



O processo de construção de personagens em documentários de entrevista¹

Alfredo Dias D’Almeida²

Doutorando do Programa Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam/USP); pesquisador do grupo “Aruanda – Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção” (ECA/USP); professor da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e da Faculdade de Educação e Cultura Montessori (FAMEC).

Resumo

O objetivo é apontar, por meio de uma discussão sobre o mecanismo da entrevista em documentários como o *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, e o *Nelson Freire*, de João Moreira Salles, caminhos para a compreensão da relação entre o cineasta e o(s) seu(s) entrevistado(s) nos documentários. Parte-se da hipótese de que o “outro”, no documentário, se constrói e é construído como personagem. E é enquanto personagem que o entrevistado se torna parte integrante de uma relação com o entrevistador. O resultado desse encontro depende da maneira como a cena é montada e de como o processo de interação e empatia com o outro são estabelecidos pelo cineasta.

Palavras-chave

Documentário (filme); entrevista (técnica); personagem; Edifício Master; Nelson Freire.

Introdução

Na década de 1960, documentários como os produzidos por Thomaz Farkas buscavam resgatar o valor de uma cultura que é a do “outro”, a cultura popular, de comunidades alijadas dos grandes centros urbanos, por considerá-la importante para a compreensão de uma pretensa identidade nacional.

O espaço cinematográfico era arena de amplo debate político, de discussão da realidade nacional, a partir do resgate do popular, da denúncia da “condição colonial” e da defesa da transformação do social, com o objetivo de promover a “desalienação” do público.

Se, até então, os documentários eram institucionais, e a imagem funcionava como a ilustração de um discurso pré-elaborado, jornalístico ou profundamente marcado

¹ Trabalho apresentado ao NP de Comunicação Visual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Professor dos cursos de RTV, Cinema Digital e Mídias Digitais da Faculdade de Comunicação Multimídia da UMESP e de Publicidade e Propaganda da Faculdade Montessori de Educação e Cultura (FAMEC). Graduado em Jornalismo pelas Faculdades Integradas Alcântara Machado (FIAM) e mestre em Comunicação Social pela UMESP. E-mail: alfredodalmeida@globo.com.



por um caráter didático (PARANAGUÁ, 2003, p. 13-78; SALLES GOMES, 1996), nos anos 60s surge um novo estilo, coerente com a efervescência do debate, que aproveitava as inovações tecnológicas da área cinematográfica. Esse estilo – no qual a faixa sonora adquire a mesma importância que a faixa visual – viria a ser conhecido como o “cinema direto”. No Brasil, como lembra José Carlos AVELLAR (1970, p.22):

Era importante, acima de tudo, a mobilidade que permitia aos cineastas misturar-se à vida dos homens, viajar com eles, retratar fiel e intimamente o problema do homem brasileiro que até então só chegara à tela numa imagem caricatural e falsa. Misturar-se à vida dos homens e realizar um documentário de uma realidade social da qual o próprio documentarista participa, participa de dentro, em lugar da filmagem fria e à meia distância .

A partir daí, o documentário abriria um “leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas”, numa tentativa de “encontrar o outro”:

Num pólo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato da fala passa a predominar. Nenhum desses pólos concretiza-se com exclusividade: trata-se de tendências, podendo uma ou outra prevalecer nesta ou naquela entrevista. (BERNARDET, 2003, p.284-285)

O ato da fala é entendido aqui como a área “limítrofe da fala”, da comunicação, verbal: os balbucios, as palavras hesitantes, as reticências, “essa fala esgarçada [que] nos dava a impressão de uma intimidade com o falante, o qual se apresentava desarmado, aquém dos mecanismos da representação social”.

O problema, segundo o autor, é que após esse “momento criador de um então novo cinema falado”, principalmente em anos recentes, a entrevista se generalizou e tornou-se o “feijão com arroz” do documentário, virou “cacoete”.

Um amigo me dizia recentemente que queria fazer um documentário, *mas um documentário verdadeiro, não um filme que você liga a câmera e coloca um entrevistado na frente*. Essa é uma maneira rude, mas precisa e certa, de caracterizar quase a totalidade do documentário brasileiro na atual conjuntura. Não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem; quando esmorece, nova pergunta. (Idem, *ibidem*, p.286).

O objetivo deste artigo é problematizar o mecanismo da entrevista, buscando pistas para compreender as formas como pode se dar esse encontro do “eu” do cineasta com o “outro” e para identificar situações em que o “piloto automático” não é ligado.



Ou, seja, é possível um encontro que tenha por base a interação entre o “eu” e o “outro”?

A voz do outro na entrevista

“Dar voz ao outro”. Essa parece ser a justificativa e a diretriz do uso da entrevista em documentários. Uma expressão cujo sentido, em primeiro lugar, não pode ser desvinculado do contexto social e histórico no qual é utilizada. Defini-la a partir das posições de poder que suscita – para dar voz a alguém, temos, de um lado, de ter o poder para tanto e o outro, por sua vez, não pode ter acesso ao poder que lhe será concedido nem lugar para exercê-lo – seria simplificar demais a questão.

Ao buscarem “dar voz ao outro”, os cineastas da década de 60, de certa forma, refletiam em sua obra a tendência da produção científica à época da realização de suas obras³; e, dialeticamente, em algum grau, por meio de seu fazer cinematográfico, redimensionavam essa influência. Não faz parte do escopo deste artigo discutir esse redimensionamento, objeto de vários outros estudos (D’ALMEIDA, 2003; BERNARDET, 2003; ORTIZ, 1980 e 1994).

Em segundo lugar, e aqui está o que nos interessa trazer ao debate, é proposto um tipo de relação entre o cineasta e um outro. Que tipo de relação pode surgir desse encontro, para além da patente assimetria de poderes? Vamos por partes, primeiramente identificando, por meio da análise do mecanismo da entrevista no documentário, como o “dar a voz” se processa.

Para Bill Nichols, há uma distinção entre a entrevista, a conversa corriqueira e o interrogatório. A entrevista obedece a um quadro institucional no qual está inserida – o do “encontro social” – e a protocolos específicos que a estruturam. No documentário, a entrevista é usada para juntar diferentes relatos, nos quais a voz na primeira pessoa predomina na estrutura global do filme. “Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o

³ Na década de 60, “não só encontramos o Povo como objeto de um discurso — discurso sobre o Povo e para o Povo — e como sujeito desse discurso — do Povo —, como ainda encontramos o movimento invisível que conduz dos primeiros ao resultado final, isto é, *uma fala que diz o povo*” (CHAUÍ, 1994, p.108, grifos da autora). Antonio CANDIDO (1989, p. 141), em sua análise das condições da difusão da literatura na América Latina, identifica, na ficção regionalista, nos dos anos 50 e 60, — mas que já se manifestava na década de 30 — a partir da década de 30, a gênese dessa desse resgate do popular — já latente na década de 30. Segundo ele, o regionalismo abandona a amenidade e a curiosidade com que antes se abordava o homem rústico e se volta para a realidade local. Pressentia-se lugar, na literatura, uma percepção-consciência, por parte do intelectual, com relação ao daquilo que havia de mascaramento no encanto do pitoresco (idem, ibidem, 142). Ver também (ORTIZ, 1980 e 1994).



engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção” (NICHOLS, 2005, p.162).

As diferenças apontadas por Nichols são perceptíveis. Nos documentários, a presença do aparato técnico faz com que a entrevista se distancie da conversa informal. Ela também difere, ou deveria diferir, do interrogatório. Neste, a posição de quem tem o poder está previamente estabelecida. Mas questionamos o fato de a entrevista, por si só, como o autor deixa transparecer, possibilitar essa aproximação ou, mesmo, esse diálogo sensível.

Concordamos com Bernardet quando ele afirma que a entrevista, em grande parte dos documentários brasileiros da atualidade, nos remete mais ao cineasta entrevistador do que ao entrevistado (BERNARDET, 2003, 286), na medida em que aquele se transforma em centro de convergência dos olhares do entrevistado e assume o papel de protagonista. Esse viés transparece também quando o entrevistador transforma a busca da “verdade” em objetivo único, esquecendo-se de que o entrevistado só pode dar a sua (dele) explicação da verdade. Uma verdade sempre construída no momento em que é relatada. Bernardet critica também o fato de nesses documentários haver uma predominância do verbal sobre as outras formas de linguagem. Voltaremos a esse assunto.

Outra questão que vale destacar é a do discurso em primeira pessoa, que, segundo Nichols, predomina em um tipo específico de documentário⁴ e colabora para que o espectador perceba o encontro como um momento “carregado de emoção”. Na verdade, as pessoas falam de si, de suas experiências, mas o resultado pode produzir uma “aparente” duplicação da identidade, semelhante à que ocorre na história oral. De acordo com o historiador José Carlos Meihy (2002, p.115-120), há o “eu” do narrador, agente condutor da experiência pessoal, e o “eu” que assume a análise da entrevista, que, no caso do documentário, é o papel do realizador, ao fazer a montagem. Essa aparente contradição pode ser resolvida no momento em que o entrevistador assume um papel de mediador, durante o encontro, para depois, anular sua mediação em favor de um destaque ao entrevistado.

⁴ Para Nichols (2005, p. 135-177), a entrevista é uma característica do documentário participativo, no qual o cineasta interage com a realidade. Os demais tipos são o poético, que reúne fragmentos do mundo de modo poético; o expositivo; que trata diretamente questões do mundo histórico; o observativo, que evita o comentário e a encenação (observa e registra as coisas como acontecem); o reflexivo, que questiona a forma do documentário; e o performático, que enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo.



Para tanto, antes de tudo, a entrevista deve ser entendida como uma técnica, um mecanismo de troca de subjetividades, em que um dos elementos envolvidos na função, o entrevistador, se “abre” para receber o outro. O que está em jogo são interpretações da verdade, sentimentos e sensações, visões de mundo diferentes e singulares, não o saber objetivo, positivo e fechado em si mesmo. Mas a quem as interpretações se dirigem?

Ao público. A câmera faz as vezes de público. A imagem, a fala, os gestos, tudo passará sob o crivo do olhar público. O entrevistado sabe disso e orientará sua ação de acordo com essa premissa, assumindo também um papel e expondo aquilo que, consciente ou inconscientemente, julga ser mais importante e interessante para quem vai vê-lo ou ouvi-lo. Ou seja, o entrevistado se assume como personagem.

As pessoas/personagens são complexas, contraditórias, e é nessa complexidade que vai residir a força de cada um. A personagem, aqui, diferentemente da da dramaturgia clássica⁵, é construída, segundo Xavier, pela “sua própria narração em relação ao seu passado, ela se constrói narrando a própria história e ela se constrói na atitude que ela tem diante de câmera e entrevistador” (ISMAIL XAVIER E JEAN-CLAUDE BERNARDET, 2003).

Ou seja, as entrevistas, no documentário, se configuram como o espaço do drama por excelência. É na imprevisibilidade de um drama sem roteiro que falas fragmentadas, silêncios expressivos, sensações e sentimentos discordantes, avaliações disparatadas e gestos nervosos geram o sentido. Nas entrevistas, não são propriamente as pessoas que aparecem na tela, mas as personagens criadas e delineadas pelo e no encontro com o cineasta, em presença da câmera.

Vejamos, então, como esse cenário e suas personagens são construídos em dois documentários que fazem uso da entrevista, mas com metodologia e resultados diferenciados: *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, e *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Edifício Master e Nelson Freire

Em *Edifício Master*, temos o que Xavier define como um caso extremo, “em que a entrevista é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e depois, nem a uma interação continuada com outras figuras de

seu entorno”. No centro do método de Coutinho está a fala de alguém sobre sua própria experiência:

O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico (XAVIER, 2003, p.223).

Isso é possível por meio da composição de um cenário de empatia e inclusão. Não há, aqui, como salienta Xavier, a ilusão de que a assimetria de poderes entre cineasta e entrevistador possa ser subtraída. As tensões do encontro permanecem, mas a assimetria é compensada por uma abertura efetiva para o diálogo, pela disposição da escuta e pela consciência de que a situação está sendo filmada, de que há um *mise-en-scène*, um contexto e de que haverá uma montagem.

Em cena, a personagem precisa de tempo para se expressar. Ao se enfatizar a duração na entrevista, abre-se espaço para que todo o conjunto de linguagens presentes ganhe força e complemento, ou negue, aquilo que é verbalizado. Captar expressões fugidias, efêmeras, momentos não programados, passa a ser um dos papéis da câmera.

Na entrevista,

a composição da cena e a sua duração buscam potencializar a força do instante; produzir, no encontro, a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irreduzível na atuação do sujeito, mais ou menos revelador, sempre conforme o que uma combinação peculiar de método e de acidente permita. Assim, o drama aí se decide em outro eixo: o da exclusiva interação do sujeito, com cineasta e aparato - única ação pela qual os entrevistados podem ser compreendido, julgados (XAVIER, 2003, 227)

Um bom exemplo é a entrevista com Daniela, uma professora de inglês que se autodefine como “neurótica e sociofóbica”, uma das seqüências mais longas do filme. Pessoa reservada ao extremo, avessa a relacionar-se com o outro, paradoxalmente ela, diante de Coutinho e da câmera, torna públicas suas ansiedades e exhibe, também, uma de suas telas, *A floresta de meu desespero*. “São os olhares que colocam a selva de pedra como lugar em que há muita paranóia, muita invasão, em que de alguma forma parece que estamos sempre sendo assistidos. Esteticamente, é ridículo, mas eu não ligo,

⁵ Na dramaturgia clássica, as personagens são definidas pelos conflitos de vontades, interesses e situações, resolvidos no plano da ação.

porque não tenho pretensão, e isso aqui no dia foi balsâmico, eu resolvi muitas coisas”, diz a jovem.

“O sentido da ação da personagem [está] na exclusiva força de sua oralidade quando em interação com o cineasta e o aparato técnico”, afirma Xavier (2003, p.228). Força nem tão exclusiva, talvez, porque também está presente no quadro de Daniela, na voz de Henrique, o ex-emigrado que fez de “My Way” a canção da sua vida e que a interpreta em dueto com Frank Sinatra; nas pinturas de Laudicéia; nos versos de Eugênia; e nas composições musicais de um ex-técnico de futebol. Bem como nos titubeios do entrevistador e nas reações não previstas do entrevistado, quando a personagem toma as rédeas da ação. Roberto, camelô, pede um emprego a Coutinho. Este lhe dá uma resposta incompreensível, interrompida pelo entrevistado, que afirma: “O senhor é uma pessoa muito simpática, muito amável e eu lhe agradeço, mas a realidade é a realidade.”

A singularidade da fala de cada entrevistado diante da câmera, as diferentes visões de mundo que são expressas, seus silêncios⁶, suas atitudes, enfim, sua performance, tudo contribui para evidenciar as peculiaridades de cada personagem. Eles deixam de “representar” uma categoria social para representarem a si mesmos.

Em *Nelson Freire*, o mecanismo da entrevista atinge outra dimensão. As marcas que encontramos no fazer documental de Coutinho serão aprofundadas por João Moreira Salles: os tempos mortos, as palavras reticentes, os imprevistos e as ações inconclusas são radicalizados e valorizados. O próprio realizador, no texto de apresentação do filme, define seu trabalho como “feito de lacunas”, lacunar e fragmentário como a própria fala do entrevistado, cheia de vazios.

Não há, nesse documentário, a pretensão de dar a conhecer Nelson Freire; o filme não explica nada. Pouco se diz sobre a história do pianista, com exceção de um panorama de sua infância, resumida em cartas escrita pelo pai e pela professora de piano, Nise Obino, que o acompanhou desde a infância até a vida adulta. O que surge na tela é a personagem. *Como* ela é, e não o que ela foi.

Bernard afirma que esse filme “ensina muita coisa sobre a entrevista pelo fato de ter trabalhado com uma pessoa extremamente tímida, que não consegue encadear três frases. É uma sorte que Nelson Freire não consiga falar” (ISMAIL XAVIER E JEAN-

⁶ Como destaca Coutinho (apud LINS, 2004, p.150), “o pior de tudo é quando você simplesmente não respeita o silêncio, que podia dar em alguma coisa, porque fica ansioso demais”.

CLAUDE BERNARDET, 2003). E destaca duas cenas: a de quando o pianista fala – ou, melhor, não fala, coloca um disco – de Guiomar Novaes; e a em que ele se relaciona com a sua amiga Marta Argerich. Na primeira, o pianista “não verbaliza o que ele sente, o que ele acha da técnica, da interpretação da Guiomar Novaes”, mas seu sorriso, o ouvido atento à música que toca e o olhar respeitoso dizem tudo. Na segunda, para além do uso da entrevista, assistimos a uma interação, não entre o cineasta e o entrevistado, mas entre dois personagens, diante do entrevistador e do aparato técnico.

Essas cenas são citadas por Bernardet como exceção ao que ele chama de “predomínio do verbalizável nos documentários”. “Nas entrevistas, as pessoas só podem dizer o que é verbalizado”, diz (ver nota 6).

O que defendemos é que a entrevista, nos casos aqui analisados, não suscita somente o verbal. Como Xavier, acreditamos que entrevista é cena. Trata-se de uma estrutura construída para as personagens atuarem. E, na atuação, todas as linguagens são invocadas, quer sejam verbais quer sejam gestuais, como ilustrado pelas duas cenas.

Há, claro, uma direção de cena, a cargo do documentarista, que, como salientamos, dispensa a objetividade ou a busca de uma pretensa verdade da personagem filmada. O que conta, como lembra Geraldo Sarno (1984, p.61), é a maneira como o documentarista compõe o quadro, a maneira como se prepara para

rejeitar a dualidade sujeito/objeto, para transformar todas as etapas de realização de um filme documentário em etapas realmente criadoras, liberando a subjetividade e assimilando a invasão inesperada do real (...) De qualquer maneira, a subjetividade, assumida ou não conscientemente pelo realizador, impõe suas regras mesmo quando este busca a objetividade.

Depende dele, do realizador, incorporar o não-verbalizado aos elementos que vão compor a cena. Em *Nelson Freire*, os próprios objetos de cena falam:

As próprias coisas passam a falar, com a exatidão encantada de colcheias entreouvidas numa melodia esquecida — o movimento do metrônomo quando Nelson Freire está ensaiando as famosas oitavas de Brahms parece sugerir a desaprovação de algum dedo em riste repetindo uma negativa irritante; o enorme Steinway negro que quase repele Nelson Freire num movimento de “antipatia mútua” dá a impressão de se tornar cada vez mais imponente e impenetrável, isolado num palco vazio; o cigarro que Nelson Freire fuma ao ouvir Guiomar Novaes é praticamente cúmplice de sua comoção fechada (ANDRADE, 2003).

E o que há de comum em *Edifício Master* e *Nelson Freire*? Em ambos os documentários, o encontro entre entrevistador e entrevistado não se resume a um único

contato. Embora Coutinho não participe das pesquisas preliminares, que duraram três semanas, no caso de *Edifício Master*, ele sabe de antemão quem é o entrevistado. Por sua vez, Salles acompanhou Nelson Freire por dois anos e só no último dia realizou a entrevista que acompanha todo o documentário.

Em ambos, a câmera se aproxima aos poucos. Uma intimidade⁷ é criada para que, durante o encontro, a câmera não se converta em um estranho invasor. No primeiro documentário, isso acontece ainda na fase da pesquisa. No segundo, de acordo com o realizador, o processo demorou seis meses:

Nas primeiras gravações eu punha sempre uns cinco, seis metros entre a câmera e o Nelson. E eu não me dirigia a ele. Ficava observando o que ele fazia no camarim, no bastidor, no teatro. Eu tentava ser quase imperceptível e aos poucos, aos poucos, ia me aproximando. A aproximação maior aconteceu no último dia, depois de dois anos de convívio. Aquela entrevista é literalmente a última coisa que foi feita no filme. Ela atravessa o filme inteiro mas foi feita toda num só dia. (SALLES, 2003)

Ambos apresentam uma estrutura de montagem fragmentada que poderia, em tese, no caso de *Edifício Master*, e efetivamente, no do DVD de *Nelson Freire*, ser ordenada de infinitas formas. Coutinho preferiu “evitar os princípios da dramaturgia tradicional: um personagem forte e um fraco, uma cena triste e outra alegre” (LINS, 2004, 155-156). A opção foi respeitar a cronologia da filmagem, com pequenas alterações. Ele separou três personagens que cantavam em seqüência, duas que falavam de suicídio e deslocou o que a que cantava *My Way* do final para o meio do filme. Salles radicalizou, e construiu uma obra aberta, para ser “lida”, pelo menos em DVD, em toda e qualquer ordem.

Por fim, cabe destacar que, em entrevista, saber ouvir é primordial, como destaca Sérgio Augusto de Andrade, em ensaio sobre *Nelson Freire*:

João Moreira Salles sabe ouvir como ninguém — a bem da verdade, João Moreira Salles sabe ouvir como só Eduardo Coutinho. Os dois são grandes mestres da arte de escutar. E o que o cinema tem provado de forma cada vez mais decisiva é que escutar a si mesmo não vale muito a pena. *Nelson Freire* é um filme que escuta o outro como quem escuta uma sonata: João Moreira Salles mostrou ter sido capaz de escutar Nelson Freire tocando como Eduardo

⁷ Bernardet questiona essa intimidade: “que intimidade é essa que ocorreria nas entrevistas? Nas entrevistas, as pessoas só podem dizer o que é verbalizado. Não tem nada que possam fazer além do que é verbalizável, a não ser alguns movimentos de cabeça, olhares e expressões; no entanto, o essencial se concentra no verbalizável. E além do mais, o que as pessoas podem verbalizar? Tenho dúvidas se o recurso hegemônico das entrevistas possibilita essa aproximação, este chegar à pessoa, a uma certa intuição da pessoa filmada, com o predomínio do verbalizável” (ISMAIL XAVIER E JEAN-CLAUDE BERNARDET, 2003).



Coutinho foi capaz de escutar os moradores do Edifício Master comentando suas vidas. Há muito menos diferença que parece (ANDRADE, 2003).

Saber ouvir ou, como Pierre Bourdieu (apud LINS, 2004, p.148) defende, estabelecer “uma relação de escuta ativa e metódica, tão afastada da pura não-intervenção da entrevista não-dirigida quanto do dirigismo do questionário”, tentando afastar “a indiferença da atenção favorecida pela ilusão do já visto para entrar na singularidade de uma história de vida”, é fundamental. Uma recomendação válida para qualquer tipo de encontro, seja na busca de narrativas centradas na diversidade de experiências, como é o caso de *Edifício Master*, segundo nos explica Lins (idem, p.145-146), seja quando as narrativas têm por base uma “fala viva”, que sobrevêm de experiências pessoais, e da força dramática de uma personagem, em particular.

Considerações finais

Retomando as questões apresentadas no início deste artigo: que tipo de relação pode surgir do encontro entre o cineasta e o “outro”? É possível um encontro que tenha por base a interação entre aquele “eu” e o “outro”?

Se a linha de análise que propomos estiver correta, o “outro”, no documentário, se constrói e é construído como personagem. E é enquanto personagens que entrevistador e entrevistado se tornam partes integrantes de uma relação.

Roberto DaMatta nos lembra que, apesar das diferenças, e até por causa delas, nós sempre nos reconhecemos nos outros (2000, p.24). Ou seja, a nossa identidade só pode ser construída numa relação de alteridade: quando me deparo com alguém diferente, e busco não explicá-lo, mas compreendê-lo, é que acabo reconhecendo, por contraste, a mim mesmo. É na troca, ou no diálogo com o outro, que o “eu” passa a se constituir.

É na relação com o outro, no diálogo, que se podem compreender as dimensões simbólicas da ação social e a lógica informal da vida real. Isso implica a articulação ou a confrontação permanente dos horizontes de entrevistador e entrevistado. O resultado é um saber negociado, que integra o saber de um ao saber do outro.

Nos documentários citados, afloram as incompatibilidades entre universos sociais e imagéticos diferentes: de um lado, os dos entrevistadores; e, de outro, os dos entrevistados. Produtores de sentido, os personagens são lançados em um confronto do qual sobressaem diferentes pontos de vista, visões de mundo, linguagens, formas



expressivas, percepções, apreciações e ações. Uma produção de sentido que não emana exclusivamente deles, na medida em que entram em jogo o enquadramento, a posição da câmera, a iluminação etc.

O segredo talvez seja, como afirma Coutinho (2002), fazer filmes com os outros e não sobre os outros. O que não quer dizer, como se costuma apontar, que o entrevistado deixe de ser objeto do filme para ser sujeito. O objeto epistemológico não pode ser confundido com o sujeito ontológico e, mesmo no plano do discurso, o papel de sujeito sempre é exercido por diferentes atores; depende apenas de quem executa determinada ação.

Ao fazer o movimento de transformar o outro em personagem, o documentário o torna público, produzindo, portanto, em sua vida, conseqüências que devem ser levadas em conta pelo realizador. É por ter a compreensão de que estão construindo personagens e tornando-as públicas que Coutinho e Salles, antes de divulgar seus filmes, promovem uma sessão para os entrevistados. Como diz Nelson Freire: “o que interessa é a música, quando te colocam acima da música... distorce... Precisa se proteger”. O que interessa, no documentário, são as personagens, e elas também precisam ser protegidas. Mas isso é assunto para um próximo artigo.

Filmografia

EDIFÍCIO MASTER. Direção de Eduardo Coutinho. Direção de produção de Beth Formaggini. Produção executiva de Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. DVD Duplo Região 4 (110 min), son., color.

NELSON FREIRE. Direção de João Moreira Salles. Produção executiva de Mauricio Andrade Ramos. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2003. DVD Duplo Multizonal (102 min.), son. color. Brasil, 2003

Referências bibliográficas

ANDRADE, Sérgio Augusto de. O cinema gentil. **BRAVO!** n.70. São Paulo: Ed. Abril, jul.2003. Disponível em Bravo Online ,<http://www.bravonline.com.br/noticias.php?id=576>>. Acesso em: 04.04.2006.

AVELLAR, José Carlos. 1970: uma odisséia no sertão. Revista **Filme Cultura**, n.16, Rio de Janeiro: INC — Instituto Nacional do Cinema, set./out. 1970. p.21.



BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagem do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1989, pp. 140-162.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

COUTINHO, Eduardo. Revelações sobre a vida e ponto final. **críticos.com.br** Entrevista concedida à Daniel Wajnberg, Luciano Trigo, Marcelo Janot, Maria Sílvia Camargo. 25.11.2002. Disponível em <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=176>. Acesso em 11.04.2006.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário**. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2003.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ISMAIL XAVIER E JEAN-CLAUDE BERNARDET. Debate realizado no Centro Cultural São Paulo. 15.05.2003. **Contracampo**. n.53. Transcrito por Cleber Eduardo. set. 2003. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm>> Acesso em: 04.04.2006.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MEIHY, José Carlos S.B. **Manual de história oral**. 4.ed (ver. e ampl.). São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **A consciência fragmentada**. Ensaios de cultura popular e religião. São Paulo, Paz e Terra, 1980.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003



SALLES, João Moreira. João Moreira Salles filma o Brasil delicado em “Nelson Freire”. Entrevista concedida a Neusa Barbosa. **Cineweb**. 30.04.2003. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=219> Acesso em 04.04.2006.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SARNO, Geraldo. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. **Filme cultura**, Rio de Janeiro, n. 44, abr.-ago. 1984. p. 61-64.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Objetivo subjetivo – Cinemais especial: documentário**. Rio de Janeiro: Aeroplano. v. 36, out./dez, 2003, p. 221-235.