, de denso trabalho interior dos personagens (*Persona*, *Face a Face*).

Caminhando para dentro, para o lado da câmera, ou seja, “fechando” o ângulo, percebemos um segmento da circunferência possível de se trabalhar, em que poderá ocorrer o posicionamento da câmera, e portanto a entrevista. Segundo Ebert, é recomendado que o perfil do personagem possa deslocar para o lado *até que se enxergue os dois olhos dela com a mesma intensidade de luz*. De fato, “esconder” o olho atrás do nariz é estranho, deixando a pessoa com um olho invisível, e, portanto, o outro saltado. Fazer com que esse olho receba luz de menor intensidade colocará os olhos do personagem em planos diferentes, deixando-o estranho, quase disforme, de aparência sombria. Aí está: nem frontal, nem de perfil, o padrão de entrevistas se encontra numa faixa angular que revele as três dimensões do rosto humano. A luz será muito importante para revelar essa curvatura.

Iluminação

A situação de iluminação em locação é infinitamente rica. Ainda que possam ser poucas as *fontes de luz originais* em uma tomada (o sol, um conjunto de lâmpadas), o seu rebatimento nos objetos e superfícies configurará uma luz única. Se há poucas décadas falava-se em temperatura de luz dentro de dois padrões, próximos a de 5500° K (luz do dia, variando no amanhecer e entardecer) e 3200° K (padrão para iluminação artificial para cinema e vídeo), hoje a tecnologia oferece diversas lâmpadas, seja com ótimo IRC (Índice de Reprodução de Cores) seja na lógica da economia, e sem essa preocupação de desempenho. A sociedade contemporânea ainda exhibe luzes com tonalidades exageradas nos celulares, em

painéis de carros, em vitrines de lojas, em veículos. Essas variantes proporcionam um sem-número de possibilidades em tomadas internas ou noturnas. Essas possibilidades são observadas pelo fotógrafo, que desenha o filme junto com o diretor, e com ajuda do diretor de arte.

O que nos interessa é, dentro do possível, mapear minimamente a direção dessas luzes sobre o personagem.

Há luzes frontais que iluminam o rosto do entrevistado e o identificam (para uma entrevista anônima, nada como subtrair essa luz). Não precisam ser exatamente perpendiculares. O deslocamento no eixo ajuda a valorizar o relevo (uma luz frontal tende a “chapar” a superfície que ilumina). Há luzes de fundo (*back lights*) que vêm de trás do personagem e lhe dão volume, destaque do fundo, detalhes (de face, de cabelo, de mãos). Podemos obter essas luzes por meio de luminárias posicionadas, mas também por lâmpadas e abajures existentes, janelas e portas abertas, ou paredes e superfícies que reflitam luzes já presentes no local da cena. É possível se conseguir muitas fontes de luz tanto em uma como em outra situação, lembrando que superfícies refletoras (fachadas e paredes, vidros, carros, nuvens) se tornam, elas também, fontes de luz.

A iluminação posicionada responde, ainda, à forma como o cinema é visto em determinada época. Nos anos de 1970, por exemplo, exagerava-se na contraluz, como que “acendendo” mechas de cabelos alourados ou desenhando um halo em cabelos “black power”. Nos anos atuais, a contraluz artificial está em desuso, preferindo-se a descrição de uma tomada mais parecida com o real, uma vez que as câmeras estão, elas mesmas, qualificadas para valorizar nuances e separar superfícies. No passado, parecia haver um desejo de controle das variantes de luz, uniformizando-as ao máximo. Hoje, “vazamentos” de luz com outra temperatura são não apenas inevitáveis, mas também aceitos e desejados, como expressão de uma época caracterizada pela saturação de fontes luminosas que escapam ao uso natural.

Quadro

Por fim, o quadro. Até que ponto ele deve ser aberto (tendendo ao *zoom out*, ou grande angular) e até que ponto fechado (detalhes de rosto como boca e olhos, ou ainda mãos)?

Claro que cada filme tem sua peculiaridade, o autor tem suas preferências e o entrevistado pode mudar a qualquer momento, chamando por novos procedimentos que poderão interferir na dramaticidade do filme²⁶. Há também padrões que destacaremos a seguir, lembrando que muitas vezes é importante que deles nos distanciemos criticamente.

Ebert destaca três pontos centrais expressivos, a todo momento, em um entrevistado. E ainda um quarto ponto eventual. Os pontos centrais são: os dois olhos e a boca. O quarto foco de atenção são as mãos que gesticulam (e, com elas, os braços).

Assim como é estranho deixar um olho na penumbra e dar destaque ao outro, também causa estranheza deixar fora de quadro qualquer um dos três elementos expressivos do rosto: os dois olhos e a boca. Uma câmera que opte por ser nervosa, inquieta, que “procure” algo no rosto do entrevistado, deve saber que os momentos da ausência de um desses três elementos é um momento de incompletude. Incompletude esta que, aliás, pode ser trabalhada como recurso expressivo. Mas, saiba-se, são imagens que provocam incômodo em quem as assiste, às vezes de forma inconsciente: dois olhos sem uma boca (que fala); um olho e a boca, ou parte dela. Nessa lógica, podemos dizer então que uma unidade mínima de quadro é o recorte que inclui os olhos e a boca, “sangrando” o queixo e a testa. Ainda que completa, pelos critérios acima, tampouco esta é uma imagem estável, agradável de ser vista por tempo prolongado; ela é invasiva. É uma imagem instável, pois, ao falarmos, movemos toda a cabeça. Outro problema dessa imagem é que não inclui o fundo do ambiente, nem como o personagem está em relação a ele. Outros pontos expressivos acabam sendo ignorados, ao longo de toda a cabeça, cujas pequenas inflexões podem ser significativas: um músculo inquieto, um enrugar sutil. Essa “unidade mínima”, um rosto “sangrando” na tela é, portanto, uma imagem forte, impactante, mas efêmera. Seu transcorrer não resiste muito tempo

²⁶ Às vezes até para minimizar emoções. Por exemplo, fechar em *zoom* no olho de quem está para chorar é uma atitude antiética e desnecessária.

sem incomodar o espectador. Segundo Carlos Ebert, então, a primeira das referências de quadro para o cinegrafista se apoiar ao longo de uma entrevista, a mais fechada, é aquela que enquadra o topo dos ombros e toda a cabeça, sem que nenhuma parte destes resvale nos limites do quadro.

Formulemos uma pergunta visando o extremo oposto. Até onde é possível “abrir” uma câmera de depoimento em direção à grande angular? Não há limites, mas há vetores indicativos. Alguém envolvido em situação desafiante – dentro de uma cratera, escalando uma montanha, por exemplo –, pode dar um depoimento cujo áudio seja transmitido por microfone sem fio. É comum vermos uma imagem de TV de um repórter falando, enquadrado normalmente, até que se “abre” em *zoom* e ele aparece em situação inusitada. Trata-se de um instante de impacto, talvez, mas que tampouco resista a um tempo significativo na tela. Finda a surpresa, pede-se nova imagem. Uma entrevista, enfim, pode acontecer com o quadro aberto, mas o diretor precisará levar em conta *os elementos significativos e que se renovam*. Se a significação não se renovar, ela tenderá a parecer inerte ou “já vista” e a entrevista, no seu transcorrer, ficará em espaço reduzido no quadro. Se, ao contrário, o fundo permanecer “vivo”, móvel, conferindo significados a cada momento novo, o quadro aberto se sustenta. No entanto, é possível que a força da imagem se sobreponha à entrevista, “brigue” com esta, de forma que, para o espectador, o depoimento em si se minimiza ao lado de tudo de intenso que acontece logo ao seu lado.

Há portanto um jogo entre as partes expressivas de quem dá depoimento e seu entorno. Enquanto o entorno estiver significando coisas, ele se mantém. Pode haver quadros, a própria arquitetura do ambiente, elementos de um laboratório, o interior de uma máquina, ou expressões da natureza. Na medida em que essa imagem exterior se esgote, ou seja, deixe de trazer novos significados, será o momento natural do cinegrafista “fechar” o *zoom* nos pontos expressivos e vivos da cena. Bem, temos aí uma segunda sugestão de limite de quadro, aberto, no qual se vê o personagem por inteiro e o contexto em que está.

Vamos agora buscar um ponto intermediário. Podemos considerar os três pontos expressivos do rosto como uma unidade; o rosto. A eles se somam os braços e as pernas. Quais forem dentre esses membros os que se mantenham vivos e expressivos, pode-se sinalizar o limite ao fotógrafo ou cinegrafista. Muitas pessoas gesticulam ao falar, e isso será parte relevante da expressão delas. Incluí-las no quadro até os cotovelos, fará sentido. Outras podem cruzar e descruzar as pernas,

avançarem em direção à câmera mesmo estando sentadas, e isso tudo será observado pelo cinegrafista, que também está vivo e em ação em relação ao personagem. Sugerimos, então, um terceiro ponto de referência para o quadro, aquele que inclui os braços do personagem, que se apoiam (numa mesa? no braço de uma cadeira?), e mantém o torso visível. Assim teremos o rosto, mãos, braços e torso visíveis (ajustes no decorrer dos gestos serão necessários por parte do cinegrafista).

As propostas acima se dedicam à solução de enquadramento de um personagem a ser entrevistado desconectado de um *projeto* de fotografia. Na prática, o que se vê com mais frequência é o cinegrafista agindo, com sua intuição, frente à indeterminação da tomada, e fazendo disso sua matéria-prima de interesse.

Jon Alpert, que estrutura seus documentários a partir das falas de seus entrevistados, expõe sua forma de trabalho (ALPERT, 2009):

A santa trindade do documentarista: tempo (disponibilidade), acesso e paixão. [...] Ao chegar em um ambiente, as tarefas a fazer são: observar o áudio (desligar rádio, ar condicionado), observar a luz (contraluz, partes melhores iluminadas ou com iluminação mais bonita) e colecionar planos de corte (“cutaways”). O documentarista busca o plano de corte como água no deserto. Quanto mais opções, melhor.

É interessante que a profusão de planos de corte não é, para Alpert, desculpa para fugir do personagem e picotar o áudio à vontade²⁷. A sincronia labial é um valor importante para ele:

Procuro deixar rabeiras nas falas, e permanecer muito atento ao texto do personagem. Vamos dizer que o personagem fala uma primeira frase interessante, e a câmera se inicia sobre ele. Aí busco imagens na sala de contraplano, sempre escutando o texto, e percebo uma segunda frase boa, com o personagem fora de quadro. Para o fim da entrevista, percebo que ele chegará a uma frase conclusiva e aguardo esta frase sobre uma imagem de contraplano. Ao iniciá-la, dirijo minha câmera a ele, lentamente, e a sentença termina sobre ele. Ao editar, aplicarei a frase do meio no contraplano, de forma que terei três sentenças em duas imagens, somente uma das frases sem sincronia labial, editada sobre um contraplano. (Ibid.)

²⁷ Discutiremos os conceitos de sincronia labial e de planos de cobertura no capítulo 5. Edição.

Por fim, e absolutamente dentro do tema da entrevista, está a possibilidade de repetição. Pode acontecer de o cineasta (ou fotógrafo, ou técnico de som direto) perder uma fala importante. Até que ponto é possível pedir para um personagem repetir o que já disse?

Muito se discute até onde intervir na cena. Eu não levo luz, não levo técnico de som (com aquele *boom* atacando as pessoas) e tampouco uso fone de ouvido – é um aparelho que você tem acesso, mas seus personagens não. Eu posiciono os personagens na sala de forma a obter uma luz boa, uma contraluz eventual, e um fundo significativo. Posso pedir para as pessoas refazerem uma cena que já tenham feito, e ganhar um novo plano da mesma cena (ou resgatá-la por haver perdido a primeira), mas jamais pedirei para fazer algo que não tenham acabado de fazer. Constantemente faço-me de surdo. Quando alguém diz algo interessante, e eu estava longe dela, corro para lá e exclamo: “Hein?” “O quê?”, e terei boa chance de a pessoa repetir o que ela acabou de falar. (Ibid.)

Essas são possibilidades que acontecem ao longo de filmes documentais, seja por perfil do autor/equipe, seja pela força das circunstâncias, seja por planejamento prévio de determinada obra, ou de trecho da obra. No caso de Jon Alpert, há de se destacar o seu carisma, que faz com que as pessoas se abram para ele e se deixem conduzir, em aparente relação de absoluta confiança.

Apontamos acima três enquadramentos de referência, que são os recorrentes, mas o autor tem condição de pensar a tridimensionalidade da situação de entrevista, toda a extensão do *zoom* que sua máquina alcança, e ainda a proximidade física com o entrevistado, não só para estender os limites do *zoom*, mas para estimular o corpo a corpo da vida que autores como Bazin, Bernardet e Ramos trabalham, na perspectiva fenomenológica do cinema.

Por exemplo, há uma convenção que estabelece os três pontos do triângulo no mesmo nível em relação ao chão (lente da câmera, olhos do entrevistado e do entrevistador), sugerindo igualdade de estatura (real e simbólica) entre as partes. Mas essa é apenas uma convenção. O pensamento de posição é esférico e quaisquer três pontos da esfera é válido, e fará especial sentido quando entra em diálogo com os conteúdos e situações, luzes e imagens de fundo da cena.

O entrevistado pode estar falando para a câmera, mas seu objeto de referência pode ser as fotografias de um álbum que ele folheia. Aí, um enquadramento possível é por cima dos ombros, tendo estes e parte da cabeça

como enquadramento. Dessa forma, a atenção recairá nas fotos e na possível ação que o personagem exercer sobre estas.

Aliás, o entrevistado não precisa estar dedicado somente à entrevista. Segundo Jon Alpert (2009), “há três formas de se gravar um depoimento: a pessoa posicionada (sentada), a pessoa andando, a pessoa em ação. São progressivamente mais difíceis e mais significativas.”

Vejamos então uma cena da qual se faz referências constantes no que tange a um entrevistado em ação.

O entrevistado que trabalha

Abraham Bomba, um dos entrevistados do filme *Shoah*, conta o que fazia nos campos de extermínio nazistas. Foi recrutado como barbeiro experiente, entre os judeus enviados aos campos de concentração em Treblinka. Cortava os cabelos das vítimas antes de serem exterminadas. Eram dezesseis profissionais, e os cabelos cortados seguiam em sacos para uso dos alemães.

Abe Bomba, enquanto dá seu depoimento, em bom inglês e voz alta, exerce sua profissão de sempre; corta o cabelo de um senhor. Percebe-se algumas pessoas no fundo da imagem, talvez escutando o depoimento, mas certamente aguardando um corte. Outros barbeiros estão em ação, pessoas entram e saem da barbearia (estão em Israel), alguém pede silêncio aos que entram. Os detalhes vividos no campo de concentração se mostram terríveis. O barbeiro nada contava às vítimas sobre sua morte iminente, inclusive muitas que conhecia de sua cidade natal. Um colega seu teve a fatalidade de cortar os cabelos da própria esposa e irmã, e foi nesse momento que o depoimento emperrou. Bomba continuou a cortar os cabelos, cuidadosamente, mas não conseguia mais falar. A câmera permaneceu ligada, fechada no rosto do barbeiro, que examina e circunda o seu freguês. Percebemos algumas contrações nervosas. Passam-se sessenta segundos, e então o diretor intervém:

- Vamos lá, Abe, você precisa continuar. É necessário!
- *Não posso. É horrível demais. Por favor!*
- Nós precisamos fazer. Você sabe disso.
- *Eu não serei capaz de fazê-lo.*

– Você tem que fazer isso. Eu sei que é muito difícil. Eu sei e te peço desculpas.

– *Não me faça ir adiante, por favor.*

– Por favor. Precisamos prosseguir.

Depois dessa última fala do entrevistador, ele murmura algo incompreensível (possivelmente em hebraico, talvez uma reza ou pedido de permissão), e o barbeiro se mostra disponível para continuar.

O depoimento, sem cortes, durou dezoito minutos – tempo mais do que o suficiente para um corte de cabelo. Fica claro que o artifício do corte foi para dar alguma fluência àquilo que parecia indizível numa conversa direta com a câmera. A presença de demais profissionais no local ao mesmo tempo da entrevista remete à cena original, mas também permite que se compartilhe a dor, que se digira o passado coletivamente. É ainda notável a persuasão do entrevistador em fazer o entrevistado prosseguir, insistindo frente à resistência, implicando-se na tarefa (“Precisamos prosseguir!”). A opção pela barbearia ainda se coloca em contraste com outro momento de depoimento desse mesmo personagem. Algo como 210 minutos antes (o filme tem nove horas), o mesmo Bomba dava depoimento com uma camisa chamativa, num local a beira-mar, tendo uma cidade (Tel Aviv?) de fundo.

Enfim, o depoimento de Abraham Bomba para *Shoah* nos lembra que não precisamos entrevistar as pessoas imóveis, disponíveis unicamente para a câmera, expondo sua (ou *uma*) autoimagem, desconectada de suas atividades cotidianas.

Ação do sujeito-da-câmera

O cinegrafista, como dissemos, não está inerte, mas responde, respira junto com o personagem, fazendo pequenos ajustes a todo instante. Fernão Ramos (2008, p. 90-126) abre o leque de possibilidade de quem ele chama de *sujeito-da-câmera na tomada*. Podemos estender os comentários de Ramos à situação da entrevista. A ação do sujeito-da-câmera varia entre ocultação, ação, encenação e afetação (com várias subdivisões internas propostas, que não abordaremos). Vamos tentar transpor essa análise para o cinegrafista (ou fotógrafo da entrevista), tendo

claro que muitas vezes esses estados originam-se e tornam-se claros pelo diretor (ou entrevistador), mais do que pelo operador de câmera.

Ocultação: É a perspectiva que faz do cinegrafista uma figura discreta. Ele está lá, ele compõe a cena da entrevista, mas faz-se de esvaziado ou chapado. É uma posição de recuo frente à entrevista. Mas não se esconde, por motivos éticos ou estilísticos. “Conforme a onda do transcorrer vai estourando em acontecimento, pela ação, a agilidade do autor/diretor sujeito da câmera consiste em saber surfar no movimento do acontecer, compondo o filme na tomada” (Ibid., p. 95). O filme *Adélia Prado, uma Mulher Desdobrável* (1995, Luca Paiva) é um filme mínimo, que tem poucas imagens além de um longo depoimento que a escritora dá em sua casa, em Divinópolis (MG). No depoimento principal (o mais longo), Adélia fala das questões da vida sentada no que parece ser uma cadeira de balanço de sua sala, tendo ao fundo cortinas translúcidas e um canto de uma *Bíblia* aberta em suporte próprio. “Surfar” nesse depoimento é essencial, pois ele é a base do filme. Os produtores nos contam que havia oito pessoas naquela pequena sala, em completo silêncio e atenção. O trabalho do cinegrafista, em recuo, foi acompanhar as constantes e delicadas idas e vindas da personagem em sua cadeira, mantendo-se praticamente o mesmo “quadro” da personagem (proporção entre a cabeça e os limites da imagem).

Ação: O sujeito da câmera participativo aparece na medida em que as câmeras tornaram-se leves e o som sincrônico. “Nela, o sujeito-da-câmera age com mão pesada, intervindo na indeterminação do acontecer [...], o sujeito-da-câmera age sobre a indeterminação, e a flexiona com o peso da sua ação, deixando sempre a marca da pegada da intervenção para o espectador.” (Ibid., p. 99). No operador de câmera da entrevista, a ação pode corresponder a uma câmera que não se contenta com uma posição parada, plantada, e circunda o entrevistado. Ou, ainda, que busca indícios que neguem, ou que relativizem, o que fala o entrevistado *enquanto este fala*, como que denunciando a falsidade ou, no mínimo, colocando a fala do entrevistado sob suspeita. É um ato arriscado, por se afastar do rosto durante uma fala que pode ser importante, ou por irritar o entrevistado ou o entrevistador, seu superior hierárquico. Se a tomada for feita depois, em forma de *insert* (gravada posteriormente ao transcorrer da entrevista), perde a força, não se aplica o conceito de cinegrafista em ação. A dupla Ernesto Varela-Valdeci (na verdade, Marcelo Tas e Fernando Meirelles) fizeram trabalhos jornalísticos memoráveis; o repórter fazendo-

se de ingênuo perante os entrevistados, o cinegrafista indo de encontro às evidências visuais, ou negando, a seu modo, os conteúdos ditos por personalidades do poder. O documentário *The Philippines*, de Jon Alpert, é todo permeado por afirmações questionáveis, que o cinegrafista (no caso diretor e entrevistador, Jon Alpert) contesta com o “olhar” da câmera e verbalização (estavam em um regime extremamente ditatorial e repressivo).

Maria, catadora de lixo, diz que procura uma alimentação mais saudável, mas retira o que come do lixo. Vemos a mão do entrevistador/cinegrafista, que traz à tona a evidência:

– É isso que você chama de comida saudável?

Maria diz que come arroz e mostra uma lata grande, ao que Jon responde:

– Mas está vazia, Maria!

Ela ri, sem graça.

Em outro momento é mostrado um hospital ultramoderno e bem equipado, em Manilla, ao que Jon comenta ao orgulhoso administrador:

– Mas está vazio, não tem pacientes!

Em outra cena ainda, um dedicado pai se preocupa em construir uma palafita saudável para esposa e filhos, mas Jon estranha:

– Aqui, no meio do lixo?

O pai simplesmente diz:

– Eu limparei.

Encenação: É o sujeito-da-câmera inteiramente disponível ao olhar do espectador. Isola-se da circunstância do mundo no momento da tomada, para pescar evidências chamativas e apelativas. No caso da entrevista, é improvável que o cinegrafista atue em dissonância com o entrevistador. Ambos, em sintonia, podem ser assistidos diariamente nos programas vespertinos de violência urbana, e nas matérias apelativas do telejornalismo diário. O cinegrafista que *encena* busca o *close* na lágrima da pessoa que chora, foca as chagas dos doentes ou viciados. O cinegrafista de *Tiros em Columbine* é cúmplice da armadilha que Michael Moore aplica em Charlton Heston. A última cena em que a equipe, abandonada na casa do entrevistado, deixa ao pé de uma pilastra uma foto de um menino que foi vítima de armas de fogo, é exemplo de encenação do sujeito-da-câmera.

Afetação: O sujeito-da-câmera, nesse caso, é exibicionista, e sua própria ação volta-se para ele mesmo.

O mundo então age para o sujeito-da-câmera, exibindo-se a si mesmo. A exibição faz uma curva para aquele que é para o sujeito-da-câmera e parece conseguir voltar-se a si com um pouco mais de gordura. O movimento de curva é tão intenso que se sobrepõe à ação propriamente dita, sugando as energias do acontecer na tomada. (Ramos, 2008, p. 111)

Mais uma vez, não se distingue a atuação do cinegrafista em relação à do diretor, ou à do entrevistador. Glauber Rocha, no programa *Abertura*, em 1979, entrevista Brizola (protótipo de um malandro carioca, mergulhado nas pequenas coisas da vida, e alheio aos grandes temas de então: abertura política, ocupação democrática das ruas etc.). Glauber (com seu cinegrafista) massacra o rapaz com perguntas, e este nada de substancial responde, só fazendo declarações evasivas. Mas essa postura do entrevistado não importa para Glauber e seu cinegrafista: a cena pertence ao perguntador.

Glauber Rocha podia ser cruel também com pessoas da elite, como o psicanalista Eduardo Mascarenhas, em sua casa, a quem pede uma explicação: “O que é o ego?” Glauber (também em quadro mas atrás do entrevistado) faz com que seu cinegrafista abandone o psicanalista, chamando a si toda a atenção, enquanto o especialista permanece balbuciando conceitos freudianos.

Ernesto Varela em Serra Pelada é outro exemplo, que usa os mesmos personagens já citados (de Marcelo Tas e de Fernando Meirelles) para circular pela estranha cidade criada em torno do garimpo. Varela faz-se de ridículo e enfia-se em todos os lugares, querendo comprar uma gravata para seu terno, num ambiente completamente enlameado. A diferença, no entanto, é que na maior parte do tempo os coparticipantes (multidão de garimpeiros que se aglomera em torno da equipe) riem junto, encenam junto, fazendo da cena um assumido teatro burlesco, um exibicionismo que é compartilhado e celebrado pelos garimpeiros, na cidade de homens brutos com pouca ou nenhuma diversão por perto.

Projeto de fotografia

Alguns documentários desenvolvem um projeto visual, um desenho estilístico e uma fotografia que os orienta. É parte do que se passou a chamar de direção de arte para documentário, que inclui a fotografia, objetos de cena, vestimentas, opção por cores e tons (via fotografia e via escolha de objetos), as legendas, abertura e desfecho, e demais intervenções gráficas no filme. Poucos são os documentários que dispõem de um profissional dedicado a essas questões.

A seguir mencionamos exemplos de desenho de fotografia.

O documentário *Congonhas*, de Eduardo Ramos, integra o extraquadro ao filme e faz, das entrevistas, nós de uma ampla rede que compõe a articulação entre os moradores tradicionais do bairro que cerca o aeroporto de São Paulo. Vejamos a transcrição de um trecho deste filme:

Aos sete minutos, ouve-se uma campainha, uma senhora abre a porta e diz:

– Vamos entrando?

É a senha para que se deem as relações de proximidade mostradas ao longo do filme.

Antes disso, já se viu a mão do diretor em uma tomada anterior, interpelando corretores de imóveis na região:

– O barulho dos aviões desvaloriza os imóveis?

No restante do filme, é a presença do diretor (nunca inteiramente visível) que será o virtual condutor das relações que se estabelecem entre entrevistador e entrevistados.

– Estamos aqui desde 1970, não é mesmo, bem?, *pergunta Walter Gianiselle à sua esposa, também em quadro, sugerindo uma conversa a três.*

– Vieram de onde?, pergunta o diretor.

– Viemos da Mooca. **Vemos da Mooca!!**, e *Cecília Gianiselle levanta as mãos, festejando, e sugerindo uma qualidade de relação mais informal.*

Edwaldo Sarmento, um morador do bairro, na cabeceira da pista, pergunta:

– Você conhece o Dal? Se você quiser nós vamos lá depois. O Dal foi criado aqui.

Na cena seguinte, aparece o próprio Dal (Luiz Carlos Moreira) reclinado sobre um balcão.

– Pra ser sincero, para eu mudar daqui... só se for na minha velhice, para ir para o interior. Eu amo isto!

O uso constante de lente grande angular permite que se enquadre até dois interlocutores no mesmo quadro, sem se perder a naturalidade da conversa. E permite também expor a gesticulação dos moradores daquela comunidade de ítalo-brasileiros, além de mostrar a mão do diretor, que entra em quadro em vários momentos.

Edwaldo retorna, e conclui:

– Aqui é todo mundo amigo. É a segunda maior colônia nipônica de São Paulo. O seu Ernesto, tá aqui há mais de 35 anos...

Corta para outra locação.

– Era tudo mato... aquele capim gordura!, *fala Midori Kosae, esposa do senhor Ernesto.*

– Mato no entorno!

Agora é o próprio senhor Ernesto (na verdade Eifuku Nakao) que está de pé, próximo a sua esposa, sugerindo uma triangulação de relações com a equipe semelhante à que vimos no casal anterior entrevistado.

A imagem mostra flores, frutas, árvores maduras, insetos e termina em um córrego limpo. Sobre a imagem do córrego surge a voz de Dal:

– Ali no seu Ernesto, se você ouvir o barulho de água, era uma cachoeira...

Atenção: quem apresentou o seu Ernesto ao espectador foi Edwaldo, mas agora é Dal quem arremata um comentário sobre ele. Mostra que os três se conhecem, como numa verdadeira rede de relações.

O planejamento da fotografia do filme, enfim, envolveu equipamento específico (lente grande angular, câmera na mão), a previsão de mais de um personagem em cena, vestígios do próprio diretor (voz, mão) e a disposição de se lançar de um ponto a outro da teia que forma as relações no bairro, para tecer a ideia de rede de relacionamentos que opera no bairro de Congonhas em São Paulo.

Sob a Névoa da Guerra (*The Fog of War*, 2003, de Errol Morris) traz onze lições de guerra dadas por Robert MacNamara, secretário de Defesa em dois governos dos Estados Unidos. A atmosfera e a própria razão de ser do filme, um desabafo, uma prestação de contas antibélica, são acompanhadas por tratamento visual correspondente: a câmera é oblíqua, instável, nervosa, traduzindo em

imagens a intensidade do momento. O local, com transparência e luzes brancas, assemelha-se a uma repartição pública.

Outro exemplo é o curta *Educandário* (2013), realizado por Daniele Garcia, Juliana Bartorilla, Luisa Pascoareli, L.C. Bragança de Pina no âmbito do curso de documentário da Academia Internacional de Cinema. Trata-se da denúncia de filhos de pessoas com hanseníase, que eram retirados dos pais e forçados a viver em condições precárias em locais afastados, como o próprio Educandário em São Paulo. Dois personagens que passaram pela experiência, agora adultos, contam os maus-tratos e obrigações descabidas impostas às crianças, que eram tratadas com requintes de crueldade. Para entrevistá-los, a equipe localizou um casarão antigo, que nada tem a ver com o Educandário, mas apresenta uma ambiência que permite ao espectador fazer a associação deste local com o Educandário real. Os depoimentos são dados em vários locais da casa, usando-se elementos da arquitetura (portas, janelas, escada, corredor) como molduras. Sem dizê-lo, a fotografia sugere que as pessoas daquela comunidade viveram enquadradas, fechadas, restritas e oprimidas, o que a fala das entrevistas comprova.

CAPÍTULO 5 A Edição

É curioso observar que quanto mais se facilita os processos de captação e edição, maior é o material bruto de filmagem. O clássico *Cabra Marcado para Morrer* foi montado a partir de treze horas de material bruto (Escorel, 2014). Os últimos filmes de Coutinho tinham 200, 300 horas para serem resumidas em um longa-metragem (Berg, 2014). Podemos dizer que, hoje em dia, um longa metragem se faz a partir de uma material bruto com ao menos 100 ou 150 horas. Um texto interno do cineasta Fernando Meirelles, inicialmente escrito para sua equipe na produtora O2 Filmes, ganhou o meio cinematográfico. Referindo-se a filmes publicitários, reclamava que se filma demais, gerando muito material bruto, onerando o editor desnecessariamente, transferindo decisões do âmbito da filmagem para a edição. O *storage* (capacidade de armazenamento) da O2 Filmes era superior ao do UOL, supostamente o maior portal da internet brasileira. Enfim, o aumento vertiginoso do material filmado tem impacto nos procedimentos de produção do filme e, o que nos diz respeito, nas entrevistas.

A forma com que se edita, no entanto, é absolutamente flexível. Cada diretor tem seu estilo, que se adequa ao perfil do operador de edição, que, na maioria das vezes, ganha estatuto de editor. Eduardo Coutinho e Jordana Berg formaram uma dupla por dezesseis anos e desenvolveram método de trabalho próprio: cada um decupava o material bruto em textos, na forma de cadernos, que eram confrontados antes de se iniciar a edição. Os atritos eram muitos e permaneciam ao longo dos sucessivos filmes, com “cobranças” (de inclusão ou exclusão) referentes a filmes entregues há tempos atrás. O método e os saborosos pontos de atrito são capítulo de livro (Berg, 2013) e foram narrados em conversa na AIC, poucos dias depois do falecimento do Coutinho (Berg, 2014).

O manuseio do material bruto de filmagem pode ser comparado a uma massa plástica que se adapta a qualquer forma, sem regras sintáticas rígidas, mas coberta de implicações. Muitos podem ser os caminhos da edição, cada qual sugerindo leituras e interpretações várias. Responde ao projeto do autor (que, no ato de editar, atravessa modificações), aos temas e formas intrínsecos da obra, mas também responde ao seu tempo. José Carlos Avellar (in Eisenstein, 2002, p. 11), na apresentação que escreveu para o livro *O Sentido do Filme*, de Sergei Eisenstein,

corroborava a visão do diretor soviético: o método e as estruturas de montagem diminuem invariavelmente em épocas de estabilização social; ao contrário, em época de desmonte, reorganização e reestruturação da realidade, a montagem, entre os métodos de construção da arte, ganha uma importância e uma intensidade que não param de crescer.

Um problema: edição do entrevistado

Uma das primeiras questões com que se defronta quem edita uma entrevista é: como juntar um trecho em outro? Não é uma questão trivial como pode parecer. Um texto escrito realiza esse procedimento sem problemas, pois até o último instante se podem colocar palavras, preposições, ou mudar o tempo de verbos, fazendo com que dois trechos se coadunem. O rádio também tem seus recursos próprios de edição, e costuma introduzir a voz do locutor entre os trechos que não se complementam por si só. Um profissional da fala da TV (um político, um repórter) já prepara suas falas “editadas” e, se não entrar ao vivo, ainda terá a chance de refazê-las até ficarem satisfatórias. O apresentador de TV, ao vivo, lê o *teleprompter*, texto que corre em um monitor, no mesmo eixo de visão do apresentador.

A fala de uma entrevista, quando cortada, incorre em diversos problemas.

Jump Cut

Jump Cut é o nome de um periódico de cinema de orientação progressista nos Estados Unidos, e emula uma operação comum na edição de falas. *Jump Cut* é um “corte seco” (no jargão do meio cinematográfico) que pode ser verificado pelo espectador quando, de um momento para outro de uma mesma entrevista, fica a impressão de que o entrevistado dá um “pulinho” (essa palavra é significativa). Em certo momento, o entrevistado está com um gestual e, no momento seguinte (ao corte seco), o entrevistado muda não só de frase ou de tom, como também de posição: seus braços aparecem em outro lugar, o rosto teve alterações, enfim, fica claro que se operou uma edição rústica. Tanto mais “bem feito” será o corte seco

quanto menos se perceber o corte, segundo se diz no meio. O nome *Jump Cut* da revista norte-americana indica uma publicação radical (na terminologia anglofônica) que apoia rupturas, sejam elas na linguagem sejam na ordem política.

Essa terminologia se consagrou nas moviolas (máquinas de montagem) e nas ilhas de edição eletrônicas, de “corte seco”. Outras formas de transição (fusão, cortinas, piscar em *black*, piscar em branco) passaram a ser fáceis como um clique a partir da popularização da edição digital, na segunda década dos anos de 1990. Antes, esse procedimento era demorado e custoso. Não obstante, a questão principal persiste: como juntar dois trechos de uma mesma entrevista?

Vejamos, a partir do exemplo abaixo, a evolução histórica dessa transição no Brasil.

Garotos do Subúrbio

Um dos primeiros vídeos que circulou com a chancela de *independente* foi *Garotos do Subúrbio* (1983, Fernando Meirelles), trabalho realizado sobre a banda punk Os Inocentes. Uma das inovações do filme era justamente assumir o “pulinho”. No caso, a assunção não era discreta: os entrevistados gesticulavam muito e os trechos de falas eram bastante curtos. Ou seja, os “pulos” eram grandes (envolvendo braços e tronco) e aconteciam a todo momento. Tal como na revista, o *jump cut* era uma espécie de malcriação audiovisual, uma impertinência. Assim como os garotos punks vinham para incomodar, também o filme sobre eles pretendia manter essa atitude, em provocação específica ao meio audiovisual. Até então o que se usava nas emissoras de TV era uma imagem de cobertura, curta, para disfarçar a emenda, o encontro de falas. A fluência era dada pela coerência cognitiva das falas: um entrevistado falava, seguia-se um trecho (*insert*, no jargão técnico) de um “contraplano”, e o entrevistado voltava na imagem, como se nada houvesse acontecido. Contraplano é um termo cinematográfico que designa o campo visual oposto ao frontal da ação a ser filmada. No contraplano podia aparecer o repórter balançando a cabeça como que entendendo o que estava sendo dito; ou um cinegrafista que, pressupõe-se, estava no mesmo ambiente do entrevistado; ou ainda um detalhe da sala onde a entrevista ocorria, como, por exemplo, um quadro, um objeto na mesa etc. O contraplano era um *tampão* para esconder a emenda.

Mostrar essa emenda, acreditava-se, era rudimentar: seria como relevar que uma operação de subtração fora feita, deixando transparecer, de modo grosseiro, que o material fora manipulado. Tornava o material *opaco*, deixando a entender que havia um filme sendo manipulado para se obter sentido.

Mas percebe-se que mostrar o contraplano como um tampão de um *jump cut* também incorria em problemas: 1) Desviava-se a atenção do assunto principal, de um depoimento, quando no contraplano surgia um repórter com expressão desconectada da fala, ou talvez um vaso; 2) Introduzia uma questão de coerência na temática visual: o que esta breve imagem que aparece de repente (seja qual for) tem a ver com o transcorrer da fala?; E, por fim, 3) trazia uma questão de tempo/espço complicadora. Pergunta-se: a imagem em contraplano que se vê foi feita simultaneamente com a imagem principal de um entrevistado falando? Se sim, significa que havia várias câmeras em direções diferentes, o que é um arranjo confuso para uma situação de entrevista; se *não*, quer dizer que houve uma ruptura no tempo, outra imagem adiante foi enxertada (“insertada”), para então se voltar ao depoimento inicial, o que também nos desloca pelo tempo/espço de maneira desnecessária e confusa.

O corte de um entrevistado para ele mesmo continua sendo um problema formal. Os recursos de edição em computador permitem outras formas de transição. Os dois trechos de um depoimento podem ser separados por um *fade* (transição para preto), em que uma breve tela preta separa os trechos, com duração aproximada de dez frames (ou 1/3 de segundo). De forma análoga à transição de um trecho para outro, esta poderia ocorrer em direção à tela branca, e desta para novo trecho, procedimento que se convencionou chamar de *flash*. O espectador assiste a uma fala, acontece um piscar branco, surge nova fala. Esta é, sem dúvida, uma forma de *energizar* uma entrevista (*flashes* ao longo de uma fala) que acabou por ser mais usada em vídeos educativos ou institucionais. Dependendo do respiro de áudio, era possível se operar uma transição do personagem em direção a ele mesmo. Para o documentário (assim como para a ficção no cinema), esses recursos de transição não vingaram, e os autores preferiram ficar com os recursos tradicionais de corte seco, operando na linguagem, uma a uma, as transições possíveis.

Por sua vez, a questão da transição no áudio é absolutamente relevante. Uma frase pode ter sentido completo, mas, da forma como foi pronunciada, deixa a impressão de estar inconclusa. Às vezes também acontece uma fala terminar em

tom “alto”, sendo que sua consecução supõe algo no mesmo tom. Juntá-la com trecho que tenha tom diferente pode ficar estranho, e a linha lógica das ideias talvez fiquem prejudicadas por questões formais como essa. Problema semelhante ocorre com pessoas que não dão pausas (pontos de corte) em suas falas, despejando palavras como metralhadoras (no jargão do meio), fazendo com que as junções soem artificiais: sempre escapa um começo de palavra ou fim, ou seu ritmo fica descontínuo. Esse problema, tal como o anterior, não podem ser antecipados por transcrições e edições “no papel”, que muitas vezes antecedem a operação audiovisual propriamente dita. O papel aceita, mas o audiovisual não.

Há uma diferença relevante entre o “artificial”, antes identificado como “pulinhos” de imagem do entrevistado, e frases cuja junção causa estranheza. O primeiro refere-se a um universo histórico e transitório: o repertório público se transforma, e com relativa rapidez. Pode ser estranho ver as pessoas darem “pulinhos” na imagem até que se assista a um artista que se afirme nessa diferença, quando então passamos a entender sua opção e pronto: daí para frente, outros profissionais poderão, se desejarem, editar a imagem com “pulinhos”. Há um enriquecimento da linguagem, no sentido de uma nova possibilidade de articulação, que será decodificada e aceita pelo espectador. Tão mais rápida poderá ocorrer essa transição quanto mais nos expormos ao meio – e a TV é assistida muitas horas por dia. Assim acompanhamos toda a história do cinema, com autores e correntes oferecendo novas proposições em certos momentos históricos, e ampliando assim o repertório de possibilidades técnicas, formais e de conteúdo.

A junção de frases desconectadas, por sua vez, causa estranheza em sua musicalidade quando percebemos mudança de tom. A quebra de ritmo é também uma quebra na fluência no processo cognitivo. Precisamos (e o brasileiro se destaca por isso) de um mínimo de musicalidade e ritmo nas falas a serem editadas. Um som dissonante o é para qualquer um, nas margens de tempo que podemos manusear, e na cultura ocidental em que vivemos. A aceitação de uma música atonal, por exemplo, se dá por mediação da reflexão, inserção histórica, e não por uma harmonização que nos soa natural, e imediatamente reconhecida como tal. Portanto, a edição de uma entrevista pelo som tem uma universalidade que a gramática das imagens dispensa.

Parece ter sido essa a opção de Carlos Nader (2008) no filme *Pan-Cinema Permanente* no que se refere à escolha das falas que compõe o filme:

Foi primeiro uma escolha estética, quase que musical. Escolhi pelo tom, num primeiro momento. Eu achei que as vozes que não tinham este tom íntimo, ou seja, destoavam, desafinavam no filme, mesmo que dissessem coisas interessantes. Depois, dentre estas vozes "afinadas" com o filme, eu escolhi os trechos que comporiam o ensaio que eu estava estruturando. Foi assim. Então a ideia de dar prioridade ao som teve a ver primeiro com esta sensação de intimidade.

A edição de vários entrevistados

Várias pessoas dão depoimentos para um filme. Como editá-los?

Em boa parte dos filmes (*Quem Roubou o Sonho Americano?*, entre os que citamos), a edição se agrupa de forma temática. Para um dado tema, pessoas falarão uma após a outra, até que novo tema se instaure no filme, e as mesmas pessoas (ou outras) poderão dar novos depoimentos. Uma vez introduzido determinado personagem (ou testemunha, especialista etc.) no filme, ele poderá voltar a qualquer momento. Como se dá essa introdução? Apresentando-o. Para isso, há incontáveis formas de fazê-lo. Não se necessita de nome, idade ou profissão, como nos procedimentos do jornal impresso. Idade, atividade, postura perante a vida, visão de mundo sintética, isso tudo pode ser percebido em uma cena curta. Portanto, as pessoas são apresentadas ao filme das mais diferentes maneiras. Dona Thereza, senhorinha sorridente, está sentada em um banquinho no quintal de terra entre roupas que secam ao varal. Dessa maneira, só com imagens, já passamos a conhecer uma série de informações sobre ela (idade, condição social, estado de espírito, disposição do corpo). Esta é uma forma de introduzi-la no filme, desde que sua primeira fala seja coerente com esse momento em que aparece pela primeira vez. Dessa forma, a personagem está apresentada. Quando retornar ao filme, mais à frente, já saberemos quem ela é.

Isso de certa forma equaciona o início de um personagem em um filme, mas há questões de estrutura a serem resolvidas. Analisando-se alguns filmes, podemos ver diversas soluções apontadas para a introdução de um personagem na tela.

O vídeo independente *Do Outro Lado da Tua Casa* apresenta diversas possibilidades de edição da presença de um personagem, sem que nos demos conta disso (a boa edição seria a *transparente*, não perceptível, segundo algumas

correntes de pensamento do cinema). Gilberto, o personagem principal, se defronta com variadas situações: com a própria equipe de filmagem, com um rapaz que come lixo dos latões e se diz auxiliar de escritório, com grupo de mendigos embaixo de viaduto, com uma senhora demente em busca de seu filho, com o travesti Almir, que o surpreende e desmonta alguns de seus preconceitos. Uma vez introduzido o personagem em determinada cena (em geral, Geraldo se aproximando fisicamente), trechos de cenas com aquelas pessoas com as quais ele já se encontrou voltam a todo instante, desde que haja uma sequência lógica de raciocínio, que ora refere-se a quem somos e ao que fazemos nesta existência, ora nos sugere como conviver com as diferenças, como levar a vida. É portanto um filme que se organiza, no geral, pelos temas filosóficos que evoca, inclusive aquele bastante urgente e comum que trata de encontros e maneiras de lidar com o *outro*.

Os filmes da última fase de Eduardo Coutinho (desde *Santo Forte*, mas incluindo-se *Santa Marta* e *Boca de Lixo*) oferecem uma lógica organizacional de entrada de personagens. Personagens, um a um, aparecem na tela, tornam-se íntimos de nós (ao menos em algum aspecto), relacionam-se com próximos imediatos (em geral parentes), sobretudo naquilo em que se diferenciam (formas de encarar a religião, por exemplo). Os filmes mais recentes de Coutinho, após *Santo Forte*, assumem de tal forma a unidade “personagem”, que sua ordem de aparição na tela perde importância. O DVD de *Edifício Master*, por exemplo, apresenta uma alternativa aleatória das sequências, mostrando certa desimportância de uma “ordem certa” de assistir ao filme.

Consuelo Lins (2004, p. 122) ressalta as diferenças entre *Santo Forte* e *Babilônia*, este imediatamente posterior àquele: de onze personagens, presentes no primeiro filme, Coutinho saltou para quarenta, no segundo, filmados por quatro equipes diferentes, com alguns personagens aparecendo por dez segundos apenas. Ressalta que “Um corte em profundidade não é necessariamente mais revelador do que a superfície, plena de sinais de vida, dor, saúde e doença”. Vemos, no comentário de Consuelo Lins, a persistência de um projeto poético semelhante para dois filmes muito diferentes. E ela atesta, também, que um personagem pode se bastar em dez segundos, nos quais caberão uma série de informações, visuais ou auditivas, tais como as sugeridas no exemplo de Dona Thereza.

O filme *Mataram Meu Irmão*, de Cristiano Burlam, traz um elemento interessante na lógica organizadora do filme. Os personagens se sucedem em

depoimentos, mas nenhum retorna mais adiante no filme. Uma vez que o personagem aparece na tela, ele esgota o que tem a dizer, e não volta mais. O filme sugere, e é, uma investigação, mas não a que aparenta. O trabalho não está à procura de quem (ou *do quê*) matou o irmão do autor. A busca é por saber *quem era* o irmão de Cristiano Burlam. Há uma tentativa de se desvendar como ele foi entrar no universo dos roubos, do crack, até o momento em que foi assassinado, e procura perceber como a família encara o acontecido. É, também, um filme de busca mais ampla, de caráter filosófico, sugerindo determinadas perguntas: Como sucedeu o crime? Quem somos, enquanto jovens de periferia? Quem somos, enquanto família? Em especial, paira uma questão oculta, que justifica o sucesso do filme: *quem sou eu*, diretor de cinema e teatro, vindo de uma família desestruturada?

A trajetória do filme é o percurso de busca do diretor, principalmente de uma procura por ele mesmo, o que talvez justifique o não retorno dos personagens à narrativa. Ele, Burlam, se apresenta, por meio da claquete, na cena inicial do filme. Visitará parentes, buscará informações, do irmão e de si mesmo, chorará junto com os sobrinhos, e encerrará o filme com a ficha policial do criminoso, que é conhecido. Assim como o passado não volta (e o autor esteve com o irmão, na véspera, em casa, e podia – *quem sabe?* – ter evitado a morte), o entrevistador não retornará aos personagens do documentário. A lógica desse filme de depoimentos se amarra no extraordinário depoimento de um amigo de família, que fala, sem interrupção, numa praia, durante 23 minutos, com dois cortes apenas. O plano termina com a câmera girando (está na praia) e ao longe vemos um senhor, perto de quem chega uma criança. Fica a sugestão de uma vida comum, como a daquelas pessoas, mas que não aconteceu...

O segundo filme da trilogia sobre Tom Jobim, *A Luz do Tom* (Nelson Pereira dos Santos, 2012), se estrutura tão somente a partir dos depoimentos de três mulheres. Cada uma delas fala a partir de locações diferentes. Estas são apenas três lugares bonitos, sem aparente conexão com o tema do filme. Os depoimentos sequer se intercalam, sendo colocados na sequência um após o outro. Somente na fala final temos de volta a primeira pessoa que fala à câmera; a irmã de Tom, Helena Jobim. A ela se sucede, na ordem do filme, a primeira esposa, Thereza Jobim, e a segunda esposa, Ana Lontra Jobim.

Um mesmo procedimento inicia cada uma das entrevistadas: uma tomada aérea apresenta a locação onde será dada a entrevista, e uma “chegada”

(aproximação) da câmera à pessoa apresenta-a ao espectador. Pela prosódia de cada entrevistada, com fruições diferentes, foi preciso haver tratamentos distintos. A primeira entrevistada, na ordem do filme, Helena, autora do livro no qual o filme é baseado, dá o seu depoimento baseada em frases prontas. Colocadas com espontaneidade, as frases permitem certos malabarismos da câmera, já que seu operador sabe onde se inicia e onde termina cada uma delas. A última entrevistada, Ana, é mais lenta e dispersiva em suas enunciações, exigindo mais “cortes” de imagens para “colar” o áudio. Fragmentos do cenário entram nesse contexto, cobrindo as falas. Fragmentos da paisagem, aliás, são empregados ao longo dos três depoimentos.

Um diálogo à parte ocorre enquanto são desenvolvidos os depoimentos. Ele não se dá com o diretor/entrevistador, cuja presença e proximidade são reveladas numa interpelação de Ana Lontra (“Não é mesmo, Nelson?”). Ele acontece com o próprio Tom Jobim, que interpreta todas as canções do filme. Trechos dos depoimentos são comentados pelas letras das músicas de Tom Jobim, confirmando/questionando a asserção dessas mulheres tão importantes na vida do artista.

Os filmes da trilogia sobre Tom Jobim se organizam por personagens, alguns com possibilidade de retorno, outros não.

Outras organizações de entrevistas na edição

Há diversas formas de estruturar um filme de entrevistas, além da sequência de personagens. A mais comum é a lógica cronológica, que acompanha um processo, um acontecimento ou personagem ao longo do tempo. Ainda que a linha do tempo organize o filme, é pertinente ocorrer quebras temporais, *flashback* ou *flash forward* (retorno ou avanço no tempo por meio de uma cena) e um desfecho e/ou abertura fora dessa linha. 33 (2003, de Kiko Goifman) é uma contagem regressiva (de 33 dias) em que o diretor empunha a câmera para encontrar sua mãe biológica. As entrevistas com detetives que entrecortam o filme, no entanto, podem ter sido feitas em qualquer momento. *Extremo Sul* (2005, Monica Schmiedt), por sua vez, conta a aventura de uma escalada. A cena chave, que explica um “motim” de alpinistas que se recusaram a continuar a escalada filmada dia após dia, é uma fala

tomada por câmera amadora, numa barraca, à noite, e inserida no filme fora da linearidade cronológica representada pelo tempo da escalada em si.

Outra solução de organização de depoimentos respeita uma lógica espacial. Filmes que tratam de lugares²⁸ têm a característica de se organizarem dentro de contornos de certas áreas ou percursos. *Jaguar* (1954, Jean Rouch) trata da viagem de três amigos que desejam conhecer países vizinhos, na costa oeste africana, criam personagens para si mesmos e se lançam à aventura. *Congonhas* (2011, Eduardo Ramos), discutido com trechos no capítulo 4, é uma trajetória dentro do bairro paulistano homônimo do filme, percorrendo casas de pessoas que se conhecem há muito tempo. Se o trajeto da equipe pudesse ser representado em planta, se assemelharia talvez a uma estrela irregular de seis pontas, onde um mesmo cruzamento pode ser percorrido várias vezes, em direções diferentes. Enfim, há incontáveis séries de TV sobre países, cidades, ou que sugerem trajetos a serem percorridos, que têm, na lógica espacial, seu determinante principal.

Em outra esfera de composição fílmica, *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno) propõe uma organização do filme como uma espécie de tese. Inicia-se com caracteres legitimando o filme como resultado de pesquisas de professores da USP e organiza-se numa lógica de orientação marxista: expulsão do camponês das áreas rurais, exploração de sua força de trabalho até a exaustão, tendo a religião como válvula de escape.

Nos depoimentos iniciais (que estão entre os primeiros do cinema direto no Brasil), migrantes são entrevistados ainda na estação de trem, quando chegam e colocam diferentes motivos que os levaram a procurar uma oportunidade na cidade grande (todos ligados à deterioração nas condições de trabalho e de renda no Nordeste). Todos eles constituem mão de obra barata e descartável na construção civil e descrevem, à sua maneira, a corrosão do salário pelo aumento de preços (a palavra *inflação* não era corrente na época). Alguns migram para a indústria, onde tomam dois caminhos diferentes mostrados por personagens que o filme acompanha: ou perambulam por várias empresas, morando em residências precárias até envelhecerem e voltarem ao Norte; ou tornam-se “pelegos”, aliando-se

²⁸ Entre os filmes já mencionados nesta pesquisa, temos os seguintes exemplos: *Ernesto Varela em Serra Pelada*, *A Alma do Osso*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master*, *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, *Plano Diretor de Diadema*, *Sobreviventes da Galiléia*, *Uma Noite em 67*, *Xingu, uma Barragem, um Mergulho*, *A Caverna dos Sonhos Perdidos*, *Harlan County*, *Las Hurdes*, *Moana*, *Nanook*, *Ter e Ser*, *The Philippines* são filmes às vezes estruturados em personagens, às vezes cronológicos, mas fortemente conectados a circunscrições geográficas.

aos patrões, negando a sua origem nortista e os sindicatos “que só querem saber de Cuba e União Soviética”, aceitando, enfim, o sistema da fábrica e ascendendo hierarquicamente dentro dela. Da metade do filme em diante mostram-se práticas religiosas como, supõe-se, escape do cotidiano opressor, seja na caridade espírita, seja nos rituais de possessão (evangélicos) e de encarnação e operação espiritual (candomblé). Formalmente, o filme é contido no movimento de trens, na chegada e no retorno dos migrantes, e a música (de Caetano Veloso, cantada por Gilberto Gil com letra de Capinam) antecipa a saga do migrante. Frases da música retornam em três momentos ao longo do filme como meio de costurar os blocos temáticos.

Corte e costura

Um editor se defronta com muitas horas de entrevista. Pode ser que já tenha em mente a estruturação geral do filme, da qual falamos acima, mas talvez ainda não. De qualquer maneira, sempre terá que se preocupar com o sentido que dará às falas no momento da edição, num esforço de síntese extraordinário. Em geral, trabalha-se por subtração, ou seja, parte-se do material bruto reduzindo-o sucessivamente até que o filme atinja a duração desejada. Com isso, algumas versões do filme inevitavelmente devem ser criadas. Ele terá, em algum momento, cerca de cinco horas de duração, numa linha do tempo (ordenação lógica) que ainda sofrerá modificações. Com mais cortes, o filme chegará a mais ou menos três horas, talvez, já com a sequência de fatos definitiva (ou quase). Finalmente se pactua, entre editor e diretor, a versão final do filme com, digamos, 100 minutos de duração. Serão muitos os cortes, e o editor opera a ideia de um personagem, transmitida numa fala original longa, para transformá-la em trechos curtos, às vezes telegráficos, que mantém conexão fiel com a ideia inicial.

Ainda que não haja fórmula para a edição de entrevistas – ela é o dia a dia dos editores –, queremos chamar a atenção para dois conceitos que, acreditamos, ajudam a compreender algumas lógicas de edição (naturalmente conectadas com as formas de assimilação do espectador). Trata-se dos conceitos de corte e costura na edição.

Por *costura* compreendemos, no universo da realização cinematográfica, uma continuidade possível, muitas vezes esperada, de uma fala a outra. A costura

pode se dar pela linha lógica, pelo raciocínio desenvolvido no tema do filme, como no exemplo já citado de *Do Outro Lado de Sua Casa*, mas também pode ocorrer de maneira formal. Duas imagens com características semelhantes podem se entender, se somar, aceitarem-se uma à outra, sem que a linha lógica do filme acompanhe esse encontro. A lógica de edição do “povo fala” é justamente essa. Nesse caso, o espectador consegue manter a atenção no fluxo da história sem estranhamento, pois certamente um encontro aconteceu entre duas situações. É claro que, se o casamento entre duas situações pode se dar pela imagem, também é possível ocorrer o divórcio. Duas imagens têm a possibilidade de se repelir por mais que os conteúdos delas tenham correlações de sentido. Um exemplo objetivo sobre isso se refere às panorâmicas em direções diferentes. Uma imagem que caminha para a direita posicionada de forma consecutiva a uma imagem que caminha para a esquerda causa imediato estranhamento. Este é o exemplo de uma articulação a ser evitada, a não ser que se deseje justamente este entrechoque.

A costura formal pode se dar também pelo som, utilizando-se falas que ofereçam tons próximos, timbres parecidos, desenhos musicais semelhantes, construções sintáticas harmoniosas, ainda que a frase não fique com um sentido de compreensão completa. Suponha-se que no depoimento 1 o entrevistado discorra uma fala lenta e termine com um “e...” reticente. O depoimento 2 inicia-se com um “e” e acelera a frase sem acanhamento, fazendo-a claramente assertiva. Não é difícil de imaginar que o segmento de falas editado terá grande chance de “funcionar”, independente das palavras que lhe darão sentido. É improvável que no transcorrer de um filme o espectador detecte uma junção incompleta, cuja conclusão não corresponda à asserção inicial. Não se trata de fazer um mau cinema ou de ludibriar o espectador: estamos nos referindo às particularidades do meio audiovisual, aos seus limites e potenciais também.

O conceito de *corte* na esfera do documentário, por outro lado, é compreendido como uma interrupção simples. Deixa-se um assunto para se introduzir outro, sem mediações. Parte-se, por exemplo, de uma fala noturna, talvez em tom de cochicho, e vai-se para uma frase solta, proferida à luz do sol. O corte também pode acontecer em forma de contraste, entre uma fala que apresenta um argumento claramente desenvolvido e fundamentado, e um grito, uma explosão emocional. O audiovisual recebe bem os cortes e as rupturas, como se houvesse uma certa renovação na fruição fílmica, uma reenergização no transcorrer da vida,

que passa a operar dentro de uma lógica diferente. As rupturas são comumente empregadas para caracterizar oposição de ideias, de comportamentos, ou simplesmente para operar a transição de espaço ou de tempo, ocorrendo a qualquer momento dentro do filme, quando há o corte de uma cena a outra, sem explicações.

Ilustração

É comum surgir, na edição de uma criação audiovisual, o seguinte problema: que imagem deve ser colocada sobre a fala de um entrevistado?

Vejamos o caso de um depoimento tomado para um programa jornalístico. A fala é boa, longa, e o procedimento comum para esse tipo de trabalho é que não se deixe uma mesma imagem na tela por mais de alguns segundos. Veículos de massa, que exigem respostas rápidas para uma produção intensa, não têm tempo para hesitações, pois o programa será exibido no mesmo dia, no próximo, ou na semana seguinte. O procedimento de edição mais utilizado nesses casos é a aplicação de imagens na pista de vídeo, enquanto a fala (editada ou não) se desenrola nas pistas de áudio. As imagens aplicadas servem também como *insert* da edição das falas, escondendo a emenda de áudio. Ao mesmo tempo que se discorre sobre determinado conteúdo, imagens referentes àquilo que está sendo dito ocupam a pista de vídeo na sua integridade. As imagens *ilustram* as falas.

Vejamos que existe preocupação, por parte dos profissionais envolvidos, com relação à origem das imagens utilizadas (autoria/padrão de qualidade/legalidade de uso), e há também uma preocupação com a coerência entre o que se fala e o que se vê. Espera-se que sejam a mesma coisa, refiram-se ao mesmo objeto.

Na televisão, o repórter se preocupa com as entrevistas (“sonoras” no jargão jornalístico) e “passagens” (fala do repórter direto para a câmera), enquanto o cinegrafista faz imagens do entorno, em geral com relativa autonomia. Na edição, é possível que a edição de texto seja feita pelo repórter, enquanto o editor de imagens “cobre” (jargão para superpor imagens sobre falas) a matéria com imagens feitas pelo cinegrafista. Geralmente é o editor quem faz todo o serviço: edição de texto e de imagens. Contudo, é tarefa do repórter antecipar o texto para os editores do telejornal, para que as “deixas” (transição de um repórter para outro) sejam precisas, sem que palavras, frases e ênfases se repitam além do aceitável ao longo do

telejornal. Enfim, há aqui dois universos – o universo da fala e o das imagens – que são tratados em separado um do outro, embora com a finalidade de criar uma unidade de sentido entre eles.

Como é possível conjecturar, o trabalho de concatenação entre áudio e visual apresenta inúmeros percalços, por diversos motivos. Do editor de imagens espera-se sempre que ele não repita as mesmas imagens, o que, no entanto, ocorre com frequência: faltaram imagens ao texto, a solução é a repetição de imagens. Outra circunstância indesejada é a súbita interrupção de uma imagem durante o programa televisivo antes do tempo suficiente para que seja compreensível a matéria da qual se está tratando. Isso acontece em um tempo diminuto, em frações de segundo, em que o texto se esgota e o exibidor é levado a antecipar a próxima matéria, deixando uma imagem mais curta do que o desejável. Mas isso não é grave. Mais estranho seria o silêncio, ou a subordinação do tempo da fala ao tempo da imagem. No telejornal, as falas são soberanas, as imagens acompanham, o silêncio é interdito.

A propósito dessa regra própria do telejornalismo, Eduardo Coutinho costumava queixar-se repetidamente dela, alegando, com isso, que não nunca poderia produzir para a TV aberta, apesar dos convites, por não serem permitidos silêncios em entrevistas veiculadas em sua programação.

No documentário, o procedimento de ilustração costuma ser diferente. Há tempo de reflexão para se discutir se imagens devem acompanhar as falas; se sim, quais imagens seriam estas, e como se relacionariam com o texto simultâneo e com o restante do filme. Numa obra de documentário, a cobertura dos textos por imagens merece um projeto, ainda que não se dê esse nome.

Shoah (1985, Claude Lanzmann) é um filme com nove horas de duração que trata do holocausto na Segunda Guerra Mundial, e seu procedimento de ilustração apontou para uma mudança em direção ao interdito de utilização de imagens de arquivo. O filme se debruça sobre a gestão do genocídio que, como se sabe, fez seis milhões de vítimas em campos de concentração, nos guetos, nas câmaras e nos caminhões de gases venenosos. Os entrevistados do filme são de diversas naturezas: vítimas que escaparam da morte, condutores de trem, moradores de vilas esvaziadas e de vilas localizadas no caminho dos trens e dos caminhões nazistas, um oficial nazista, manipuladores de cadáveres, diplomata polonês, gente que quarenta anos depois do acontecimento se dispôs a dar depoimento a respeito do

que viu ou vivenciou. A tese que o filme defende é de que os nazistas não trabalharam sozinhos, pois contaram com a colaboração, cumplicidade e ao menos com o silêncio de muitas pessoas, inclusive de judeus, por incapacidade de ação ou poupados por uma eventualidade (como o barbeiro que já apresentamos anteriormente).

O filme é longo e supõe-se que só o rosto das pessoas que prestam depoimento não bastaria para criar interesse e atenção no espectador. Que imagens poderiam ser usadas para acompanhar tais depoimentos? Existe uma infinidade de filmes e fotos de época da libertação dos campos, quando da vitória e libertação de prisioneiros pelas forças aliadas. Há documentos oficiais nazistas, imagens colhidas nos anos anteriores ao extermínio propriamente dito, que retratam propagandas antissemitas e a crescente humilhação e isolamento do povo judeu. Além de toda essa riqueza de material disponível para ser empregado no filme, poderiam ainda ser produzidas imagens em forma de encenação, pantomima, ou com outros recursos artísticos tais como as animações (ainda que esses procedimentos sejam bem mais recentes). O diretor de *Shoah* faz, no entanto, uma clara opção por não utilizar nenhuma imagem histórica, de arquivo, ou encenada para os fins a que se propõe. Esse princípio chama a atenção e merece um comentário especial.

Enquanto as pessoas dão seus depoimentos são, sim, usadas imagens, mas tomadas a partir do mundo presente (à data de produção do filme). Visitas a antigos campos de extermínio transformados em museus no presente são feitas com os personagens que passaram por eles quando ainda funcionavam a serviço das intenções nazistas. A visão da vítima quando se encontra em seu antigo local de sofrimento é deflagradora de sensações e de reflexões no espectador. Já para outros momentos do trabalho, tomadas foram realizadas pela equipe, sem a presença de ninguém na tela. Nesses instantes do filme veem-se escombros, pedras-monumentos, florestas circundantes, rodovias e acessos, trens, vagões, trilhos. Algumas entrevistas (como a de Richard Glazar, nas margens de um rio urbanizado na Suíça), nessas circunstâncias, permitem que o fotógrafo escape da imagem da imagem do interlocutor e focalize barcos circulando, mostrando a vida como segue e acontece.

Na dinâmica de *Shoah*, às vezes vemos o entrevistador, em especial nas situações de confronto com seus personagens: camponeses que presenciaram e, em certa medida, foram cúmplices do genocídio, ou cidadãos poloneses que

acabaram ocupando casas forçosamente abandonadas e ficando com o patrimônio dos perseguidos, em vilas que eram formadas por “80% de judeus”.

Um dos entrevistados, o oficial alemão, é visto não através da câmera de filmagem, mas por meio de uma câmera de TV que transmite sua imagem e áudio a uma equipe localizada numa Kombi que, esta sim, faz o registro em película. Ficamos sem saber o porquê desse procedimento, e nem temos claro se o entrevistado sabia desse aparato todo. O que assistimos é ora ao oficial explicando detalhes da operação do campo, em definição precária (preto-e-branco, chuviscos, linhas de varredura), ora a equipe dentro da Kombi, manuseando os controles de imagem e de áudio para melhorá-los. Um único “especialista” é chamado a depor, Raul Hilberg, um historiador, que conta trechos do diário do líder do gueto de Varsóvia, Czerniakow, que acabou por se matar quando partiram os primeiros comboios para o extermínio.

Pode-se dizer, enfim, que entre todos os recursos utilizados no filme, jamais se empregou alguma imagem produzida no passado. O filme acontece absolutamente no presente, e é a partir deste que o espectador faz as suas perguntas: como podem conviver com essa má consciência? Fatos como esses aconteceriam de novo? O que eu faria? A opção do filme em retratar o passado por meio de imagens do presente talvez se explique porque, como disse Nichols o audiovisual se flexiona pouco para negativas e para tempos passados.

Eduardo Coutinho foi fortemente impressionado por *Shoah*:

Era a palavra!... O caminho aberto por *Shoah* ficou dormitando, à espera de audácia. É bem verdade que, se por um lado, o filme iria se tornar um pano de fundo para tudo o que ele inventaria, por outro, não tinha o que oferecer. Lanzman estava colado ao grande tema, enquanto Coutinho tomaria a direção contrária (Salles, 2013, p. 372).

João Moreira Salles refere-se à aplicabilidade do procedimento de Lanzman a temas mais cotidianos e comuns por parte de Eduardo Coutinho. O encontro começou a se resolver a partir de *Santo Forte*, segundo sua montadora Jordana Berg.

Aquele momento foi de uma certa fragilidade para Coutinho, mas não o suficiente para que ele não impusesse algumas certezas durante a montagem do filme. Em 1998 não era tão comum ver pessoas

falando com cortes descontínuos, emendando a sua fala. O filme tem muitos cortes descontínuos, mas havia uma crença cega na fluência do discurso verbal, a ponto de fazer-se esquecer ou sublimar o desconforto visual de tanta descontinuidade. Além disso, pouca ou quase nenhuma imagem de apoio, nenhuma imagem de fundo, nenhuma ilustração de nenhum tipo. Era penoso compreender aquilo no início. Hoje tudo isso parece óbvio e até coerente, mas, naquele momento, não era (Berg, 2013, p. 351).

Santo Forte, que marcou a transição de fase de Coutinho, dá sinais contraditórios do uso da imagem de cobertura na entrevista. Em certos momentos, o filme utiliza-se claramente da “ilustração”: ao longo de falas sobre vivências com religiões africanas, imagens de orixás (figuras em barro, fotografadas à parte) são aplicadas em paralelo com as falas. Vovó Cambinda, Preto velho, Pombagira, são sempre associados aos personagens do filme e ao seu texto (Dona Thereza, Braulino, Carla). Se, na concepção do filme, Coutinho tinha-se privado das imagens coloridas e ritmadas dos rituais das religiões africanas (nada de “refrescos visuais”, Lins, 2004, p. 118), pode-se dizer que o uso das imagens de orixás representam uma pequena recaída. Elas não estavam na cena. Foram filmadas em situação de estúdio, em tempo/espço muito distinto da entrevista, com desenho de luz e sombra criado pelo fotógrafo. Não eram (e nunca poderiam ser) as imagens às quais os personagens se referiam, expressões únicas que se formam na mente do espectador. São apenas a reprodução da imagem convencional dos orixás, saídos de alguma loja de artigos religiosos. Coutinho não repetiria tal procedimento. Nada de sugestões para facilitar a imaginação do espectador. Essa discussão, que se faz na cinematografia de não ficção, não é mais do que uma reprodução empobrecida de diferenciação de grandes religiões, desde os santos que caracterizam a fé católica, passando pelo estoicismo do protestantismo com ausência de imagens além daquelas de Jesus Cristo, até a completa proibição da reprodução de imagens dos profetas (e dos seres humanos) no Islã. Não se trata de uma discussão para um filme sobre religião, nem dos interditos de cada religião: trata-se mesmo de uma discussão sobre a imagem criada e seu poder de inferir nas pessoas.

Mas o mesmo filme traz outra solução muito diferenciada, propondo o que seria uma imagem instigante e provocativa para acompanhar um depoimento. Tanto os *inserts* acima, ilustrativos, quanto os que descrevo a seguir, que batizo de *sugestivos*, são colocados no mesmo saco como “imagens puras” (Lins, 2004, p. 116) dentro de uma situação de “planos vazios” (Ibid., p. 104). Mas são atitudes

diametralmente opostas que ora restringem a imaginação do espectador (ilustrações) ora abrem as possibilidades de formulação (sugestão). Vejamos dois exemplos de *inserts* sugestivos.

André narra (p. 61), com detalhes e de olhos arregalados, sua experiência mística com a mãe incorporando em sua esposa. No meio da narrativa, por três vezes, e em completo silêncio de fundo (nenhuma fala, nenhum ruído), vê-se uma cama de casal, com cobertor xadrez avermelhado, iluminado por uma luz focal, vinda do teto. As paredes estão escuras, mas percebe-se que são de tijolo baiano sem reboque. É, supõe-se, o local onde teria acontecido a cena extraordinária narrada por André. Nenhum sentido é dado, e toda significação parte do espectador: acredito, não acredito, foi um sonho, veja que quarto simples de barraco, já tive um cobertor dessa coleção, etc.

Impacto similar tem o quintal de Dona Thereza. Vemos dois planos onde nada acontece, e nada se escuta tampouco. Vemos o chão de terra, roupas e lençóis no varal, um triciclo e paredes (que hoje são de alvenaria, mas já foram de tábuas). A cena (que se repete, em ângulos diferentes) dura seis segundos. O sentido, novamente, está aberto: quem quiser vê pobreza, quem se interessa, observa a arquitetura e materiais, há sinais de criança, alguém vai observar a dupla jornada de trabalho submetido à mãe e avó. Mas quem se dispõe a se aprofundar no filme, lembra que Dona Thereza narra:

Eu falava assim: “Laurinda! Eu tô falando aqui [fala de lado], Se estiver escutando, sabe que eu não estou mentindo”, por que os espírito está em toda parte! Aqui tem uma legião! É que a gente não tem vidência para ver. Agora mesmo!

Dona Thereza, nessa fala, está ao mesmo tempo dirigindo-se à equipe e às possíveis entidades que povoam o local, acredite-se ou não.

O quintal vazio passa a ser, então, a materialidade possível da vivência de Dona Thereza. Segundo Consuelo Lins (2004, p. 117), “esses espaços vazios possuem um estatuto semelhante ao das crenças narradas. Aludem em imagem ao que é dito em palavras, sem que haja uma adesão obrigatória do filme ao que é mostrado”.

O uso dos “planos vazios” sugere então uma inserção de imagens que se tornam provocativas. Há um intenso diálogo entre “planos vazios” e imagens (o

quintal de Dona Thereza, o quarto de André). O silêncio, ausência de qualquer indicação sonora, só aprofunda a inquietação, evita que a atenção dada à fala oculte a verdadeira complexidade sugerida das relações entre falas e imagens.

Lins (Ibid., p. 116) observa que nos dois filmes seguintes (*Babilônia*, 2000 e *Edifício Master*) Coutinho radicalizaria sua “teologia da palavra” e “se atém radicalmente ao presente da filmagem, aos sons e imagens do que está ali diante ou em torno da câmera – não há praticamente imagem alguma que não tenha sido filmada no morro ou no prédio.” Nesses filmes, portanto, Coutinho alcança, no cotidiano, o que Lanzman obtivera para uma situação extraordinária em termos de história da humanidade. Responde, por assim dizer, à dúvida que João Moreira Salles levantara. Nos filmes seguintes, a radicalidade se daria pelo próprio dispositivo. Gravados em estúdio, os filmes *Jogo de Cena*, *As Canções* e *Moscou* nem mesmo apresentam imagens do entorno, e a sincronia voz/expressão facial é completa.

Com a repercussão dos filmes de Coutinho, a questão das imagens que acompanham as falas ganha estatuto, e merecerá atenção de realizadores mais atentos. Não será mais suficiente a atitude de simplesmente “cobrir” as falas com imagens disponíveis ou de arquivo, ou que o cinegrafista vá à rua captar imagens como “refresco visual” à palavra falada. Lins (Ibid., p. 118) traz texto do próprio Coutinho em que ele assinala essa passagem de procedimento.

Porque as pessoas que fazem cinema não se perguntam: até que ponto eu posso e devo usar essas imagens, até que ponto necessito de uma imagem ou não, até que ponto necessito desta imagem e deste som? [...] A falta de inquietação vital e criativa é terrível. Usar porque é bonito, porque prova, porque ilustra, estas podem não ser razões criminosas, mas são razões más, e as pessoas precisam estar conscientes disso. A resposta pode ser: eu uso esta imagem porque eu sinto que preciso usar, não sei explicar. Isso me basta. Mas até que ponto toda cena de periferia tem que ter um rap? Ou uma imagem de favela tem que ter um samba? Até que ponto uma lavadeira que diz que é lavadeira tem que estar na imagem lavando roupa?

No questionamento que Coutinho finca na comunidade de realizadores de documentários, está a crítica à redundância, ao estereótipo e ao *dejà-vue* como estratégias deliberadas de imagens de cobertura na edição de documentários.

Imagem e som descasados

O filme *Xingu, uma Barragem, um Mergulho* (2012, Gustavo Ceratti) é um TCC de um aluno de jornalismo da PUC-SP que expõem um procedimento já tornado tendência. Para fazer a crítica da barragem Belo Monte, o diretor mostra a vida de três grupos de pessoas nos arredores de Altamira, PA: uma família que vive do cacau; uma tribo indígena Juruna da aldeia Paquiçamba; uma mulher, Maria, que permanece o dia inteiro em uma tenda simbólica, que marcaria o lote conquistado por ela na ocupação de terra urbana feita pelo movimento por moradias locais (o terreno está completamente desmatado, com grandes árvores tombadas atravessando a extensão). O filme se inicia com a história da região contada pelo bispo Dom Erwin Krautler. Sua narrativa remonta ao ano de 1970, quando o então presidente Médici inaugurou a transamazônica, já com a previsão de construção de barragens. Ouve-se Dom Erwin, com sua fala mansa, mas o que se vê são encenações da epopeia por meio de teatro de sombras. A imagem de Dom Erwin só aparece na última frase que profere, dando enfim rosto à voz.

O que nos interessa na inovação de *Xingu, uma Barragem, um Mergulho* é a (não) sincronia entre fala e rosto em expressão. Por opção do diretor, áudio e vídeo não se correspondem. Em momento algum dos depoimentos para a câmera existe a sincronia labial (quando coincide o movimento labial com a fala que se escuta). No instante em que os personagens falam entre si – isso ocorre apenas em três momentos –, há a sincronia labial. No entanto, a não sincronia labial ocorre o tempo todo. Quando cada um dos personagens se apresenta, de acordo com sua ordem de entrada, falando nome, idade e atividade profissional, ao que se assiste é cada um deles sendo filmado com a boca fechada. Falam de suas vidas, falam do que esperam, colocam suas queixas, mas o que vemos são eles trabalhando, cozinhando, banhando-se no rio, andando. O som ambiente é preservado.

Porém, temos que ressaltar, ainda, uma série de implicações, problemas e oportunidades nessa decisão de descasamento entre áudio e imagem. Por um lado, perde-se a expressão facial dos personagens, que poderia se mostrar preciosa. Por outro, ganhos são possíveis de acontecer em muitas direções. Uma conversa sem câmera apontada para o entrevistado, e sem luzes, pode revelar-se mais fluida, e sem tanta expectativa. Esse procedimento permite, além de tudo, que a conversa se dê em horários alternados às filmagens. Por exemplo, conversa-se de noite, quando

pouco há para se fazer e a luz é escassa, e aproveita-se o dia para fazer as imagens. A fala tenderá a ser mais pausada, menos ansiosa, pois não haverá pressão de tempo. O áudio poderá ser mais facilmente editado, não havendo “pulinhos”, pois outra imagem o cobre inteiramente. A captação de som terá de ser muito boa, pois a leitura labial, que ajuda na compreensão da fala, não estará disponível por não ser utilizada a imagem da entrevista em si. Mas isso não será problema, porque o microfone, livre da filmagem, pode ser posicionado onde melhor convir, próximo à boca, já que, como dissemos, a imagem da pessoa dando o depoimento não irá aparecer. Por fim, algumas combinações originais têm a oportunidade de ocorrer, como no filme mencionado, em que três frases de pessoas à mesa estão em sincronia com a imagem delas em momento em que não movem seus lábios, oferecendo ao espectador a sensação de que estão pensando enquanto comem.

É possível que essa opção do diretor Gustavo Ceratti tenha ocorrido pela situação específica dos personagens, no norte rural, sem luz elétrica.

Andrea Tonacci, no filme *Os Arara* (1983), apresenta o sertanista Sidney Possuelo que conduz em *off* boa parte da narrativa, com um falar manso e envolvente. O áudio, nesse caso, talvez tenha sido captado em um dos muitos momentos de espera durante as filmagens. O filme *Beppie* (1965, Johan van der Keuken), sobre uma menina que vive intensamente a cidade de Amsterdã, utiliza o mesmo procedimento. Sem comentários nem perguntas, a maior parte das falas de Beppie é em *off*.

Esse procedimento apresenta algumas vantagens do desenho de produção do filme desdobradas da situação acima. Ao separar a circunstância de filmagem da de gravação de áudio, é possível tomar-se o melhor de cada uma delas, com horários, locais e profissionais específicos. A entrevista tende a soar como um relato sem ansiedade, sem a pressão da câmera ligada e do mundo que se move à volta, que exige constante reposicionamento (e interrupções da entrevista). A câmera pode tomar imagens de qualquer distância e posição, sem se preocupar com o aparato de registro de som além do som ambiente, gravado na própria câmera. Durante a filmagem, o personagem, por sua vez, fica livre para fazer qualquer coisa que exija sua atenção. Tem a liberdade de manter um posicionamento corporal esdrúxulo ou de continuar uma forte movimentação que por ventura faça parte da atividade que está realizando no momento de gravação das imagens. Enfim, outra vantagem a ser

observada nesse procedimento é que tanto o suporte de registro (chip, fitas) como o tempo de edição costuma ser mais econômico na manipulação do áudio apenas do que na do áudio vinculado a uma imagem (áudio/vídeo). Certamente haverá economia de tempo, de valores, de expertise ao se registrar um áudio independente do vídeo. Vários filmes, recentes ou antigos, têm usado esse recurso.

O cinema nasceu sem som vinculado à imagem. Ganhou gravação de som no início da década de 1930 às custas de um aparato sofisticado; ganhou som sincrônico leve e portátil no início da década de 1960, em equipamentos cada vez melhores, mais diminutos e finalmente sem conexão por fio. Agora, descobre as vantagens do descasamento entre som e imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirmei na introdução desta tese de doutoramento, antes de pesquisador acadêmico sou produtor audiovisual. Em paralelo, cumpro o papel de educador audiovisual. Produtores entregam filmes e educadores (de disciplinas práticas) ensinam a fazer, ou ao menos mostram caminhos possíveis.

Antes de me debruçar nesta pesquisa, dava aulas de entrevista no documentário, tanto na PUC-SP quanto na Academia Internacional de Cinema. Os cursos destinavam-se, via de regra, a alunos que não tinham experiência audiovisual significativa. Alguns, na AIC, eram professores universitários ou jornalistas experientes em busca de diversificação. As aulas práticas, nas quais eu estimulava o exercício da entrevista uns com os outros, e depois abria espaço para comentários, pareciam atender a todos, mesmo aos profissionais e às pessoas experientes. Ao menos foi esse o retorno que tive, em todas as edições.

Nessas aulas costumava fornecer um texto, uma lista de procedimentos francamente normativos, uma sequência de ações que apontavam um caminho possível de ser percorrido para a entrevista no documentário, dentro de um certo padrão datado e circunstanciado. Esse material conduzia a um audiovisual feito por pessoas em sala de aula, que não se conheciam, numa perspectiva de documentário de criação, mas sem marcação da pessoa-autor. Por exemplo, sugeríamos que o entrevistado não aparecesse na imagem, propúnhamos a busca por respostas completas (que prescindissem de perguntas), enfim, provocávamos a realização de um quase subgênero dentro do documental. É bem verdade que apoiávamos, até celebrávamos, quaisquer movimentos de expandir, ou mesmo subverter essas regras. E, ainda, localizávamos essa conduta no tempo e no espaço, lembrando que alguns dos documentaristas consagrados têm a sua própria escrita, para os quais aquelas regras de nada valiam.

Revendo as anotações dessas aulas, chamou-me a atenção uma lista dos “erros mais comuns” (tal como grafado). Acho relevante que essa lista conste neste volume, pois se repetem enquanto hábito em praticamente todas as oficinas que ofereço, independente da turma. E essa lista, por fim, acaba sendo motivo de risos, no momento em que os alunos percebem que repetem os “erros” sistematicamente, mesmo após alerta de nossa parte. São, por fim, atitudes arraigadas no cotidiano da

sociedade e das relações, que quando transpostas para uma situação de entrevista no documentário merecem absoluto reposicionamento. Acho essa lista um interessante *corpus* que, no entanto, não será analisado como tal nesta pesquisa.

Por fim, apresento, nestas considerações finais, o que pode ser o embrião de um procedimento de trabalho, um método. Trata-se de um caminho, um transcurso para uma entrevista, fruto desta pesquisa, que responde a alguns dos “erros” mencionados e dá suporte para um aprofundamento sustentável da entrevista. É uma evolução, em três pontos, quase óbvia. Mas não encontrei, na literatura, qualquer menção ao ordenamento de perguntas. Ao contrário, encontrei os seguintes conselhos: não se preocupe muito com a ordem das suas questões [...] porque você vai editar tudo depois” (ROSENTHAL, 2007, p. 186); “sigam seus instintos e mantenham a pressão e fruição” (RABIGER, 2009, p. 473), ou “tudo monta”, frase recorrente de Eduardo Coutinho, que foi título de capítulo de Jordana Berg em livro sobre ele (BERG, 2013).

O “método” que ofereço é aplicável em algumas situações: certamente junto a “personagens”, e não com “especialistas” ou “povo-fala” (ver capítulo 3). Sugere procedimentos, cuja variação é, em última instância, a riqueza desta pesquisa. Contudo, é bom termos claro tratar-se apenas de *um caminho* entre tantos possíveis. E, ainda assim, nos parece um percurso válido, um corrimão dentro de uma situação que merece direcionamento por parte do entrevistador/diretor, ao menos para uma situação inicial. Se essa situação crescer, se modificar, se reconformar, transbordar, tanto melhor, acontecerá um resultado fílmico original e singular. Senão, teremos ao menos uma boa entrevista.

Os “erros” mais frequentes nas primeiras entrevistas

Ao se propor uma situação de entrevista em sala de aula, alguns equívocos e precipitações são recorrentes:

Ansiedade do entrevistador: A ansiedade acaba não permitindo que as pessoas cheguem ao ponto central, crucial, que certamente envolverá algum *tempo* para se atingir durante a entrevista. Cortar o entrevistado é reduzir as possibilidades de *ganchos* (oportunidades) de continuação da entrevista, pois, ao longo deles, o entrevistado vai desvelando sua realidade interior mais profunda. Com frequência, a

precipitação faz com que se interrompa algumas falas antes do seu final, provocando inclusive problemas na edição: antes de a frase ser concluída, aparece o início da pergunta ou intervenção seguinte.

A falta de escuta: Falamos de uma escuta mais profunda, que pode ser metafórica, “terceirizada” (o entrevistado fala de uma terceira pessoa, mas que na verdade é ele mesmo: “sim, eu acompanhei uma vez uma amiga num procedimento de aborto clandestino”), e frequentemente é ambígua. Às vezes uma fala se dirige a situações não tão sutis, mas o entrevistador está entretido com suas anotações, tentando se comunicar com sua equipe ou absorto nos próprios pensamentos e, portanto, não dá a atenção que o interlocutor merece.

O medo do silêncio: Tendência na sociedade contemporânea (TVs, eventos públicos), falar demais pode ser uma atitude que acoberta as realidades mais profundas e sutis. É importante que o silêncio ocorra, para uma reelaboração da fala, às vezes mais concisa, às vezes mais profunda e reveladora para o próprio entrevistado. É preciso aguentar a pressão do silêncio, e observar o que dele pode emergir.

A não verbalização da pergunta que está para ser feita: Há “ganchos” que o entrevistado deixa no ar e que são como *perguntas que pedem para serem feitas*. É como se o entrevistado necessite de um mínimo de interlocução para que o depoimento prossiga. Por desatenção, por falta de escuta ou por receio ou inibição de intervir, o entrevistador deixa passar o “gancho” e a indefinição prevalece.

A não observância da caracterização do personagem: Sem sabermos quem é a pessoa a ser entrevistada, de onde ela vem, que repertório traz, que história viveu, um depoimento pode perder a sua validade. Em sentido contrário, a fala mais conhecida tem a tendência de ganhar legitimidade, vigor e emoção, quando sabemos de onde ela vem.

Fugir da experiência direta do personagem: Observamos com frequência, nos cursos por nós ministrados, que o entrevistador permite ao entrevistado tergiversar, se perder em opiniões genéricas, tiradas de outrem, que não interessam e geralmente beiram o chavão.

Ausência de estratégia: Por vezes assistimos ao entrevistador rodear um assunto, sem no entanto entrar nele. As tentativas de escape do entrevistado são aceitas e quase consentidas pelo entrevistador, que se satisfaz em permanecer na periferia das questões centrais. Assuntos delicados, polêmicos, difíceis de serem

compartilhados ou que são demasiadamente reveladores da intimidade, exigem pensamento estratégico e repertório amplo por parte do entrevistador para não haver recuo do entrevistado. Entre as possibilidades de aproximação estratégica, elencamos: abordagem metafórica, deslocamento de referências, citações genéricas (ausência de nomes ou referências a pessoas), entrada pelas bordas de assunto nevrálgico, sinalização do caminho a percorrer. Nesta tese, diversas estratégias são discutidas nas páginas 60 a 73.

Acovardamento: É certo que o acovardamento pode se dar em diversas direções, mas referimo-nos à fuga da densidade e intensidade que é possível ocorrer ao longo de uma entrevista. É como se a parte mais exposta – o entrevistado – aceitasse e pedisse até o aprofundamento de temas, com suas naturais tensões, talvez com algum mal-estar, como quem transita nas trevas para atingir a luz. Mas do lado de trás da câmera, ele não encontra apoio, retorno, e a experiência é frustrada antes mesmo de se iniciar. Às vezes a estratégia poderia levar aonde se queria, porém o entrevistador não resiste às tensões e dureza do assunto, e não o explora (respeitosamente) em diferentes ângulos e versões. É preciso resistir à dor e à ansiedade, permanecendo solidário ao entrevistado.

Esquecimento do papel de mediação: Acontece, em casos extremos, quando entrevistador e entrevistado entram em uma conversa e acabam por se alienar da audiência. De uma forma mais frequente, isso ocorre quando compartilham conteúdos que podem não estar claros para a audiência. Sem perceber, o entrevistador abre mão, por um momento, do seu papel de mediador de conteúdos e esquece de manter a relação necessária com o futuro espectador. As situações descritas na entrevista não ficam claras e não se percebe a distinção entre os fatos e a opinião do entrevistado.

Falta de respeito/excesso de respeito: A falta de respeito fala por si mesma. Trata-se do aproveitamento, por parte do entrevistador, da situação de poder para exercê-lo frente à vítima da ocasião, o entrevistado. Por outro lado, o excesso de respeito pode ser nocivo em outra direção: teme-se que o entrevistado se emocione, se aprofunde, fale de coisas difíceis. Também é possível, com o excesso de respeito, tomar-se como definitiva, por exemplo, a negação ao primeiro pedido de entrevista. Há outras circunstâncias de negação frequentes colocadas por um possível entrevistado que entrevistador e equipe não devem tomar em definitivo, exercitando a insistência, com sensibilidade. No caso de asserções ou sentimentos

dos entrevistados não parecerem verdadeiros, ou se mostrarem excessivamente encenados, há estratégias para se tentar evidenciar, desconstruir, reconstruir essas circunstâncias mal resolvidas.

Falta de liberdade/excesso de liberdade: A falta de liberdade fala por si só. Ela constrange o entrevistador, deixa-o imobilizado ou atado a uma posição que ele não deseja. O excesso de liberdade é quando o entrevistador deixa o tema, ou o contrato (relação entre ambos), muito em aberto. O entrevistado nessa situação talvez não consiga discernir por qual caminho deve seguir diante de tantas possibilidades em aberto. Além disso, ele pode também não sentir segurança no que diz respeito à sua interlocução, tornando-se desconfiado de como será manipulado (editado) seu depoimento, preocupando-se com o local onde será exibida sua entrevista, talvez sinta receio da qualidade e quantidade de acesso que terá ao material, ficando sem saber, enfim, quais são os objetivos da entrevista. De uma maneira geral, o entrevistado quer agradar, quer saber se está sendo útil; o excesso de liberdade (“fale agora o que quiser!”) pode deixá-lo perdido. Ele quer ser dirigido, mas não manipulado.

Perguntas longas: Por definição, são construções “esticadas”, às vezes confusas, que requerem a apropriação de suas premissas para serem entendidas. Via de regra, quanto mais longa a pergunta mais telegráfica é a resposta, ficando sem uso na edição.

Perguntas em forma alternativa: São perguntas que induzem o entrevistado a seguir um caminho ou outro, e revelam pouca escuta ou interesse nas formulações do entrevistado. Colocam falsos dilemas, ou dilemas que podem se referir ao universo do filme ou do entrevistador, mas que pouco interessam ao entrevistado.

Dirigir a resposta: Coloca a opinião própria do entrevistador, em detrimento da versão do entrevistado. Perguntas no formato “Você não acha que ...?” via de regra não têm razão de ser formuladas. Estas, como as duas anteriores (perguntas longas e perguntas alternativas), mais dizem respeito ao entrevistador do que ao entrevistado.

Excesso de credulidade: Assumir o que foi dito como verdade final quando, na verdade, pode ser uma etapa de um processo de desvelamento, mais demorado, sutil e dificultoso. Às vezes uma fala é apenas um diversionismo por parte do entrevistado, um escape da pergunta. O entrevistador não precisa acreditar em tudo o que é dito, devendo criar estratégias de recondução da entrevista. Pode,

alternativamente, deixar essas meias-verdades ou não verdades para apreciação e avaliação do espectador. Isso depende do filme que se está produzindo.

Ir direto ao assunto: Na vida real, pessoas que vão direto ao assunto são tidas como positivas, assertivas, claras. Na qualidade de entrevistadores, no entanto, ir direto ao assunto pode tanto assustar o interlocutor como invocar uma “resposta padrão” do entrevistado, um posicionamento dentro de categorias preestabelecidas. Sem contexto, a resposta talvez se mostre vazia. Em geral, é justamente a singularidade que se busca, a autenticidade daquela pessoa, expressa em palavras.

Um método: uma sequência para a entrevista de personagens

Para prevenir alguns dos equívocos ou precipitações listados acima, desenvolvemos um método para caracterizar o personagem e avançar nas respostas. É algo muito simples e rápido – e, de fato, se não o fosse, não poderia ser proposto a alunos em seus primeiros passos na entrevista.

Dividimos a entrevista em três momentos:

No primeiro, procuramos caracterizar a pessoa: *quem fala?*

No segundo momento, queremos conhecer a sua experiência de vida: *o que viveu?*

No terceiro e último momento, queremos saber que conclusões a pessoa tira dessa vivência: *qual a sua opinião?*

Esses momentos terão certamente uma divisão temporal muito desigual durante a entrevista.

O terceiro momento pode constituir-se somente por uma frase, por uma ideia, conclusão, que talvez tome ares de *revelação*. Em alguns casos, trata-se de algo já sabido, escutado em outro lugar, mas, *naquele contexto*, com *aquela pessoa* que vivenciou *aquelas experiências*, terá densidade e profundidade que não seriam atingidas de modo isolado.

Os momentos primeiro e segundo poderão ocupar algo como um terço e dois terços, respectivamente, da entrevista.

No primeiro momento, são cabíveis perguntas iniciais como:

Fale de sua família; fale de sua infância; fale do seu casamento; fale do seu trabalho; fale de sua casa;

Qual é a imagem mais antiga que você tem? Como você se define?

O que te traz a esta entrevista? Você sabe por que nós estamos aqui?

E então?

No segundo momento, sugerimos que se entre na vivência do personagem com perguntas como:

Poderia falar o que aconteceu (naquele dia; no seu casamento etc.)?

O que exatamente se passou (naquele dia; no seu casamento etc.)?

Agora diga, em suas palavras, como foi (...).

Estamos nos referindo, naturalmente, às perguntas iniciais de cada momento. Haverá réplicas e tréplicas e novas perguntas, além de solicitações de esclarecimento tantas vezes quanto necessário.

No terceiro momento, busca-se obter conclusões e sentimentos.

Hoje, vindo de longe, o que parece isso tudo para você?

E então, como você se sente revendo isso tudo?

Como você está se sentindo?

O que você acha disso tudo?

E então?

Da forma como estão colocadas, as perguntas desse terceiro momento são muito parecidas entre si. Não apenas o são, como podem ser formuladas todas elas, num esforço de contínuo desvelamento de verdades e de emoções que nem sempre acontecem na primeira tentativa de se conseguir sentimentos do entrevistado e suas conclusões a respeito do que falou durante toda a entrevista.

O entrevistador, no entanto, perceberá que é mais comum do que se supõe que no entrevistado afluam emoções, conclusões, revelações, sendo que às vezes nem mesmo a primeira pergunta do terceiro momento precisa ser feita. O entrevistado falará, revendo sua experiência, definindo-se como ser no mundo, depois de um momento de silêncio; um vazio denso e complexo que o sujeito/objeto da entrevista procurará preencher, como uma história que se fecha.

REFERÊNCIAS

ALPERT, Jon. Oficinas de trabalho na Academia Internacional de Cinema, dias 6, 7 e 8 de agosto, 2009.

AUFDERHEIDE, Patricia. **Documentary film**. New York: Oxford University Press, 2007.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

BADDELEY, Walter Hugh. **The technique of documentary film production**. 3. ed. New York: Focal Press, 1973.

BARNOUW, Eric. **Documentary**. New York: Oxford University Press, 1983.

BARSAM, Richard. **Non-fiction film**. Indianápolis: Indiana University Press, 1992.

BAZIN, Andre. **O cinema ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Outras edições receberam o nome original do livro: **O que é o cinema?**)

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus 1997.

BENTES, Ivana. "Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo". In: MACHADO, Arlindo (org.) **Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras/Itau Cultural, 2007.

BERG, Jordana. Palestra na Academia Internacional de Cinema. 7 fev. 2014. (Semana de Orientação) Disponível em: <<http://www.aicinema.com.br/jordana-berg-e-o-recorte-de-uma-realidade/>>

_____. "Quase tudo monta". In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac-Naify/ Sesc, 2013.

BERNARD, Sheila Curran. **Documentário – técnicas para a produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Campus, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2003.

BEZERRA, Cláudio. "Um documentarista à procura de personagens". In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify/SESC, 2013.

BOSI, Eclea. **O Tempo Vivo da Memória**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

BUBER, Martin. **Eu e Tu**. 10. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. **Do diálogo e do dialógico**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BURTON, Julianne (org). **The social documentary in Latin America**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1990

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHEUÍCHE, Jacques. Entrevista concedida ao autor em 22.9.2014.

COMMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. Depoimento no CCBB em 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IOpLGAiuAWA&feature=youtu.be>>

_____. “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”. Depoimento no **Projeto História**, n. 15, PUC SP, abr. 1997. Reproduzido em OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac-Naify/ Sesc, 2013.

DA-RIN, Silvio. **O espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DE FRANCE, Claudine. **Cinema e antropologia**. Campinas: Unicamp, 1998.

EDUARDO, Cleber. **O “modelo egológico” no documentário brasileiro: a individualização pela rentabilidade cênica em *Estamira* e *A pessoa é para o que nasce***. Dissertação de mestrado, ECA-USP, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EKMAN, Paul; Friesen, Wallace. **Unmasking the face**. Cambridge: Malor books, 2003.

_____. **Telling lies**. New York /London: WW Norton, 2009.

_____. **A linguagem das emoções**. 3. ed. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

ELLIS, Jack; MCLANE, Betsy. **A new history of documentary film**. New York: Continuum, 2009.

ESCOREL, Eduardo. **O futuro do documentário**. Texto apresentado em junho de 2005 no Festival de Melhores Filmes Brasileiros na França.

_____. **Faixa Comentada do DVD *Cabra Marcado para Morrer***. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

GARRET, Annette. **A Entrevista, Seus Princípios e Métodos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

GOLDENBERG, Sérgio "Meu primeiro chefe". In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify/Sesc, 2013.

GRICE, Paul. **Studies in the way of words**. Harvard University Press, 1991.

GRIERSON, John. "Flaherty's Poetic Moana". In JACOBS, Lewis. **The documentary tradition**. 2. ed. New York: W.W. Norton, 1979.

_____. "Princípios iniciais do documentário". In: PENAFRIA, Manuela. **Tradições e reflexões contributos para a teoria e estética do documentário**. Lisboa: Livros LabCom, 2011. Disponível em: <www.livroslabcom.ubi.pt>. HAMPE, Barry. **Making documentary films and reality videos**. New York: Owl Books, 1997.

HARDY, Forsyth. **Grierson on documentary**. Londres: Collins, 1946.

HOLANDA, Karla. "Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história". In: **Devires**. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, v. 2, n. 1, jan.-dez. 2004.

JACOBS, Lewis. **The documentary tradition**. 2. ed. New York: W.W. Norton and Company: New York, 1979.

KOCHBERG, Searle. **Documentary production**. London: Wallflower Press, 2002.

KRACAUER, Sigfried. **Theory of film, the redemption of physical reality**. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1997.

KUNCZIC, Michael. **Conceitos de jornalismo**. São Paulo: Edusp, 1997.

LABAKI, Aimar. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LANZMANN, Claude. **Shoah The Complete Text of the Acclaimed Holocaust Film**, New York: Da Capo Press Edition, 1995

LEVIN, G. Roy. **Documentary explorations 15 interviews with film makers**. New York: Anchor Press, 1971.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalité et infini**. Paris: Martinus Nuhoff, 1961.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MACDONALD, Kevin; COUSINS, Mark. **Imagining reality: the faber book of documentary**. London: Faber and Faber, 2006.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. (org.) **Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras/Itau Cultural, 2007.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista, o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 2008.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MESQUITA, Claudia. “Retratos em diálogo – Notas sobre o documentário brasileiro recente”. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, mar. 2010.

MESQUITA, Claudia; SARAIVA, Leandro. “O cinema de Eduardo Coutinho – notas sobre métodos e variações”. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac-Naify/ Sesc, 2013.

MORIN, Edgar. “Crônica de um Filme”. Livreto anexo ao DVD **Crônicas de um Verão**, Videofilmes. Publicado originalmente na revista **France Observateur**, n. 506, jan. 1960.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify 2005.

NADER, Carlos. “A ética é uma questão de detalhe”. **Entrevista a Leonardo Luiz Ferreira para o extinto DocBlog de Carlos Alberto Mattos 2008**.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington e Indianápolis: University of Indiana Press, 1991.

_____. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

_____. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema Vol II**. São Paulo: Senac, 2005.

OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac-Naify/ Sesc, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Tradições e reflexões contributos para a teoria e estética do documentário**. Lisboa: Livros LabCom www.livroslabcom.ubi.pt, 2011.

RABIGER, Michael. **Directing the documentary**. 5. ed. Boston: Focal Press, 2009.

RAMIA, María Campaña. “Não quero saber como o mundo é, mas como está”, conversa ocorrida com Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify/Sesc, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema Vol II Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

_____. **Encountering the other: The interview in the documentary film**. Paper apresentado na Conferência Internacional do Documentário, 2011, na Cinemateca Brasileira.

ROSENTHAL, Alan. **New challenges for documentary**. Boston: Focal Press, 1988.

_____. **Writing, directing and producing documentary films and videos**. 4. ed. Carbondale (ILL): Southern Illinois University Press, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação**. Vinhedo: Editora Horizonte 2006.

_____. **Crítica genética - uma (nova) introdução.** São Paulo: Educ, 2008.

_____. **Arquivos de criação.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SALLES, João Moreira. Introdução ao livro *América Depoimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “Morrer e nascer - duas passagens na vida de Eduardo Coutinho”. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify/Sesc, 2013.

_____. Palestra na Semana de Orientação da Academia Internacional de Cinema dia 12.fev. 2009.

SOUZA, Marcio Vieira. **As vozes do silêncio.** Paris/Florianópolis: Fondation pour le Progrès de l’Homme, 1996.

STRECK, Danilo; REDIN, Euclides e ZITKOSKI, José. **Dicionário Paulo Freire.** 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.

TAS, Marcelo. “Minha história da Olhar Eletrônico. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro.** São Paulo: Iluminuras;Itau Cultural, 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil.** 2. ed. São Paulo: Summus editorial, 2004.

VALENTE, Aleta. Blog. Disponível em: <<http://avalente.tumblr.com/>>. Acesso em: fev. 2014.

VAUGHAN, Dai. **For documentary.** California: University of California Press, 1999.

WAINER, Julio. **Ideia, imagens e sons: caminhos para a estruturação de um documentário.** Dissertação de Mestrado: Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 2010.

WINSTON, Brian. “The tradition of the victim in the Griersonian documentary”. In: ROSENTHAL, Alan. **New challenges for documentary.** Berkeley: University of California Press , 1988.

_____. “Para um documentário pós-griersoniano”. In: PENAFRIA, Manuela. **Tradições e reflexões contributos para a teoria e estética do documentário.** Lisboa: Livros LabCom www.livroslabcom.ubi.pt, 2011.

XAVIER, Ismail. "Encontros inesperados: entrevista com Ismail Xavier". In: CONTI, Mario Sergio. **Folha de S. Paulo**, Editoria MAIS, 3 dez. 2000.

_____. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho". **Cinemas – objetivo/subjetivo**, n. 36, Rio de Janeiro: Aeroplano, out./dez. 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

YOUDELMAN, Jeffrey. "Narration, invention, and history. In: ROSENTHAL, Alan. **New Challenges for Documentary**. Berkeley: University of California Press, 1988.

Filmografia nacional

33 (2003, Kiko Goifman)

A Alma do Osso (2004, Cao Guimarães),

A família de Elizabeth Teixeira (2013, Eduardo Coutinho)

À Margem da Imagem (2001, Evaldo Mocarzel)

A pessoa é para o que nasce (2003, Roberto Berliner)

A Luz do Tom (Nelson Pereira dos Santos, 2012)

A Opinião Pública (1967, Arnaldo Jabor)

Adélia Prado, Uma Mulher Desmontável (1993, Luca Paiva)

As Canções (2011, Eduardo Coutinho)

Babilônia 2000 (2000, Eduardo Coutinho)

Boca do Lixo (1992, Eduardo Coutinho)

Cabra Marcado Para Morrer (1984, Eduardo Coutinho)

Casa de Cachorro (2001, Thiago Villas Boas)

Chá no Viaduto (2014, Bianca Sabatino, Fernanda Coelho, Lia Lima, Emanuel Júlio Leite)

Cidadão Boilesen (2009, Chaim Litewsky),

Ciências no Ensino Fundamental (1996-2002, Julio Wainer)

Congonhas (2011, Eduardo Ramos)

Diário de uma Busca, (2010, Flavia Castro)

Do outro lado da sua casa (1985, Marcelo Machado e Paulo Morelli)

É uma partida de futebol, com o Skank (1997, Roberto Berliner)

Edifício Master, Eduardo Coutinho, 2002.

Educandário (2013, Daniele Garcia, Juliana Bartorilla, Luisa Pascoareliz, L. C. Bragança de Pina)

Elena (2012, Petra Costa)

Em busca de Iara (2012, Flavio Frederico)

Ernesto Varela em Serra Pelada (1985, Fernando Meirelles e Marcelo Tas)

Esta Não É a Sua Vida (1991, Jorge Furtado)

Estamira (2006, Marcos Prado)

Extremo Sul (2005, Monica Schmiedt)

Família Braz – Dois Tempos (2011, Artur Fontes e Dorrit Harazim)

Francisco Brennand (2012, Mariana Brennand Fortes)

Futebol (1998 série de João Moreira Salles e Arthur Fontes)

Garapa (2009, José Padilha)

Garotos do Subúrbio (1983, Fernando Meirelles)

Garrincha, Alegria do Povo (1962, Joaquim Pedro de Andrade)

Gravidez na Adolescência (2005, Julio Wainer)

Há Lugar – Ocupações na Zona Leste (1987, Julio Wainer e Juraci de Souza)

Hercules 56 (2006, Silvio Da-Rin),

Homem Comum (2014, Carlos Nader)

Jango (1984, Silvio Tendler)

JK, Uma trajetória política (1980, Silvio Tendler)

Jogo de Cena (2007, Eduardo Coutinho)

Lixo Extraordinário (2010, Lucy Walker e João Jardim).

Majoria Absoluta, (1964-66, Leon Hirschmann)

Mariguella, (2012, Isa Ferraz)

Mataram meu irmão (2013, Cristiano Burlam)

Morro da Conceição (2005, Cristiana Grumbach)

O aborto dos outros (2008, Carla Gallo)

Os Arara (1983, Andrea Tonacci)

O Dia que durou 21 anos (2013, Camilo Tavares)

O Fim e o Princípio (2005, Eduardo Coutinho)

O Homem que Engarrafava Nuvens – Humberto Teixeira –(2009, Lício Teixeira)

O RAPPA- Minha Alma (1999, de Breno Silveira, Katia Lund e Paulo Lins)

O Tempo e o Lugar (2008, Eduardo Escorel),

O Velho (1997, Toni Venturi)
 Ouvindo imagens (2009, Michel Favre)
 Pan-Cinema Permanente (2008, Carlos Nader)
 Parabolic People (1991, Sandra Kogut).
 Passaporte Húngaro, 2001, Sandra Kogut.
 Patrick entrevista Paulo Freire, 1993, Julio Wainer e Satie Wada
 Paulo Moura, a alma brasileira (2013) Eduardo Escorel
 Pedras no Meio do Caminho (1995, Julio Wainer)
 Pixote (1981, Hector Babenco)
 Plano Diretor de Diadema (1994, Julio Wainer)
 Profissão: criança (1993, Sandra Werneck)
 Rua de Mão Dupla (2004, Cao Guimarães)
 Rupturas (2014, Mônica Montenegro, Silvana de Freitas, Martha Toledo, Tânia Valéria Gomes, Guilherme Bonini, Guilherme Rocca)
 Santa Marta, duas semanas no morro (1987, Eduardo Coutinho)
 Santo Forte (1998, Eduardo Coutinho)
 Santiago (2007, João Moreira Salles) ,
 Sete, Oito (2014, Luciana Lemos)
 Sete Visitas (de Douglas Duarte, em finalização)
 Sobreviventes da Galileia (2013, Eduardo Coutinho)
 Subterrâneos do Futebol (1965, Maurice Capovilla)
 Tancredo, a travessia (2011, Silvio Tandler)
 TV Beira Linha,(1993, coletivo ABVP)
 TV Mutirão, 1992, Julio Wainer.
 Videocabines são caixas pretas (1990, Sandra Kogut)
 Uma Noite em 67 (2010, Renato Terra e Ricardo Calil)
 Xingu, Uma barragem, um mergulho (2012, Gustavo Ceratti)

Filmografia internacional

A Caverna dos Sonhos Perdidos, (Cave of Forgotten Dreams, 2010, Werner Herzog)
 A Corporação (The Corporation, 2003, Mark Achbar e Jeniffer Abbott)

A Palavra (Ordet, 1955, Carl Dreyer),
 A propôs de Nice (1930, Jean Vigo)
 A Tênuê Linha da Morte (The thin blue line, 1988, Errol Morris)
 Beppie, 1965 Johan van der Keuken (Holanda, 36 min)
 Capitalismo: uma história de amor (capitalismo, a Love Story, 2009, Michael Moore)
 Captura dos Friedman (Capturing the Friedman, 2003, Andrew Jarecki)
 Corações e Mentes” (Hearts and Minds, 1974, Peter Davis)
 Crônica de um Verão (Chronique D’un Été, 1961, Jean Rouch e Edgar Morin)
 Elefanti, (1991 Jeremiah Haynes)
 Entuziazm (1930, Dziga Vertov)
 Eu, um Negro (Moi, um Noir, 1958, Jean Rouch)
 Harlan County, uma tragédia americana (Harlan County, 1976, Barbara Kopple),
 Housing Problems (1935, Anstey e Alton)
 How the Mith Was Made (1978, George Stoney e Jim Brown)
 Jaguar (1954, Jean Rouch)
 José e Pilar (2010, Miguel Gonçalves Mendes)
 Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette, 1948, Vittorio De Sica)
 Las Hurdes – Tierra sin pan (1932, Luis Buñuel)
 Les Raquetteurs (1958, de M. Brault e G. Groulx)
 Moana (1926, Robert Flaherty)
 Munique, 1972: Um dia em Setembro (One Day in September, 1999, Arhur Cohn e Kevin MacDonalds)
 Nannok, o esquimó, (Nanook of the North, 1922, Robert Flaherty)
 No Lies (1973, Mitchell Block)
 Not By Choice (1989, Geoff Bowie)
 O Homem da câmera, (1929, Dziga Vertov)
 O Homem Mais Perigoso da América: Daniel Ellsberg e os Documentos do Pentágono (The Pentagon Papers, 2010, Rick Goldsmith & Judith Ehrlich)
 Quem Roubou o sonho Americano? (Heist: Who Stole the American Dream?, 2011, Donald Goldmacher e Frances Causey)
 Razões para a guerra (Why we fight, 2005, Eugene Jarecki),
 Roma, Cidade Aberta (Roma città aperta, 1945, Roberto Rossellini)
 SHOAH (1985, Claude Lanzmann)
 Sob a névoa da guerra, (The Fog of War, 2003, Errol Morris)

Ter e Ser (Être et Avoir, 2002, Nicolas Philibert)
 The Drifters (1928, John Grierson)
 The March of Time (cinejornal de 1935 a 1945)
 The Philipines: Life, Death and Revolution (1985, Jon Alpert DCTV)
 The Uprising of '34 (1998, George Stoney e Judie Helfand)
 Tiros em Columbine, (Bullets in Columbine, 2002, Michael Moore)
 Trabalho Interno (Inside Jobs, 2010, Charles H. Fergusson)
 Uma Verdade inconveniente (An Inconvenient Truth, 2006, Davis Guggenheim)
 Vietnã, ano do Porco (The Year of the Pig, 1969, Emile de Antonio)

Programas de TV ou web

Depoimento (TV PUC) http://www.tvpuc.com.br/sites/?page_id=5772
 FLEISHMANN, Carly <http://www.hypeness.com.br/2013/02/menina-revela-pela-primeira-vez-como-e-estar-por-tras-dos-olhos-de-um-autista/>
 Roda Viva, programa semanal, TV Cultura de São Paulo, assistido em 2013.
 Abertura, programa de Glauber Rocha, exibido na extinta TV TUPI

Anexo 1

Tomando lições dos pioneiros: nos primórdios da entrevista no documentário. Comentários ao texto “Crônica de um Filme”, de Edgar Morin.

Os procedimentos na realização de uma entrevista, que um produtor audiovisual utiliza hoje de maneira mecânica e quase automática, eram, no início das produções de documentários, um processo extremamente criativo, difícil e incerto, quase doloroso. É o que mostra o texto “Crônica de um Filme”, de Edgar Morin.

Os produtores e realizadores de *Crônica de um Verão*, exatamente o filme do qual trata o texto de Edgar Morin, não sabiam se o tema do filme, que era os momentos da vida contemporânea de parisienses comuns, despertaria interesse na audiência. A ideia de identificação do espectador com a figura de personagens documentais desconhecidos e comuns era apenas uma hipótese expressada na frase que estampa o DVD lançado pela Videofilmes: “E o espectador se perguntará: ‘O que faço da minha vida?’”, como que justificando um filme com gente comum. A hipótese que o filme apresenta (e a história do documentário comprova) é que *sim*, os espectadores tomarão para si as perguntas formuladas aos personagens do filme.

A presença (ou não) do entrevistador/diretor no filme é, como vimos, uma das primeiras decisões do projeto de filmes documentais. Envolve toda a rede de colaboradores (cinegrafista, técnico de som, editor) e altera completamente o estado do entrevistado e a atenção que recai sobre ele, que pode ser dividida com o diretor e outros agentes da cena. Mas essa presença (ou ausência), que hoje se aponta como “divisor de águas” nos subgêneros do documentário (*observativo* ou *participativo*, segundo, Nichols [2003], *opaco* ou *transparente*, segundo Ismail Xavier [2008], vertente norte-americana ou europeia, segundo autores como Ellis e MacLane [2009], cinema- *vérité* ou *direct cinema*), passou despercebida, na época, para um intelectual do porte de Morin. Em “Crônica de um Filme”, Morin faz elogio a um cinema documental da “vida ao vivo”, que retrata as pessoas comuns, diferenciando-o do cinema das máquinas e da tecnologia, e do cinema das grandes massas da humanidade (referindo-se respectivamente aos filmes de Joris Ivens e da escola do documentário inglês de Grierson).

Edgar Morin critica “um cinema que não consegue penetrar nas profundezas da vida diária”, fala da necessidade de uma câmera leve e ágil e da “necessidade de captar as relações humanas na vida real”. Ora, todos esses valores do *cinema-vérité*, que fundou, são enfrentados com igual determinação pela corrente cinematográfica além-mar, o *cinema-direto*, cujos membros trocaram acusações recíprocas. Os norte-americanos acusaram europeus de se colocarem no centro da narrativa, estes, por sua vez, denunciaram os outros de omitirem o ponto de vista e condições de filmagem, sem os quais a história fica comprometida (Ellis e McLane, 2009, p. 215). Porém, o que acabou de fato sendo o divisor de águas no cine documentário pode ser localizado no projeto do filme *Crônica de um Verão*, apresentado a todos os produtores da época, e que mencionava “livre circulação (dos autores) de um lado e, do outro, da câmera”. A respeito desse movimento, Morin (1960, p. 8) escreve: “poderíamos dar ao filme o seguinte título: ‘Dois Autores em Busca de Seis Personagens’, num movimento pirandelliano”. Em suma, aquilo que entendemos hoje como primeiro definidor do projeto de um documentário – a forma com que seu autor se coloca na obra finalizada – recebeu tratamento secundário no projeto do filme inaugural do gênero documentário. O enfrentamento declarado (tanto pelo *cinema-vérité* como pelo *cinema direto*) tinha como antagonistas tanto o noticiário televisivo quanto “o cinema parado demais, com câmeras pesadas demais”, que geram uma “cerimônia ensaiada” (Ibid., p. 4), que não dá conta de acompanhar a ação. E justamente a preocupação em se conseguir um processo de leveza maior de movimentos em um documentário, processo difícil de ser trabalhado na época, foi o que mais interessou e exigiu extrema criatividade dos realizadores, gerando uma reflexão momento a momento na feitura de *Crônica de um Verão*.

Muito do filme que hoje vemos como erros primários, aconteciam por não haver soluções que agora são óbvias para nós. Entretanto, há questões levantadas durante o processo de realização do filme que nos parecem da maior relevância ainda hoje. Dessa forma, entendemos ser interessante citar trechos do texto “Crônica de um Filme”, colocando-os à luz dos problemas contemporâneos do documentário. As análises abaixo se compõem de: questão-chave, do texto original de Edgar Morin e de comentários adicionais.

- O cineasta como um familiar dos retratados, obtendo com isso registros espontâneos:

“Jean Rouch é um ‘cineasta-mergulhador’, aquele que mergulha nas situações da vida real. [...] ele consegue se infiltrar na comunidade como uma pessoa e não como diretor de uma equipe de filmagem” (Ibid., p. 5).

Ora, o amalgamento da equipe (e do entrevistador) com as pessoas da comunidade pode de fato proporcionar resultados que aproximam o espectador da vida normal. Sabemos que alguns autores documentais rejeitam esse esforço de camuflagem, preferindo mostrar a filmagem como representação e não como simulacro do real. Assim trabalha a indústria jornalística da TV que, salvo alguns programas popularescos, tem justamente como paradigma a clara separação de papéis e marcação da presença do aparato de filmagem definindo um ponto de vista externo.

- A precariedade técnica da imagem que busca o gesto espontâneo:

“Isso só poderia ser feito [...] ao preço de mil imperfeições, ou, antes, da renúncia às regras normais de enquadramento” (Ibid, p. 5).

Evidencia-se, nesse comentário, que a busca pela espontaneidade, pela “verdade das relações humanas na vida real” (Ibid., p. 4), implica no sacrifício de certas normas técnicas e de certa padronização de procedimentos (tal como enquadramentos e posicionamento de microfones). Esse embate se assiste até hoje, com outras roupagens. Mais adiante na história do documentário, outros autores fariam o elogio dessa precariedade, por permitir fissuras no discurso, lampejos de imagens, frames ou fotogramas no lugar de sequências tecnicamente corretas ou posicionadas sem margem de questionamentos (Commolli, 2008; Aumont, 2004; Bellour, 1997; e, no Brasil, Bernardet, 2003).

- A perspectiva do aparato técnico mínimo em dimensões e amigável em seu manuseio:

“[...] a câmera-caneta, [...] que permite ao autor delinear sozinho o seu filme” (Ibid., p. 5)

Fazer a analogia de uma caneta de um escritor ou de um repórter de jornal impresso com as possibilidades de uma câmera leve e solta significa mudar o patamar das possibilidades das escrituras audiovisuais. É o que faz Jon Alpert ao

longo de toda a sua carreira no jornalismo investigativo, e é o que possibilitou gêneros de documentários como vídeo-cartas e vídeo-diários, entre tantas possibilidades autorais. Aliás, fazer da câmera uma caneta é ao que se dedica a indústria eletrônica até os dias atuais, e com bastante sucesso. Foi profética a fala de André Coutant, criador das câmeras *Éclair*, em seminário de 1963 em Lyon, França, tendo presente os principais expoentes do documentário dos dois lados do Atlântico. Ele tira do bolso uma caneta tinteiro e diz: “a câmera ainda não é tão fácil de usar como isto aqui, mas estamos trabalhando nisso” (Ellis e McLane, 2009, p. 217).

- Por uma cinematografia sobre nós mesmos e sobre nossos mais próximos:

Em determinado momento, Edgar Morin conclui, em seu texto, um elogio ao filme etnográfico *The Hunters*: “*Será que agora podemos esperar o mesmo tipo de filme humano sobre os trabalhadores, sobre a pequena-burguesia, sobre os burocratas mesquinhos, sobre homens e mulheres da nossa imensa sociedade?*” (Ibid., p. 6).

- A possibilidade do final aberto:

“*Não haverá um FIM, mas um CONTINUA aberto a cada um deles*” (referindo-se aos diversos personagens de *Crônica de Um Verão*) (Ibid., p. 9). Nesse momento, Morin convoca a questão dos *finais abertos*, novidade inclusive no universo do filme ficcional.

- Criar atmosfera favorável para uma filmagem espontânea:

“*A comensalidade, reunir pessoas [os personagens do filme, junto com a equipe] numa sala de apartamento cria um clima favorável à comunicação*”. De fato, comer (e beber!) proporciona uma atmosfera amigável. Mas será que precisamos desses recursos para a intimidade? Que problemas (de continuidade, de excessos, de posicionamento de câmeras) virão com esse procedimento?

- O depoimento como confissão:

“*Cria-se a possibilidade de um confessionário sem um confessor, a possibilidade para todos e ninguém em particular*” (Ibid., p. 10). É para nós até difícil de entender o que Morin quis dizer com essa afirmação. Será que foi ingênuo o

suficiente para achar que a audiência iria compartilhar e chamar para si as “confissões” dos personagens? Ou será que isso de fato aconteceu nos primeiros momentos do *cinéma-vérité*? Enfim, vale a pena destacar, em Morin, a lucidez de perceber a possibilidade da entrevista como uma espécie de confessionário público. Jack Ellis e Betsy McLane (2009, p. 217) chegam a dizer que o *cinéma-vérité* foi possível graças à tradição católica da França, dando ênfase às práticas confessionais.

- Filmar conversas espontâneas:

“*Queríamos criar um clima de conversa, de discussões espontâneas*” (Ibid., p. 8). Esse pode ser um objetivo nobre de muitos autores, mas geralmente criam problemas de difícil solução. Para onde apontar a câmera? E o(s) microfone(s)? Como editar um fragmento de conversa e justapô-lo a outro (o que certamente é o ponto fraco e confuso do filme *Crônica de um Verão*).

- Compartilhando o material filmado com os personagens do filme, e incluindo-o no corte final:

“*Mostraremos a eles [os personagens] o que foi filmado até ali...*” (Ibid., p. 8). A honesta intenção (e a prática!) do compartilhamento de material bruto e editado foi desastrosa, pois todos passaram a se ver como montadores do filme. Pergunta-se: como, por meio de um procedimento como esse, podem os autores do filme mostrar os *outros* em sua complexidade, contradição, fraquezas? Experiências posteriores com esse procedimento (vídeo social no Brasil, TVs de acesso público nos Estados Unidos, filme como *À Margem da Imagem*) escancaram a questão: *para quem* são feitos os filmes? Para um público amplo e difuso ou para as comunidades e pessoas que são retratadas?

- Dificuldades com tecnologia e com os tempos e procedimentos de produção cinematográfica profissional:

“*Neste momento, a câmera falha e eles vão embora...*” (Ibid., p.12). Morin sente os problemas da intermediação que acontecem com a tecnologia recente naquela época. Muitos são os problemas relatados no texto “Crônica de um Filme”. Quaisquer impasses, mesmo os resolvidos na hora, podem interromper as entrevistas, com consequente corte no fluxo da relação entrevistador/entrevistado.

Nas décadas que se seguiram, a indústria e o campo profissional fizeram, com bastante sucesso, o máximo para evitar acidentes durante as filmagens. Na época de *Crônica de um Verão*, erros só seriam percebidos com o filme revelado, resultando numa filmagem insegura. Problemas com rolo de filme, com fitas e agora com chips, com o balanço de cor ou exposição na imagem, com limpeza e clareza de áudio, são alguns dos receios quanto a possíveis erros recorrentes, e para os quais a indústria e os profissionais têm sugerido ferramentas de monitoração, alarmes etc.

“*Voltamos a Paris. A Argos [produtora do filme], em nova fase repressiva, quer limitar os dias de filmagem*” (Ibid., p. 20). Esse trecho mostra o conflito entre o tempo (e recursos financeiros) do universo da filmagem profissional e o do universo acadêmico, com o qual Morin estava familiarizado.

- Relação humana e técnica durante a realização de um documentário:

Morin destaca duas observações, com acertos e equívocos. Ele fala de uma espécie de comunicação telepática que se estabelece entre o cinegrafista e a cena. É uma forma de se referir ao que hoje observamos como *trabalho em rede*, reforçando a atuação constante do cinegrafista e a sua inteligência, e o esforço de sincronia da equipe. Como engano, ele afirma que o cinegrafista deve “*capturar o rosto mais expressivo, que nem sempre é o rosto de quem está falando*” (Ibid., p. 15). Ora, como o entrevistado se sentirá ao perceber que a câmera lhe escapa? E o “escolhido”, reagirá espontaneamente? Como operar os cortes? O espectador terá a certeza de que determinada imagem corresponde a certa fala, ou poderá imaginar uma montagem, um rosto correspondente a outro momento da conversa? Morin, em sua segunda observação, conclui que o choro, em um ator, é estimulado, enquanto que num personagem real tende a ser contido. Isso pode ser verdadeiro naquele momento do cinema, mas certamente tornou-se mais complexo no universo contemporâneo dos meios de comunicação, como comentamos no capítulo 2.

- A opacidade da imagem cinematográfica:

“*Portanto, nessa procissão em que ‘filmadores’ e ‘filmados’ fazem um só corpo...*” (Ibid., p.21) A possibilidade da inclusão de “filmadores” no filme permanece viva como ideal e é reinventada, entre outros, por Eduardo Coutinho em sua cinematografia a partir de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984). No texto “Crônica de

um Filme”, Morin refere-se mais à possibilidade de mimetismo da equipe com a realidade do que à diferenciação de papéis. Seu paraíso era que cineastas se misturassem às massas, mas o que ocorreu posteriormente às suas reflexões foi, de certo modo, o inverso: todo mundo passou a ser cineasta com a proliferação de câmeras, inclusive em objetos pessoais (celulares).

- A questão de definição de papéis (equipe e personagens) e sustentação ao longo da entrevista:

“*Apesar do jantar, estamos os três tensos e constrangidos*” (Ibid., p. 10). A tensão de uma filmagem é dado da realidade que pode inclusive funcionar a favor da equipe, deixando todos, mas o entrevistador em particular, em estado de atenção.

“*Marceline narrou episódios de sua vida, mas não se revelou inteiramente*” (Ibid., p. 10). Pergunta-se: por que deveria?

“*As minhas primeiras perguntas foram cruéis e desajeitadas. Marceline se fechou e eu voltei à minha concha*” (Ibid.). Isso certamente ocorreu por ansiedade ou pressa, adversários ocultos do entrevistador.

Em outro momento, Edgar Morin fala do primeiro encontro (e refeição) com o operário Jacques Mothet, um dos personagens do filme: “*Todos nos deixamos absorver pela discussão, a tal ponto que nos esquecemos de filmar*” (Ibid., 11). Essa menção é de uma admirável honestidade, e revela, no fundo, a falta de profissionalização dos procedimentos e clareza com os papéis. Hoje em dia, ao perceber o aquecimento de uma conversa, o diretor imediatamente interrompe a conversa e chama a equipe às suas funções de áudio e câmera.

“*Pedimos a Jacques e a Moineau que reiniciem a discussão. Mas já não há a mesma espontaneidade*” (Ibid.). É louvável que Morin tenha colocado a espontaneidade no topo da cadeia de valores, que exige que se observe a cena com real despojamento. Um autor menos sensível poderia ter mencionado que “não disseram a mesma coisa na refilmagem”, o que não tocaria no valor essencial da entrevista no audiovisual, que se refere à credibilidade da fala de quem dá o depoimento.

Em determinado momento das filmagens, a equipe aproxima duas personagens, Marceline e Marilou, que de fato tornam-se amigas. Mas, como é normal, passam um período de esfriamento, talvez pelo sucesso de uma delas diante das câmeras e relativo insucesso da outra. O que faz o diretor Morin?

Verbaliza a explicação do mal-estar com as câmeras ligadas e, com isso, só piora a relação entre elas.

“Angélo, desanimado, quer parar de trabalhar com as máquinas. Será que poderíamos encontrar outro emprego para ele?” (Ibid., p. 24). A confusão de papéis, e nesse caso há alguma culpa por parte dos diretores, levou à instituição de um *contrato*, no sentido técnico, jurídico. Exemplo extremo da contradição personagem/vida real aconteceu em outro filme fundador do gênero cinema documentário, *Nanook* (1922, Robert Flaherty), cujo personagem principal morreu de fome pouco depois do lançamento do filme. O cinema brasileiro ficcional, por sua vez, ainda regurgita o trauma da poderosa atuação do menino Fernando Ramos da Silva como protagonista do filme *Pixote* (1981, Hector Babenco), que foi assassinado seis anos depois do lançamento do filme quando fugia de policiais em uma favela em Diadema.

“A intervenção do filme teve um efeito muito poderoso na vida de Angélo” (Ibid., 28). E quanto maior o sucesso do filme, mais intervenções e restrições ocorrerão na vida de uma personagem que aparece em um documentário. E quanto mais os personagens retratados são próximos da base da pirâmide social, mais ficam expostos e sujeitos à fama, à inveja, à admiração e ao dinheiro.

ANEXO 2

Uma entrevista de Eduardo Coutinho: Dona Thereza

Dona Thereza é um dos personagens preferidos de Eduardo Coutinho e um dos mais importantes em sua filmografia (p. 7). Está presente no filme *Santo Forte*, em diálogo com o diretor, abaixo descrito tal como editado (e preservando os erros de concordância e pronúncia do personagem). Na pesquisa de personagens, ela tinha ficado de fora. Acabou filmada e tornou-se um dos personagens mais apreciados por Coutinho em toda a sua carreira, segundo a sua montadora Jordana Berg (2014). Transcrevemos abaixo a entrevista e, no final, apresentamos nossa análise.

[Coutinho] O que que são estas pulseiras no seu braço?

[Dona Thereza] Essas é dos meus guias...

[Coutinho] Mostra cada uma!

[Dona Thereza] ... eu sou espírita! Católica e espírita! Pra mostrar?

[Coutinho] Que quer dizer cada guia dessa?

[Dona Thereza] Cada guia dessa é uma firmeza, uma segurança. E cada guia dessa pertence a um orixá!

[Coutinho] Pode mostrar cada uma e... (*é interrompido*)

[Dona Thereza] Vovó Cambinda! Ogum! Xangô! Oxóssi! Exu.

[Coutinho] E a senhora frequentou a umbanda a vida toda?

[Dona Thereza] Eu frequentei muitos anos, agora eu parei, né?

[Coutinho] Por quê?

[Dona Thereza] Deixei por causa de muita... decepção... ingratidão... mas eles não me abandonaram!

[Coutinho] Mesmo a senhora deixando?

[Dona Thereza] Mesmo deixando eu cuido deles, né...

[Coutinho] Como é que é isso?

[Dona Thereza] Por exemplo, hoje eu... de 7 em 7 dias, segunda-feira, eu boto café para minha velha! Café amargoso... pra vovó Cambinda.

[Coutinho] A senhora criou seis filhos sozinha?

[Dona Thereza] Sozinha! E criei oito netos também!

[Coutinho] Por quê?

[Dona Thereza] Por que não dei muita sorte... a sorte não nasceu para todos.

[Coutinho] Por quê? O marido...?

[Dona Thereza] É!

[Coutinho] O que que houve?

[Dona Thereza] (*bufa*) O marido é uma praga!

[Coutinho] Por quê?

[Dona Thereza] Porque era muito ruim! E a ruindade destrói, né? A ruindade demais destrói!

[Coutinho] E ele largou a senhora ou... (*é interrompido*)

[Dona Thereza] Ele morreu! Morreu com câncer. Mas morreu nos meus braços!

Dona Thereza é mostrada em plano aberto

[Dona Thereza] Eu adoro... eu adoro o que eu faço... sempre gostei de cozinhar. Ói, de repente, em outra vida, eu fui alguma cozinheira das madama, daquelas sinhá, quem sabe?

[Coutinho] A senhora teve uma outra vida? Conta pra mim.

[Dona Thereza] Eu procurei saber. Porque uma coisa, que me preocupou muito, teve uma vez, aqui (*mostra*), só que era barraco de taubua naquela época, porque eu lutei pra fazer assim, de tijolo. Então eu tava arrumando uma florzinha, numa mesinha que eu tinha, numa salinha, e conversando com uma senhora que chama-se Marta, ela nem mora mais aqui não, e eu ajeitando assim e conversando com ela, e quando eu virei pra ver ela, ela estava espantada me olhando. Eu disse assim: o que foi Marta? Você está me olhando tão espantada!

(*Dona Thereza reproduz a conversa com a vizinha, Marta*) [Dona Marta] Mas eu não vi a senhora, dona Thereza, eu vi uma rainha!

[Dona Thereza] Rainha, você está brincando!

[Dona Marta] Vi. A senhora eu não vi. Eu vi uma rainha. A senhora já foi rainha, dona Thereza, em outra vida?

[Dona Thereza] Isso aí eu não sei... por que eu nem sei o que que eu fui em outras vidas!... (*Dona Thereza termina a reprodução da conversa que teve com Dona Marta, sua antiga vizinha.*)

(câmera fecha na entrevistada)

[Dona Thereza] Eu fui procurar saber no Centro dos meus patrão. Que os centro dos meus patrão não é umbanda... é linha branca. Sabe como é que é? É a linha magnética.

[Coutinho] É com mesa, assim?

[Dona Thereza] É com mesa, e dá aqueles passe magnético na gente, é diferente de umbanda. Não recebe aqueles guia de fumá, de bebê... é, em umbanda, bate-caixa! Os guia bebe, fuma, dança, lá nos meus patrão, não! É tudo assim, sabe? Aí dá aqueles passe magnético, dá aqueles ensinamento... o que é a vida, o que é que nós estamos fazendo neste plano....

[Coutinho] Mas me diga uma coisa. Lá a senhora confirmou que foi rainha? Como é que foi?

[Dona Thereza] Lá eu confirmei perguntando à chefe, dona Sara, que é a chefe de lá. Eu disse: “escuta aqui, eu nunca tive conforto na vida. Sempre vivi nas favela... nas casa ruim, nos barro, nas lama, nunca tive nada, e tudo que eu tenho, o pouco que eu tenho, tive que lutar muito para ter. Agora, por que que eu sou assim? Só gosto de vitrine cara, de cristais, essas coisas, que eu sei que não é pra mim!” Ela disse assim: “Não, tá errada! Você foi uma rainha! Do Egito. Vc teve isso tudo, ouro, como é que é, ouro, prata, joias, e você hoje voltou, mas nunca fica apagado tudo, a gente traz nesta vida alguma coisa da outra vida que nós fomos. Por isso que você é assim!” Ai eu perguntei: “Eu fui uma rainha?” (*E dona Sara respondeu*) “Você foi... você foi uma rainha!” “Então eu fui muito ruim, dona Sara!” Ela disse assim: “Mas naquela época, as rainhas eram ruins. Mandava bater, mandava matar e tal”.

[Coutinho] A senhora acha que está pagando um pouco os pecados da rainha?

[Dona Thereza] (*concorda com a cabeça*) Tô com a dívida, né? A dívida que eu truci.... Por isso que eu vivo assim (*aponta barraco*). Mas eu gosto de coisa bonita! Gosto de coisa boa!

[Coutinho] Gosta de música?

[Dona Thereza] Adoro música! Adoro Beethoven! Tenho até disco dele.

[Coutinho] Beethoven? Que música que a senhora gosta mais dele?

[Dona Thereza] Eu já passei uma vida lá!

[Coutinho] Como que é?

[Dona Thereza] Eu já passei uma vida lá! Na terra onde ele nasceu.

[Coutinho] A outra vida a senhora teve lá na Alemanh... *(é interrompido)*

[Dona Thereza] Nós temos várias vidas, sabe? Varias encarnações.

[Coutinho] A senhora acha que uma das vidas foi no tempo de Beethoven?
Por isso que a senhora gosta?

[Dona Thereza] Por isso que eu gosto! Por que eu sou analfabeta, não sei ler, não sei nada, como é que eu posso gostar de Beethoven? O senhor não acha que é difícil isso?

(corte)

[Dona Thereza] Hoje eu não botei café pra velha, hoje a velha ganhou um bom... moscatel!

[Coutinho] Quem é?

[Dona Thereza] É a vovó Cambinda! Não esqueça desse nome! Vovó Cambinda! Ela foi do tempo da *esclavidão*.

(imagem: estátua de barro, mulher negra roupa branca)

[Coutinho] Agora, a senhora não vê a cara dela, assim, a senhora sente só.

[Dona Thereza] Eu vejo ela, sim. Ela é velhinha. Mas ela é uma velha bonita ... só anda de branquinho... fuma um cachimbinho...

(volta on camera)

[Dona Thereza] Um dia ela disse pra mim, posso falar?

[Coutinho] Pode!

[Dona Thereza] Um dia ela falou para mim. Ô, vovó Cambinda, eu sofro tanto! Passo por tanta coisa na vida, tanta ingratidão tanta coisa... *(silencia)* tem dia que me dá vontade de desistir de viver! Ela sentada na beira da minha cama, disse assim: “Filha, quando você chora eu choro junto com você... eu tô sempre com você... te ajudando... pra você aguentá”. Não é bacana isto?

(câmera aberta em dona Thereza)

[Dona Thereza] E a minha operação! Qué sabe, não?

[Coutinho] Conta...

[Dona Thereza] Olha, posso fala?

[Coutinho] Pode.

[Dona Thereza] Eu tive uma úlcera de 30 anos! Escuta bem, úlcera! A úlcera, no final, ela dá câncer, porque a úlcera é uma ferida no estômago. Escuta bem: Não queria operar, não! Tinha pavor de hospital. Um dia de manhã, quando eu tomei um copo de leite, o leite bateu aqui, voltou, eu disse: “hoje eu vou ter que me internar”.

No dia da operação: eu subi oito horas da manhã para operar, quando eu subi lá de cima era quase nove horas da noite. A dona que limpava o chão falava assim para essa minha filha assim: -“Vai embora porque ela vai morrer! Que qui tá fazendo nesse corredor chorando? Pode ir pra casa que ela vai morrer!” Olha, o senhor sabe depois que deu meia noite e meia, as visitas que eu tive? Mas chegou todo mundo! Os espírito todo em volta da minha cama e eu vi. Eu vi até o homem, que depois foi identificado como José do Patrocínio. Que eu tô procurando saber se ele era espírita.

[Coutinho] Quer dizer os espíritos, as pessoas mortas, importantes, todas lá?

[Dona Thereza] Todos ‘tavam lá. Na beira da minha cama.

[Coutinho] A vovó Cambinda tava?

(Pausa e olhar maroto de Dona Thereza)

[Dona Thereza] Ela foi a primeira que chegou!

[Coutinho] Juntos com o José do Patrocínio... todo mundo?

[Dona Thereza] Todo mundo! Aí eles disseram: “Nós não te abandonamos! Quando você subiu para operar, a gente tava lá”.

(corte)

[Dona Thereza] Agora eu vou pitar!

[Coutinho] Só um instantinho? Eu aceito um cafezinho, uma água.

[Dona Thereza] Então vamos tomar um café (e *levantam*). Qué café não, filho? Quem quer café aí (*fala pra equipe*)?

(*Coutinho entrevista Carla, filha de dona Thereza*)

(*Imagem de estátuas de barro: Vovó Cambinda, Pombagira, anjinho branco, Iemanjá [com coroa e bem vestida], preto velho pitando um cachimbo.*)

(*D. Thereza passa um café.*)

[Dona Thereza] Essa é minha filha caçula.

[Coutinho] E você também tem a religião dela assim, ou não? Ou nenhuma?

[Filha de Dona Thereza] Eu sou ateia!

[Coutinho] Vc é ateia? O que quer dizer ateia?

[Filha de Dona Thereza] Pra mim é aquele que não tem religião. Pra mim é isso aí... a vida...

[Coutinho] Acredita em Deus? Nem em deus você acredita?

[Filha de Dona Thereza] (*faz cara feia*) Acredito na vida e no que eu posso ver. Se eu puder ver. (*corte*) Pois é o que eu acredito! Eu não sei quem é Deus. Será que é essa força ativa aí que eu conheço? O sol, o mar, o vento... é o ninho aí?

[Coutinho] É isso que você acredita?

[Filha de Dona Thereza] É isso que eu acredito!

..

Outro trecho de D. Thereza, adiante no filme:

[Dona Thereza] Essa história eu não contei! Eu perdi uma irmã dentro do banco!

[Coutinho] Por quê?

[Dona Thereza] Por causa da pombagira que ela tinha!

[Coutinho] Me conta isso.

[Dona Thereza] Isso eu não falei pra vocês. (*dirige-se para o restante da equipe*) Então minha irmã trabalhava no santo muito bem!... E tinha essa pombagira. Que chamava Pombagira, rainha do inferno!

(*Imagem pombagira sentada, duas caveiras em volta*)

Ela era boa e ruim... mas a minha irmã abusava!

(*volta on*)

A minha irmã chegou uma época que começou a beber... a cachaça dela! lá na casa dela, apanhava a cachaça e bebia! Eu falava assim: “Laurinda!” Eu tô falando aqui (*fala de lado*), se estiver escutando sabe que eu não estou mentindo. (*volta a se dirigir a Coutinho*) Porque os espírito está em toda parte! Aqui tem uma legião! É que a gente não tem vidência para ver.

[Coutinho] Agora mesmo?

[Dona Thereza] Agora mesmo. (*Imagem: quintal vazio, silêncio*)

Eu dizia: “Laurinda, não faça isso! Você está com vontade de beber uma cachaça, compra, você tem dinheiro!” “Não, eu vou tomar essa aqui mesmo! E ela que vá pra aqui e que vá praí”.

O dia que ela falou isso, ela veio na minha irmã. Mas era uma coisa impressionante! A minha irmã, quando ela vinha na minha irmã, a minha irmã dobrava isso aqui (*mostra abdômen*) que parecia uma artista de trapézio! Quando ela pegava minha irmã. Ela falava: “Thereza, eu só vim te avisar uma coisa!” “O que foi minha senhora?” “Eu vim levar o meu cavalo!” Eu dizia: “Não faça isso! Ela ainda está com o Julio pequenininho, Maria Rita, a Vitória precisa mito desse cavalo”. Ela bateu assim nimim e disse: “Quando eu levar ela, você vai acabar de criar!”

No dia que ela foi receber o tal dinheiro grande, que ia me dá pra compra umas telha porque era barraco, chovia muito, e ela disse que ia compra umas taubua nova e umas telha pra mim cobrir o barraco. Nesse dia, a pombagira entrou dentro do banco... e levou. Quando gritou “Laurinda Aquino de Araújo”, pra receber o dinheiro, no guichê, ela caiu... sabe o que foi constado? Derrame cerebral. Mas não era. Era a pombagira e eu sabia...

(*corta*)

De quando vieram me buscar, que eu cheguei dentro do HCL pra ver o corpo dela, que vestiram ela arrumada e tal, que eu entrei que eu olhei, daqui assim (*mostra rosto*) toda de rosa vermelha – era a rosa da pombagira! Só rosa vermelha, era a rosa que ela pediu, só rosa vermelha, só via o rosto, quando eu cheguei na beira do caixão... a pombagira deu aquela risada: “Levei ou não levei! Não disse que levava!” (*Dedo em riste*)

(*quintal vazio – imagem pura*)

Análise

O começo da entrevista é extremamente entrecortado, com Coutinho e Thereza alternando-se nervosamente. Coutinho procura seguir o corrimão da visualidade (as pulseiras, cada uma) e Dona Thereza prepara-se para dar saltos maiores, fruto de sua intimidade com o espiritual/sobrenatural.

Em certo momento, Coutinho pergunta dos seis filhos dela. Certamente é uma informação que ele detinha da pesquisa, e “tira do bolso”. Usamos esta expressão para caracterizar uma pergunta que não vem da evolução natural da conversa, nem de temas antes abordados, mas de pesquisa e anotação. O “bolso” na verdade simboliza um acervo de perguntas que o entrevistador guarda para utilizar em certa hora de esgotamento de um tema. É certamente um *corte* (em oposição à *costura*), um recurso que o entrevistador lança mão quando lhe dá “branco” ou para fugir de colocações circulares que não levam a lugar nenhum.

O segmento família é temporariamente interrompido. É algo que aborrece Dona Thereza, mas do qual ela não foge. Haverá território mais interessante para compartilhar...

Dona Thereza fala: “De repente, numa outra vida...”, e a “deixa” é entendida pelo entrevistador, que continua: “A senhora teve outras vidas? Conta para mim!” A partir daí, a fala de Dona Thereza vai ganhar fluência e autonomia. Coutinho funcionará como impulsionador da vivência/imaginação fabulosa de Dona Thereza.

Coutinho interrompe, perguntando: “é com mesa, coisa assim?”, para separar as tradições opostas de espiritismo, a linha branca, kardecista, das africanas (Umbanda, Candomblé).

Em determinado momento Coutinho antecipa os conteúdos de Dona Thereza. É, no meu entender, quando ele definitivamente conquista sua entrevistada, ao entender (e antecipar) o regime de compensação por vidas passadas em que ela vivia. Dona Thereza falava de vidas passadas, abastadas, que ela poderia ter tido. A imagem que vemos, e as queixas, são de pobreza e privação por que ela passou e passa. “A senhora acha que está pagando um pouco os pecados da rainha?”. E Dona Thereza responde com a cabeça, resignada.

No tema Beethoven, há uma cisão. Coutinho tenta aprofundar: “Que música a senhora mais gosta?”; “Foi na Alemanha?” Mas o repertório de Dona Thereza não lhe permite respostas e ela corta, simplificando: gente pobre não teria como gostar

de música erudita, desconhecendo princípios de apreciação universal da boa música. No fundo, D. Thereza *quer* ter sido uma rainha.

Thereza insiste na Vovó Cambinda, e Coutinho reconhece a devoção de sua entrevistada. Quando ela diz que esteve operada, é Coutinho quem se antecipa e pergunta se Vovó Cambinda estava lá. “Foi a primeira a chegar!”, responde, faceira.

Aliás, solidariedade Dona Thereza somente recebe do sobrenatural. Quando está muito revoltada, é Vovó Cambinda quem a acalma. A própria Vovó Cambinda consola Dona Thereza: “Quando você chora, eu choro junto com você... não é bacana isto?” Mais tarde, Dona Thereza reafirma a sua satisfação com a solidariedade do sobrenatural que diz estar a acompanhando nas horas mais críticas de sua vida como a seguir: “No momento de sua operação: nós não te abandonamos! Quando você subiu para operar, a gente tava lá”.

Coutinho, depois de ouvir Dona Thereza falando sobre a companhia dos espíritos, respeitou, reteve e replicou em pergunta uma informação surpreendente, que é a de que José do Patrocínio estava junto com o grupo de espíritos no dia em que Dona Thereza foi operada. Coutinho deve ter se perguntado: De onde ela (dona Thereza) teria tirado esse nome? Como o homem foi depois identificado como José do Patrocínio? É necessário ter sido espírita para frequentar, quando desencarnado, uma sessão de cura espiritual? São perguntas que ficam no ar e nas quais Coutinho passa por cima, em nome de uma história boa e clara, mas concisa.

A história da irmã de Dona Thereza, que morreu no banco, é fascinante. Começa com “Isso eu não falei pra vocês!”, dirigindo-se para o restante da equipe. Com isso ela envolve todos os presentes, e dá mostras do enorme repertório de histórias sobrenaturais que dispõe. Mas seu público vai além: “Eu tô falando aqui [*fala de lado*] se estiver escutando sabe que eu não estou mentindo. Por que os espírito está em toda parte! Aqui tem uma legião!”

Ou seja, o público de Dona Thereza não é somente Coutinho, e não se restringe à equipe: inclui os espíritos presentes também. Coutinho não perde a oportunidade de tirar um *frisson* da situação: “[estão aqui] agora mesmo?”

A imagem seguinte, uma imagem-pura do quintal, sem ninguém, é por nós visto como o território onde circulam, naquele momento, os espíritos.

E essa foi a última intervenção de Coutinho. Daí para frente Dona Thereza tinha conquistado a atenção de todos e estava à vontade para descrever a fantástica história da fulminante morte da irmã pela pombagira, em pleno banco.