

## Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1)

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues\*

**Resumo:** Primeiro artigo vinculado a um projeto maior, o trabalho problematiza a emergência e o declínio da entrevista na tradição do documentário; em seguida, inspirado em Jean-Louis Comolli, o estudo sugere a reabilitação deste expediente a partir do exemplo de alguns filmes contemporâneos que nos indicam novas políticas do encontro.

Palavras-chave: documentário contemporâneo; entrevista; cinema direto; Comolli.

**Resumen:** Primer artículo vinculado a un proyecto más amplio, el trabajo problematiza la emergencia y el declinio de la entrevista en la tradición documental; seguidamente, inspirándose en Jean-Louis Comolli, el estudio sugiere la rehabilitación de esta práctica a partir del ejemplo de algunas películas contemporáneas que nos indican nuevas políticas del encuentro.

Palabras clave: documental contemporáneo; entrevista; *direct cinema*; Comolli.

**Abstract:** This is the first paper linked to a larger project of research. Here I focus on the emergence and decline of the interview in documentary tradition. Then, inspired by Jean-Louis Comolli, I suggest the rehabilitation of this practice through the analysis of some contemporary movies that indicate other politics of encounter.

Keywords: contemporary documentary; interview; direct cinema; Comolli.

**Résumé:** Premier extrait d’une recherche plus étendue, cet article met en examen l’apparition et le déclin de l’interview dans la tradition du documentaire ; ensuite, motivé par les considérations de Jean-Louis Comolli, le texte suggère la réhabilitation de cette pratique à partir de l’analyse de films contemporains qui dévoilent des nouvelles “politiques de médiation”.

Mots-clés: documentaire contemporain; interview; cinéma direct; Comolli.

---

\* Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Comunicação Social, 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: laecioricardo@gmail.com

Submissão do artigo: . Notificação de aceitação: .

O presente estudo<sup>1</sup> integra um projeto de pesquisa recém-aprovado no âmbito do Departamento de Comunicação Social da UFPE e de título homônimo (*Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo*). Trata-se, pois, de uma investigação maior que se propõe a reavaliar e mensurar o expediente da entrevista na prática documentária recente, tendo em vista a existência de alguns filmes que nos desafiam a repensar seu emprego convencional, tantas vezes criticado pelo viés burocrático – entrevistador e personagem posicionados em zonas de conforto, sem riscos para ambos, integrando uma cena que não solicita qualquer engajamento crítico/político por parte do espectador. Tendo em vista o caráter inicial da pesquisa e a necessidade de contextualização dos impasses que circunscrevem a prática da entrevista no documentário, apresento aqui a primeira parte deste estudo, um ensaio que nos servirá de referência para uma imersão no problema central: *a ascensão e o crepúsculo* de tal expediente. Nos próximos dois ou três artigos vinculados ao projeto (*com periodicidade possivelmente semestral*), a investigação será ampliada com a análise de alguns filmes onde, acredito, podemos identificar “respostas” e procedimentos capazes de revitalizar o emprego da entrevista, ou de pelo menos nos indicar vias alternativas.

### O documentário moderno e a consagração da entrevista

O desenvolvimento das tecnologias portáteis de registro síncrono do som e da imagem (*tomada direta*), em fins dos anos de 1950, juntamente com o florescimento de uma nova ética na relação cineasta/personagem no documentário (ética que limitava o controle do realizador e a pretensão totalizante de muitos filmes), promoveram uma ruptura neste domínio audiovisual: a chamada transição do modelo clássico para o moderno (Barnouw, 1993; Gauthier, 2011). Neste contexto, a estilística clássica, caracterizada pela presença de uma voz over didática e pela afasia dos sujeitos abordados<sup>2</sup>, cede espaço a um fascínio crescente pela fala e pela presença do outro em cena, bem como pela adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo, em vez de reduzi-la a esquemas mecânicos (*relações de causa e efeito*).

1. Uma versão reduzida deste trabalho foi apresentado no XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, realizado entre 20 e 23 de outubro de 2015, na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Essa versão foi encaminhada para inclusão nos anais do encontro, a ser publicada no primeiro semestre de 2016.

2. Emprego aqui o termo “documentário clássico” para me referir, prioritariamente, às produções que adotam uma estilística marcada pelo controle excessivo do realizador (*monopólio da voz*). Tais obras também se caracterizam pelo enfoque totalizador, que privilegia leituras unívocas. No entanto, reconheço que, sob o rótulo “documentário clássico”, figura uma diversidade de propostas e realizadores que não se encaixam nesta descrição. Cito os exemplos de Vertov, de Joris Ivens, de Resnais (produção documental), de Georges Franju e do *Free Cinema*, dentre outros.

Esta transição sinaliza a ascensão de uma prática cinematográfica marcada por um menor controle do realizador e por uma maior confiança na desenvoltura dos sujeitos em cena. Em muitos títulos realizados à época, verificamos um retraimento da autoridade do cineasta em benefício de uma afirmação da alteridade filmada – em outros termos, não mais vislumbramos a presença de *vozes desincorporadas* e nem de *corpos emudecidos* (corpos que são objeto de uma enunciação unicamente externa). Todavia, apesar da complexidade desse quadro, são comuns as referências que vinculam tal contexto de transição e ruptura unicamente ao desenvolvimento dos equipamentos portáteis de registro síncrono do som e da imagem (ou seja, ao aparato técnico que possibilitou a realização de *tomadas diretas*<sup>3</sup>). Trata-se de um fetichismo tecnológico impreciso, carente de relativização e de esclarecimento<sup>4</sup> (Rodrigues, 2011). Tal conjuntura, no entanto, também testemunha a consolidação da *entrevista* como prática de abordagem da alteridade no documentário.<sup>5</sup>

Neste domínio audiovisual, convém ressaltar que a miniaturização/portabilidade dos equipamentos e a redução das equipes permitiram a construção de uma atmosfera de maior intimidade e de menor intimidação entre as partes envolvidas, condições sem dúvida favoráveis à entrevista. De caráter interativo, o emprego deste procedimento desponta prioritariamente na escola do *cinema-verdade* (CV). Assim, ao assistirmos aos filmes dessa vertente nos deparamos com uma obra realizada por alguém ativamente engajado na representação; suas tomadas nos revelam o corpo-a-corpo dos sujeitos em cena e seus níveis de engajamento, em encontros muitas vezes carregados de emoção. Em certa medida, o que se registra é uma situação/evento que desponta pela mediação e agenciamento do cineasta (inexistente antes do acionamento da câmera), re-

3. A tecnologia que culminou no florescimento dos equipamentos portáteis e síncronos, cabe destacar, não desponta subitamente, sem antecedentes. É importante mencionar aqui as pesquisas com som alavancadas pela escola britânica, em cujo grupo se destacava o brasileiro Alberto Cavalcanti, e as conquistas alimentadas pelo esforço de guerra, por exemplo (o desenvolvimento de películas mais sensíveis e de alguns gravadores portáteis). Todavia, apesar destes avanços, é somente no contexto de transição dos anos de 1950/1960 que o aparato técnico possibilita o pleno êxito da tomada direta.

4. O exemplo protagonizado por Jean Rouch me parece propício para ponderarmos esta complexa relação. Como observa Scheiffele (2009), bem antes do advento dos aparelhos portáteis e síncronos, Rouch já estabelecera outro vínculo com os africanos por ele filmados, pautado numa ética que pressupunha a criação como colaboração mútua em vez de espoliação da alteridade – ou conversão desta em artefato exótico a ser exposto nos museus etnográficos do Velho Mundo. Ao recusar os procedimentos da antropologia convencional, Rouch descobre que, apenas restando suas pretensões eurocêntricas e solicitando a força do imaginário “nativo”, poderia contribuir para o florescimento de aspectos contundentes da realidade africana capazes de fecundar seu cinema. Tal gesto nos revela o pioneirismo de sua arte/ciência e nos permite entender a magnitude de uma obra como *Eu, um Negro* (1958).

5. Embora este contexto possibilite a consagração da entrevista no documentário, cabe mencionar que tal prática encontra antecedentes importantes nesta tradição, como ilustram as experiências de Vertov em *Réquiem a Lénin* (1934) e o filme *Housing Problems* (1935), produção britânica dirigida por Edgar Anstey. Um pioneirismo que não pode ser desconsiderado.

configurando experiências de vida – a dele, a dos personagens e, talvez, a do espectador.

Nessa escola, em vez da discrição pretendida pelos colegas do *direto americano*, vislumbramos um envolvimento maior do cineasta com o universo abordado no filme. Em síntese, é a presença agenciadora do diretor que estimula derivas narrativas e instiga a fabulação dos personagens, forjando níveis de indiscernibilidade para o espectador e expondo a fragilidade da dicotomia ficção/documentário (Deleuze, 2009). Por conseguinte, em vez de registros orientados por um ideal de “invisibilidade” da equipe, testemunhamos nos filmes desta tradição<sup>6</sup> unicamente a “verdade de um encontro”, com suas hesitações, ambiguidades e a reinvenção de subjetividades diante da câmera. Amparado em texto consagrado de Comolli (2010), poderíamos dizer que tais obras valorizam a inevitável “perversão” ou vocação do *direto*, ao suscitar migrações subjetivas e ao promover entrelaçamentos entre a ficção e o documentário, diferenciando-se da simples reportagem (para Comolli, a prática televisiva correspondia ao emprego menos notável dos dispositivos de registro síncrono – uma espécie de *grau zero do direto*).

### Apontamentos sobre a entrevista

Problema central deste estudo, a entrevista não é, evidentemente, uma técnica exclusiva do documentário. Ela está presente no cotidiano das Ciências Sociais, da Medicina, da Psicologia e do Judiciário (testemunhos e depoimentos, lembremos, são procedimentos análogos, motivados por uma voz que solicita do *outro* uma pronta resposta), além de despontar na prática religiosa – a confissão e a confidência são práticas que estimulam um “falar de si”. E, claro, é ferramenta importante para o campo da Comunicação Social – constitui, por exemplo, a principal técnica de apuração de informações no Jornalismo. Se, por um lado, vícios e virtudes da entrevista podem ser observados tanto no documentário quanto nestes domínios, é preciso reiterar que a entrevista no documentário possui especificidades próprias. Tal singularidade vai desde a dilatação do tempo do encontro entre o diretor e o entrevistado, algo distante da pressão do relógio que normalmente rege o ofício jornalístico, até a maior durabilidade do produto final editado, em contraste com o consumo efêmero das notícias diárias (em outros termos, a obra fílmica precisa resistir ao teste do tempo: mesmo visto cinco ou dez anos após a sua finalização, o filme pre-

6. A título de ilustração, cito exemplos de documentários vinculados à esta tradição (cinema-verdade e/ou documentários reflexivos): *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin; *Comícios do amor* (1965), de Pasolini; *Daguerreótipos* (1976), de Agnès Varda; *A tristeza e a piedade* (1969), de Marcel Ophüls; *Cabra marcado para morrer* (1985) e *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho.

cisa mobilizar algum interesse, expressar atualidade e se comunicar com novos espectadores).

Amparada na oralidade (verbo e gestos entrelaçados), a entrevista, seja no documentário ou na prática jornalística, pode propiciar uma democratização na enunciação (uma redistribuição dos lugares de fala), com limitações evidentes. Assim, se durante sua prática o *monopólio da fala* se encontra reduzido, podemos dizer que, quase sempre, permanece o *monopólio da pergunta* (a inviolabilidade do lado que tradicionalmente porta uma dúvida ou questionamento). Uma pesquisadora brasileira, investigando o campo da comunicação, observa que a situação ideal (ou *idílica*) na entrevista é aquela na qual o diálogo entre as partes é possível (Medina, 2001); um desses raros momentos nos quais o entrevistado e o entrevistador saem ‘alterados’ do encontro, situação na qual a técnica e a formalidade são ultrapassadas pelo estabelecimento da ‘intimidade’ entre o EU e o TU (descoberta de si no outro e vice-versa), experiência na qual uma aprendizagem e visão de mundo se afirmam reciprocamente. Mas tal convergência de interesses e de sensibilidades é, de fato, possível?

Como sugere Leonor Arfuch (1995), a entrevista está longe de ser um simples procedimento de coleta de informações; ao contrário, é uma atividade discursiva complexa, que entrelaça redes de subjetividades, que pressupõe protocolos, que cria obrigações, exerce persuasões, controle ou violência. Por outro lado, nos diz ela, a necessidade de, no decorrer da entrevista, manter o interesse do entrevistado no *jogo* e de mobilizar a atenção do público durante a projeção, é uma dupla preocupação que solicita competências específicas do condutor do processo (preparo prévio, disponibilidade para o outro, capacidade de ouvir e de intervir com precisão...). Afinal, cabe ressaltar que a *cena* só pode ser composta e mantida se as partes envolvidas estabelecerem um pacto entre si – de um lado, alguém anseia por um relato/informação, por uma palavra revigorada, exclusiva e de provável interesse público; do outro, alguém almeja um canal para verbalizar suas inquietações, sigilos, memórias e ansiedades, ciente de que sua fala será acolhida devidamente.

As observações de Arfuch convergem com algumas considerações de Bill Nichols. Para o autor norte-americano, o mérito da entrevista é permitir que o cineasta se dirija prioritariamente às pessoas na tomada, minimizando, assim, os comentários em *voz over* voltados ao público e inseridos na edição final – uma espécie de *embate verbal direto* que minimizaria o didatismo da narração explicativa e sobreposta às imagens (2007: 159). Todavia, a exemplo da colega argentina, Nichols também destaca certa dimensão protocolar no emprego desse recurso. Segundo ele, a entrevista seria uma forma distinta de encontro social, uma vez que “difere da conversa corriqueira e do processo mais coer-

citivo de interrogação”; e, evocando Michel Foucault, ele argumenta que sua prática inclui formas de troca regulamentadas, com distribuição desigual de poder entre as partes envolvidas (2007: 160).

Figura central nesta pesquisa, o francês Jean-Louis Comolli desloca um pouco o debate. Segundo ele, apesar do excesso de entrevistas vislumbrado no cinema e na televisão, este recurso nunca deve ser encarado como banal e, tampouco, sem desafios. Em suas palavras, “convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo [...] nunca foi e nem pode ser um gesto anódino” (2008: 86). Portanto, colocar-se de frente para o *outro*, numa relação mediada por uma máquina, é um ato de grande responsabilidade e de entrega – trata-se de um duelo, “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, nos diz Comolli, “a máquina capta – cruelmente – a nulidade desse encontro”. Em síntese, conclui ele: “não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença” (2008: 86).

### **Dilemas da entrevista na contemporaneidade**

Palco fomentador de importantes conquistas técnicas associadas ao *direto*, a televisão, com sua lógica de produção subordinada ao espetáculo e à contínua pressão do relógio, gradualmente se transformou no seu *algoz* – neste domínio, a palavra revigorada nos primeiros documentários modernos foi substituída pelo comentário breve e aos entrevistados não é concedido tempo para manifestar sua visão de mundo (Da-Rin, 2004; Rodrigues, 2011). Todavia, muitos documentários também têm contribuído para este esvaziamento, ao abdicar das tomadas onde a *duração* era um valor inalienável, o que permitia ao personagem alcançar maior desenvoltura e/ou experimentar novas derivas, e ao converter os sujeitos em *talking heads* – neste modelo de fácil identificação, os entrevistados são enquadrados acima da cintura e posicionados num eixo diagonal (se dirigem a alguém que permanece ausente do quadro), e seus depoimentos são editados e emparelhados (contrastados entre si) para a corroboração ou retificação das hipóteses articuladas pelo filme. Ou, como resume Bill Nichols, nesta vertente “os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história” (2007: 160); em outros termos, para justapor e entrelaçar pontos de vista originalmente distintos.

Em certa medida, como tudo que se institucionaliza (seu uso recorrente por cineastas menos criativos, mas também seu emprego precário pela grande mídia), a entrevista perdeu força, se converteu em recurso desacreditado, em mero depoimento emitido em “zonas de conforto” – sem riscos para os polos

envolvidos e sem grandes investimentos da parte do espectador. Na virada dos anos de 1990/2000, não foram poucas as vozes que se insurgiram questionando este emprego viciado do *direto* e suas limitações.

Defensor incontestado das virtudes do *direto* e do papel político do documentário (pelo menos de certa prática documentária por ele incensada), Comolli, numa série de ensaios disponibilizados há algum tempo em português, é um dos primeiros a reconhecer tal esvaziamento e a clamar por um revigoramento que distancie o *bom cinema* dos excessos da grande mídia. “Hoje, quase trinta anos depois, a prática do ‘cinema direto’ se generalizou de fato e se banalizou”, nos diz ele, exemplificando a observação com a popularização das câmeras amadoras; em seguida, complementa em tom crítico: “enquanto a televisão valoriza cada vez mais o uso do ‘ao vivo’ como prova da verdade, chifre do touro” (2008: 111). Em síntese, as emissoras televisivas restringiriam a potência do direto a um simples *expediente de comprovação, de verificação*. Em sua avaliação, portanto, a produção da *palavra filmada* na atualidade seria o lugar de uma guerrilha sem nome: haveria o campo da “palavra destruída”, território das corporações midiáticas; e “há aquele da palavra construída após a ruína”, missão inalienável do cinema documentário (2008: 120). Mais à frente voltarei às considerações do ensaísta francês, porém, motivado por um ideal de *reabilitação* da entrevista.

Dentre nós, Teixeira (2003) e Bernardet (2003) talvez tenham sido os críticos mais enfáticos deste esvaziamento<sup>7</sup>. Acompanhem suas considerações. A valorização da tomada direta no documentário, como destaca Teixeira, levou este domínio a uma curiosa situação: de um estágio inicial de afasia e espoliação da alteridade teríamos saltado, em suas fases moderna e contemporânea, para um quadro de *incontinência oral* e de banalização da entrevista. Teríamos passado de um estado “de falar pelos que não têm voz”, num contexto de monopólio discursivo por parte do cineasta, para o imperativo de “dar a voz ao outro”, conduta que elege a interlocução como princípio, num suposto intento de apaziguar a autoridade evidente em qualquer situação de filmagem (2003: 164-165). Tal premissa, malgrado suas intenções, teria ares de falácia. Para o autor, esta guinada não implicou grandes rupturas, tampouco uma democratização da instância enunciativa no documentário, uma vez que o cineasta mantém sua condição de “dono do discurso” e a partilha da palavra, em tais condições, é mediada pelo ambíguo viés da dádiva, que implicaria sempre dívida e má-consciência (2003:165).

7. Penso, aliás, que é sintomático o fato de que ambos tenham redigido seus ensaios num período semelhante.

Revolvido pelo sentimento de culpa e por ter *coisificado* a alteridade, o realizador, hoje, se esforçaria para amortizar esse pecado com o exercício de uma escuta (não raro, indiferente) e a restituição da fala ao *outro*. No entanto, testemunharíamos aqui apenas um gesto de reversibilidade consentida – doada e permitida –, distante de uma reconfiguração enfática da dimensão enunciativa (2003: 165). Em seu texto, Teixeira admite que “dar a voz” é uma prática mais generosa do que silenciar o *outro* em cena<sup>8</sup>. Contudo, argumenta, tal decisão expõe seus limites quando o diretor, “embora recuse falar em nome do outro ou cortar-lhe a voz, mantém-se em sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado” (2003: 165). Em síntese, tal gesto esquemático não converteria a alteridade em sujeito ativo da comunicação.

Bernardet (2003), em ensaio igualmente contundente, incluído na reedição de *Cineastas e imagens do povo*, estimulou nossos cineastas a repensar o emprego da entrevista. Redigidas de modo mais coloquial, suas colocações se aproximam do mal-estar apontado por Teixeira. “O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas”, celebra ele inicialmente, para, em seguida, recuar: “Após esse momento criador [...], a entrevista se generalizou e se tornou o feijão com arroz do documentário cinematográfico televisivo, [...] virou cacoete”. A crítica se intensifica:

[Hoje] 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 esmorecer, nova pergunta (2003: 284 a 286).

Para Bernardet, o relativo aumento das produções neste domínio não teria sido acompanhado de renovações estilísticas e narrativas. “Se, nos primórdios do cinema direto, a entrevista era um tentativa de encontrar o outro”, pondera, [hoje] “se tornou automatismo” (2003: 286). De modo sintético, podemos resumir os argumentos centrais que impulsionam o ensaio: a contínua aclamação de Eduardo Coutinho (de cuja obra Bernardet é entusiasta) pela crítica/academia teria promovido sua influência incontestada no campo do documentário, herança que, por sua vez, incentivara alguns realizadores a emular sua prática sem êxito (ele seria *uma espécie de sombra nem sempre positiva*). Paralelamente, e de modo não desconectado da primeira constatação, Bernardet aponta a falta de criatividade dos documentaristas para empregar a entre-

8. Embora replicada com frequência na historiografia crítica do documentário (sobretudo na tradição brasileira), é preciso ressaltar certa inadequação da expressão “dar a voz”, ainda que a prática vislumbrada pelo cineasta em seu desejo de abordagem da alteridade, seja o de estabelecer uma interlocução marcada por um menor controle e uma maior autonomia do “outro”. Penso que o texto de Teixeira é um dos mais enfáticos na desconstrução deste ideal idílico (ideal que termina por mascarar uma autoridade inevitável e a negociação que preside qualquer tomada); todavia, talvez seja hora de pensarmos também na revisão terminológica da expressão e em seu possível desuso.

vista de modo inovador – não raro, alguns até converteriam sua prática num exercício narcísico onde o vetor da conversa se dirige à personalidade do cineasta, em vez de priorizar o outro à sua frente.

Por fim, Bernardet insiste que a primazia conferida a este *jorro verbal empobrecido* levara os documentaristas a se descuidar da banda visual do filme, bem como com os sons/ruídos que despontam fora do contexto de interação entre o diretor e os sujeitos por ele abordados, além de pouco valorizar a interação dos personagens entre si (aspecto priorizado por Jean Rouch, por exemplo). Penso que esta crítica enfática, tendo em vista a ressonância de Bernardet no segmento audiovisual brasileiro, trouxe consequências imediatas como o gradual abandono da entrevista, em sua modalidade convencional, por gerações recentes de documentaristas e o estímulo à adoção de “dispositivos” como fundamento do processo criativo, no intuito de, quem sabe, reposicionar a entrevista em outros parâmetros<sup>9</sup> (desdobrarei esta hipótese em outro texto derivado desta pesquisa).

Todo este longo percurso para chegarmos a uma conclusão desconfortável: como tudo que esbanja originalidade em seu nascedouro<sup>10</sup>, a *tomada direta* em sua prática mais sedutora – a entrevista – gradualmente se esvaziou, perdeu fôlego, em virtude de suas apropriações limitadas. Todavia, não obstante tal diagnóstico, é preciso lembrar que a entrevista ainda permanece como um expediente recorrente no documentário, como atesta sua prática em muitos títulos recentes, alguns com resultados surpreendentes e encorajadores. Assim, em sintonia com Comolli (2008), acreditamos que ela não pode ser descartada em virtude do emprego precário, dos *pecados no varejo*. Cabe-ria, antes, repensar a entrevista, reavaliá-la e reativá-la enquanto instrumento capaz de *reabilitar a potência dos encontros* na tomada direta. Deste modo, amparado no ensaísta francês e na contramão dos trabalhos que ratificam o seu esvaziamento, este estudo propõe reabilitar as potências da entrevista na contemporaneidade, destacando o seu uso criativo em alguns títulos produzidos pós-1990 (obras que converteram o evento previsível do encontro em cenas

9. Conferir: RODRIGUES, Laécio. “Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo” in *Galáxia*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, n. 30, pp. 138-148, dez. 2015. ISSN: 1982-2553. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20160>.

10. Nunca é demais lembrar a fulgurância da entrevista no período de afirmação do cinema direto. Neste contexto, é conhecido o quanto o seu emprego contribuiu para revigorar o documentário (pensemos na obra de Jean Rouch; Shirley Clarke, Marcel Ophüls, Pierre Perrault e Claude Lanzmann, dentre outros), seja via estímulo da potência fabuladora dos personagens (Deleuze, 2009) ou unicamente como exercício interativo/investigativo. No caso brasileiro, embora tenhamos muitos exemplos, certamente Eduardo Coutinho foi o cineasta que melhor nos apresentou as virtudes da entrevista para revolver as subjetividades dos sujeitos por ele interpe- lados em cena, estimulando derivas narrativas inesquecíveis.

revigoradas).<sup>11</sup> Neste empreendimento, desejamos ressaltar que, em vez de homogênea, a prática da entrevista é complexa e heterogênea. Em outros termos, são muitas as possibilidades de condução e realização de uma entrevista. E cada uma delas solicita diferentes formas de engajamento na tomada entre cineastas e sujeitos filmados.

Ainda em diálogo com Comolli, ressaltamos que, num mundo ruidoso de falas e num cinema marcado pelo mutismo do outro, é tarefa do documentário (em tomada direta) contribuir para o ressurgimento da potência da palavra corporificada – com sua multiplicidade de sentidos, com seus ritmos e encadeamentos próprios. Assim, ante o discurso daqueles que censuram o uso frequente da palavra no documentário e consideram que, em virtude dos excessos no varejo, sua manifestação deve ser refreada, Comolli avança na direção contrária – é preciso que o documentarista, mais do que nunca, se invista da palavra e do corpo das pessoas filmadas. E que também ele se implique na tomada com seu corpo e voz.<sup>12</sup>

Afinal, se “filmar um outro é confrontar a minha mise-en-scène com aquela desse outro”, promovendo desestabilizações e aprendizado mútuo, também cabe lembrar que é tarefa do cinema opor-se à indiferença e à lógica midiática, exaltar os desejos, aproximar os povos e engajar os espectadores na tomada. “É preciso, então, antes de tudo, que a indiferença relativa de um espectador”, tradicionalmente alijado da cena nos registros televisivos, “seja contrariada pelo trabalho do filme até se transformar em implicação” (2008: 105). Uma questão de *inscrição* (quais as regras que presidem a realização da tomada) e de *escritura* (como manusear o material bruto) parecem estar no epicentro do debate, opondo o cinema político ambicionado pelo autor às obras que recaem nas teias do espetáculo:

Tudo é escritura, mas nem todas as escrituras se equivalem e apenas algumas podem pretender, além de sua eficácia, uma honestidade ou autenticidade. Como julgá-las? Rejeitando os procedimentos que desprezam o espectador. Um espectador desprezado representa desprezo para todos os outros. E vemos

11. Numa primeira triagem, delimitamos alguns títulos para as etapas futuras desta pesquisa. Obras internacionais: *Close up* (1990), *Salve o cinema* (1995), *Os catadores e eu* (2000), *Sob a névoa da guerra* (2003), *Vinguem tudo, mas deixem um de meus olhos* (2005), *Z-32* (2008), *S-21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), *O peso do silêncio* (2014). Filmes brasileiros: *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de Cena* (2007), *A margem do corpo* (2006), *A falta que me faz* (2009), *Doméstica* (2012), *Os dias com ele* (2013) e *Mataram meu irmão* (2013).

12. Comolli, lembremos, defende uma prática cinematográfica que implica investimento político e doses de violência (sedução, entrega e desconfiança seriam gestos inerentes a esta arte), mas também acolhimento e abertura para o mundo. Para o francês, filmar em tomada direta implica abrir a cena à vida de modo que o real possa fecundar a representação, promovendo fissuras e implodindo o que estava programado – gesto político que, em sua radicalidade, também comporta a possibilidade de não haver filme algum (Comolli, 2008).

este desprezo, dia após dia, agir nos procedimentos da televisão, moldada pela publicidade (Comolli, 2008: 120).

Contra a indiferença e o desprezo (ante a alteridade e o espectador, respectivamente), portanto, concordamos com Comolli quando o ensaísta sugere que “filmar é trazer cinema ao mundo, transformá-lo em cinema” (2008: 120). Ou quando ressalta que, em seu empreendimento político, é tarefa do cineasta perceber que *algo da experiência resiste*: não obstante a onipresença dos roteiros, do cálculo e do controle, alguém anseia por falar e algo espera por ser apreendido livre das interdições e da violência perpetradas pela grande mídia. É difícil não perceber nesta observação uma proximidade com o belo ensaio de Didi-Huberman sobre as *sobrevivências dos vagalumes* – precisa metáfora para as existências que resistem em nosso tempo, não obstante o terror e a escuridão provocados pelos regimes autoritários, ou os holofotes excessivos do espetáculo que ameaçam tudo ofuscar (2011). Assim, só nos resta concordar com a promissora hipótese aventada por Comolli:

Eu me pergunto se a ambição (pouco declarada) do documentário não seria, filmando esse comum, restabelecer para ele e para nós a ideia, mais que comprometida pela espetacularização crescente das sociedades humanas, de certa dignidade do ser (2008: 122).

### Apontamentos finais

Por conseguinte, se o campo da *palavra destruída* (composto pela grande mídia em suas práticas orientadas por laços econômicos e ideológicos) persiste em sua amplitude e contundência, é preciso não desistir do campo da *palavra construída após a ruína* personificado por certa produção documentária que, embora minoritária, trafega na contramão do espetáculo e das fórmulas repisadas. Assim, em sintonia com Comolli, acredito que a prática da entrevista não pode ser desacreditada ou menosprezada em virtude dos *excessos no varejo*, tendo em vista que estas *sobrevivências filmicas* (vestígios de resistência) nos sugerem possibilidades de reinvenção desse recurso.

Portanto, nos próximos ensaios vinculados a esta pesquisa, desejo investir na análise de algumas obras estéticas e politicamente potentes, obras que trafegam por vias que desafiam a monotonia do espetáculo, confrontando a autoridade do realizador e estabelecendo uma chave emancipada de leitura e engajamento (Rancière, 2010). Tais títulos, insisto, contribuem para revitalizar o cinema direto e reequacionar a relação cineasta, alteridade, espectador, além de nos indicar uma outra *política dos encontros* e novas pedagogias para a prá-

tica da entrevista.<sup>13</sup> Seja por meio de procedimentos reflexivos, ensaísticos e críticos que nos estimulam a dela desconfiar (*da entrevista*), seja por meio de práticas inscricivas que, ao se abrir para certos riscos, tensionam a cena com o signo do imprevisível.

### Referências bibliográficas

- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press.
- Bernadet, J.C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Comolli, J.-L. (2010). O Desvio pelo Direto. *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo* (Forumdoc.BH): 294-317. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf>. Estes ensaios foram originalmente publicados em *Cahiers du Cinéma*, n. 209, fevereiro, e n. 211, abril, de 1969, com o título “Le détour par le direct”.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido – Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Gauthier, G. (2011). *O documentário: Um outro cinema*. Campinas: Papirus.
- Marcorelles, L. (Org.) (1973). *Living cinema*. London: Cox & Wyman.
- Marsolais, G. (1974). *L'aventure du cinéma direct*. Paris: Seghers.
- Medina, C. (2001). *Entrevista – o diálogo possível*. 4ª edição, São Paulo: Editora Ática.

---

13. Como já ressaltai, entendo que só podemos falar do procedimento da entrevista no plural: ou seja, não existe uma única forma de se entrevistar, mas diferentes práticas de agenciamento na tomada. Portanto, se a grande mídia com frequência restringe a fertilidade deste método (juntamente com os documentários que, interessados numa suposta interlocução apenas repõem a autoridade da figura do diretor), adotaremos como objetivo, em estudos futuros, o delineamento de uma tipologia dos modos possíveis de organização e realização de uma entrevista – das diferentes relações que podem ser estabelecidas entre aquele que filma e aqueles que aceitam adentrar o quadro e partilhar uma duração, concedendo à equipe (e ao espectador) fatias verbais de sua experiência.

- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rodrigues, L.R.A. (2011). Potência e arrefecimento do direto no documentário. *Doc On-Line – Revista digital de cinema documentário*, (11): 134-158, dez. Disponível em [http://www.doc.ubi.pt/11/dossier\\_laecio\\_rodri-gues.pdf](http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_laecio_rodri-gues.pdf).
- Rodrigues, L.R.A. (2015). Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. *Galáxia, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP*, (30): 138-148, dez. São Paulo. ISSN: 1982-2553. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20160>.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.
- Scheinfeigel, M. (2009). Estilhaços de Vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Revista Devires*, 6(2): 12-27, Julho/Dezembro. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/v6n2/download/02-Maxime.pdf>
- Teixeira, F.E. (2003). Enunciação do documentário: O problema de “dar a voz ao outro”. In M. Fabris *et al.* (Orgs.), *Estudos Socine de Cinema, Ano III* (pp. 164-170). Porto Alegre: Editora Sulina.

### **Filmografia**

- A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha
- A margem do corpo* (2006), de Débora Diniz
- A tristeza e a piedade* (1969), de Marcel Ophüls
- Cabra Marcado para Morrer* (1985), de Eduardo Coutinho
- Close up* (1990), de Abbas Kiarostami
- Comícios do Amor* (1965), de Pasolini
- Crônica de um Verão* (1960), de Rouch e Edgar Morin
- Daguerreótipos* (1976), de Agnès Varda
- Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro
- Eu, um Negro* (1958), de Jean Rouch
- Housing Problems* (1935), de Edgar Anstey
- Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho
- Os catadores e eu* (2000), de Agnès Varda
- Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan

*O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho

*O peso do silêncio* (2014), de Joshua Oppenheimer

*Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar

*Réquiem a Lénin* (1934), de Vertov

*S-21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh

*Salve o cinema* (1995), de Mohsen Markmalbaf

*Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho

*Sob a névoa da guerra* (2003), de Errol Moris

*Vinguem tudo, mas deixem um de meus olhos* (2005), de Avi Mograbi

*Z-32* (2008), de Avi Mograbi