

Isso o diretor não esqueceu

Arthur Dapieve

A dupla atividade do niteroiense Evaldo Mocarzel, como jornalista e como documentarista, ajuda a dar relevo à questão da entrevista no cinema. Seus dois filmes mais recentes, *À margem da imagem* (2002) e *Mensageiras da luz – Parteiras da Amazônia* (2003), também ajudam a pensar os papéis do narrador e do Outro, bem como a tensão entre a utopia de um documentário que não interfira no seu objeto e o pragmatismo de um documentário que se assuma enquanto tal, isto é, como uma interferência sobre o real, recortando-o e reorganizando-o de acordo com o ponto de vista do diretor.

À margem da imagem busca, sobretudo a partir de entrevistas, compor um mosaico de discursos da população de rua da cidade de São Paulo e, no processo, discutir a própria estetização da miséria. Mocarzel, o produtor Ugo Giorgetti (publicitário, ele próprio diretor de cinema, com cinco longas de ficção, como *A festa*, de 1989, e *Boleiros*, de 1998) e equipe saem a campo, não sem uma pauta, em busca de personagens que não são menos dignos por frequentemente terem se tornado pitorescos, por conta da miséria, do alcoolismo, da Aids, da demência. Seus depoimentos nos lembram que basta um dia ruim – a perda de um emprego ou uma desilusão amorosa – para jogar um homem ou uma mulher na sarjeta. Eles, contudo, tanto se ressentem quanto se aproveitam da falta de identidade, metafórica e literal: a posse de um RG às vezes pode fazer toda a diferença do mundo entre a vida dita normal e a indigência, ao mesmo tempo em que o anonimato lhes permite inventar suas histórias, como alerta a freira que trabalha junto à população de rua.

O título *À margem da imagem* também alude ao seu próprio processo de produção, àquilo que o espectador normalmente não vê. Logo no início do documentário

vemos, num canto de quadro, um assistente de produção pagando cachê aos entrevistados. Pouco depois, vê-se Mocarzel dizendo a um deles, aparentemente bêbado, que o tal rapaz visto anteriormente é que é o homem do dinheiro. Ao final do filme, quase como uma coda (em sua primeira versão, tratava-se de um curta), a equipe faz, com o material colhido em campo, uma sessão especial para “o povo da rua” nele retratado. À saída, eles opinam sobre o que viram – ou sobre como se viram – numa nova rodada de entrevistas. Em determinado momento, um dos sem-teto critica a falta de fundo musical e, adiante, lamenta que o filme não tenha ido mais fundo na denúncia do seu não-reconhecimento pela sociedade, que não tenha mostrado “a pessoa apertando numa casa, pedindo um prato de comida, pedindo isso, pedindo aquilo, tal, pra poder ser um filme verdadeiro”. “Isso o diretor esqueceu”, conclui. O diretor apenas agradece, não rebate a crítica, o que, em troca lhe vale uma crítica pesada – na minha opinião, pesada demais – do ensaísta Jean-Claude Bernardet no texto “A entrevista”, incluído como apêndice ao livro *Cineastas e imagens do povo*.

Essa reação não está à altura da crítica devastadora do depoente, que não é apenas uma crítica ao filme, mas ao próprio sistema cinematográfico. (...) Esse veemente depoimento e a reação do diretor me parecem expor a crise desse tipo de cinema documentário: se faz o filme, mas este inclui uma crítica que afirma não ser ele “um filme verdadeiro”; a montagem realça a crítica (pela posição de fim); e o diretor tem a profunda honestidade de deixar na trilha sua reação pífia, que me dá a impressão de desamparo (ou, pela apatia da voz, de desinteresse) (2003: 294).

Bernardet conjectura, então, que não há reação de Mocarzel “porque, simplesmente, não se dialoga com entrevistado pobre”. Isso se dá, segundo o crítico, porque há uma dupla relação com o pobre: por um lado, ele é fetichizado e sacralizado, ou seja, tudo o que ele diz é irretorquível, de certa forma estetizado, como era proposta do próprio filme abordar; por outro, ele é apenas e tão-somente material de trabalho, não chegando a se constituir de fato num Outro com o qual seja possível dialogar. Esta observação é interessante. Seu alvo no filme, porém, talvez pudesse ter sido diverso: conquanto denuncie a invisibilidade social dos sem-teto, *À margem da imagem* não os identifica em legendas, não nos dá seus nomes, numa clara contradição interna à obra. Se nem o documentário se preocupa em dar aos moradores de rua uma identidade – ainda que relativa, como frisa a freira em seu depoimento na casa de convivência (“Hoje sou Ivete, amanhã sou Dalva, amanhã sou Maria, ninguém se importa com isso”) – como pode acusar a sociedade de não reconhecê-los como indivíduos e cidadãos?

A crítica de Bernardet, todavia, se faz não só sobre *À margem da imagem*, não só sobre a reação de Mocarzel, tida como imprópria, ou débil, e sim sobre todo o

esquematismo dos documentários quase totalmente ou totalmente calcados em entrevistas. É bastante provável, embora Bernardet não levante tal hipótese, que esta intromissão da técnica jornalística de televisão no campo da sétima arte se dê, não apenas por preguiça ou falta de criatividade, mas sim pela possibilidade concreta de eles serem exibidos tanto nos canais de TV por assinatura (amíúde co-produtores deste tipo de filme e decerto seus maiores consumidores) quanto nas salas tradicionais de cinema. Isso explicaria, inclusive, o recrudescimento da produção de documentários no Brasil que o crítico irá mencionar. Por conta dela é que haveria, então, um curto-circuito entre as linguagens, não raro, de fato, com conseqüências perniciosas. Elas se insinuam quando Bernardet escreve:

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. Nos últimos anos, a produção de documentários cinematográficos recrudescceu sensivelmente no Brasil, o que não me parece ter sido acompanhado por um enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas (2003: 286).

Embora Bernardet pense especificamente em documentários e no Brasil, sua denúncia da preguiça intelectual subjacente ao quase monopólio das entrevistas pode ser inserida num contexto bem mais amplo. Umberto Eco, no texto “Sobre a imprensa”, originalmente uma exposição apresentada durante uma série de seminários organizados pelo Senado italiano, incluída em seu livro *Cinco escritos morais*, acusa a entrevista de ter extrapolado seu papel também nos jornais, nas revistas e nas emissoras de TV. “A entrevista tornou-se a maneira mais típica de dar qualquer notícia – de política, de literatura ou científica”, escreve. “A entrevista é obrigatória na TV, onde não se pode falar de alguém sem mostrá-lo, mas, ao contrário, é um instrumento que a imprensa sempre usou com muita parcimônia no passado” (1998: 74). Eco atribui esta onipresença ao fato de que hoje jornais e revistas dependem da televisão, alçada a principal meio de comunicação, para arrumar suas pautas. Podemos pensar: se esta é a situação na letradíssima Itália, como não será no Brasil, país onde a informação audiovisual não teve de substituir a informação escrita simplesmente porque esta nunca foi a principal fonte de notícias da população?

Escaldado por sua própria experiência, Eco toma como exemplo a cobertura jornalística do lançamento de um livro. Cada vez mais, em sua opinião, a apreciação séria por parte de um crítico gabaritado é substituída, nas páginas dos jornais e das

revistas, ou por uma entrevista com o autor, “fatalmente autopublicidade” (idem *ibidem*) ou por uma mera resenha das entrevistas nas quais o autor falou sobre a sua obra. O pensador italiano, então, alerta: “Em qualquer caso o leitor foi enganado; a publicidade precedeu ou substituiu o julgamento crítico” (idem *ibidem*). Tal uso da entrevista como fuga da responsabilidade jornalística, como pretensa abertura dos meios de comunicação a outras vozes, como renúncia à tomada de posição, travestida de a-vida-como-ela-é, na verdade se encontra no cerne da crítica de Bernardet a *À margem da imagem*, embora a idéia de um “documentário verdadeiro” à primeira vista pareça ser empolgada exatamente pela captação naturalista das imagens.

Outro crítico cinematográfico, o americano Bill Nichols coloca a questão em outros termos em seu livro *Introduction to documentary* e em seu texto “The voice of documentary”, incluído em variadas coletâneas. Nichols destaca o conceito de “voz” na sua análise do cinedocumentário. Segundo ele, a “voz” de um diretor não se confundiria com o seu estilo; antes seria algo mais restrito, especificamente o modo como o filme constrói seu campo ou desenvolve uma discussão. Seria, portanto, como que a retórica – entendida como a arte de bem argumentar – de cada cinedocumentarista. “A voz talvez seja similar àquela intangível textura, como o *moiré*, formado pela interação particular entre todos os códigos do filme, e se aplica a todo tipo de documentário” (Nichols, 1999).

No capítulo quinto de *Introduction to documentary*, Nichols divide o gênero em seis tipos. O poético, particularmente ativo na década de 1920, seria aquele que montaria fragmentos do mundo real de modo similar à poesia; está associado às vanguardas modernistas, como em *Un chien andalou* (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. O expositivo, também surgido na década de 1920 e muito empregado em torno da Segunda Guerra Mundial, iria direto ao ponto, buscando temas na realidade e talvez até mesmo exagerando no didatismo e/ou no proselitismo; abarca tanto *O triunfo de uma vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, quanto *Terra espanhola* (1937), de Joris Ivens. O terceiro tipo de documentário, típico dos anos 1960, seria o de observação, cuja denominação é auto-explicativa; bom exemplo, segundo o autor, é *Gimme shelter* (1967), de Albert e David Maysles com Charlotte Zwerin, sobre o conturbado concerto dos Rolling Stones em Altamont, Califórnia, que culminou com a morte, diante das câmeras, de um jovem negro, apunhalado por um dos motoqueiros da gangue Hell’s Angels que fazia a segurança. O tipo participativo, também em voga a partir dos anos 1960, é o que entrevistaria ou interagiria com os personagens; *Crumb* (1994), de Terry Zwigoff, sintetizaria este modo ao tratar do excêntrico cartunista e de sua não menos excêntrica família. O tipo reflexivo, dos anos 1980, questionaria a própria forma do documentário; como *Surname Viet given name Nam* (1989), de Trinh T. Minh-há, que a princípio finge entrevistar mulheres vietnamitas para depois revelar serem elas mulheres que emigraram do Vietnã para os EUA após a guerra, representando textos. Por fim, o tipo performático de

documentário, surgido nos anos 1980, retomaria parte da subjetividade do tipo poético, tendendo à vanguarda; foi o que Pratibha Parmar fez em *Khush* (1991), sobre a experiência de ser britânico, *gay* e de origem asiática.

Como nenhum desses gêneros surge em estado puro, poderíamos dizer que *À margem da imagem* é sobretudo do tipo participativo, mas contém, também, elementos dos tipos expositivo e reflexivo. Como representante do modo participativo, baseia-se decididamente nas entrevistas que colhe. Nichols considera a entrevista um instrumento legítimo. Como explica em *Introduction to documentary* (2001), para ele há uma distinção clara entre a entrevista, a conversa comum (mais desinteressada) ou o interrogatório (mais coercivo), pois ela obedece a uma moldura institucional e a protocolos específicos. Tem, pode-se dizer, uma etiqueta. No documentário, a entrevista é usada para juntar e articular diferentes relatos numa mesma história. “A voz do diretor emerge do tecido das vozes dos entrevistados e do material levantado para respaldar o que elas dizem” (Nichols, 2001: 122).

O uso deste recurso narrativo tem, para Nichols, um calcanhar de Aquiles muito claro: a fé excessiva que ele deposita nos depoimentos. Problema para o qual a freira de *À margem da imagem* já havia alertado Mocarzel. E o abuso desse recurso narrativo, denunciado por Bernardet e seu amigo não identificado, pode mascarar um problema ainda maior de acordo com o estudioso americano.

Inúmeros diretores contemporâneos parecem ter perdido suas vozes. Politicamente, eles renunciam a suas próprias vozes em favor das dos outros (normalmente personagens recrutados para o filme e então entrevistados). Formalmente, eles trocam as complexidades da voz, e do discurso, pelas aparentes simplicidades da observação fiel e da representação respeitosa, as traiçoeiras simplicidades de um empirismo inquestionado (o mundo e a verdade existem; só precisam ser revelados e relatados).

(...) Muito poucos parecem preparados para admitir por intermédio do próprio material e textura de seus trabalhos que todo filmar é uma forma de discurso fabricando seus efeitos, impressões e pontos de vista (Nichols, 1999).

Mais adiante, no mesmo texto, embora reconheça que o recurso às entrevistas constitui uma vigorosa recusa do tradicional uso da *voice-over* (distinta da voz em *off* por pertencer a um narrador onipresente, onisciente e onipotente, e não simplesmente a um depoente que se encontra fora do quadro) como instância de uma suposta verdade, Nichols assinala: “Toda tentativa de um falante assegurar sua própria validade nos remete ao paradoxo cretense: ‘Epimênides era um cretense que dizia ‘Cretenses sempre mentem’. Estava Epimênides dizendo a verdade?’” Nesse sentido, ainda mais se já alertados por uma pessoa que os conhece bem, podemos desconfiar seriamente que o que os sem-teto entrevistados por Mocarzel alegam

não é exatamente verdade. Um diz que o povo da rua é uma família, outro, que morar ao relento é enfrentar contínua violência. Quem mente, quem fala a verdade? Mais que nunca relembrar a polissemia da palavra *personagem* – tanto pessoa objeto de atenção quanto papel representado ou figura humana imaginada – pode se mostrar útil igualmente a diretores e espectadores. Nichols coloca a questão da seguinte maneira:

O aparecimento de tantos documentários recentes construídos em torno de um punhado de entrevistas me atinge como uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os fatos falam por si sós nem uma única voz fala com a suprema autoridade. Entrevistas diluem a autoridade. Um espaço permanece entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme (1999).

Por escolher a população de rua de São Paulo como objeto, *À margem da imagem* também se presta à discussão da possibilidade ou não da cessão da palavra pelo diretor ao Outro, entendido sobretudo como aquele que não tem direito a uma voz própria na sociedade. Decerto a última palavra – ou o último corte – é sempre do documentarista. Ele pode montar o discurso de seu personagem de acordo com seus próprios propósitos. E se, no entanto, decide manter no filme algo que, para usarmos o exemplo que suscitou a crítica pesada de Bernardet, põe seu próprio trabalho na berlinda? “Isso o diretor esqueceu”, diz um dos sem-teto. Manter tal declaração é uma admissão de esquecimento ou, pelo contrário, é uma maneira de se dizer que não se esqueceu? Ou, se for uma maneira de se dizer que não se esqueceu, não pode ser a ocultação de outras coisas que podem ter sido ditas? Enfim, como noutras áreas, a questão da Verdade no documentário nos joga numa sala de espelhos.

Numa entrevista ao Jornal Geração, edição de janeiro/fevereiro de 2003, o *rapper* MV Bill, morador da Cidade de Deus, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, expressa o espanto dos negros com sua situação – à margem da imagem da sociedade brasileira, mesmo 115 anos após a Abolição da Escravatura. Não se refere especificamente a cinedocumentários, mas o que diz facilmente se relaciona com os dilemas encontrados pelos diretores nas suas tentativas (por mais bem-intencionadas que sejam) de abrir o microfone e o diafragma ao Outro. No modo lúcido e franco que o caracteriza, MV Bill admite:

Eu nunca sei quem é a sociedade. Às vezes eu me vejo nela, às vezes me vejo distante. A minha sociedade, ou sei lá, a que eu faço parte, me entende muito pouco. A outra sociedade nada me entende. Acho isso natural. Não estou na vida à procura de compreensão. Estou lutando por um choque, um

enfrentamento, e se isso não for possível, por pelo menos um estranhamento. Aí sim, as duas sociedades estarão prontas para me entender e para entender a elas mesmas.

(...) A mídia reproduz o que se vê no dia a dia. A TV, e as novelas em especial, são muito atacadas. Mas ninguém imagina uma novela com 200 negros milionários.

Isso seria uma grande mentira. Se os negros querem mudar a TV e a mídia, eles precisam mudar a si mesmos. Claro que a mídia ajuda a manter o modelo que aí está. Mas isso é mecânico, é natural. Por outro lado eu não quero entender isso, eu quero é mudar essa história (2003: 4).

Tais declarações são consistentes com o artista que reuniu a imprensa para lembrar que, por mais que o filme *Cidade de Deus* estivesse ganhando aplausos pelo mundo, a situação na comunidade continuava a mesma. Também são consistentes com pontos que Robert Stam levanta em seu texto “Cinema e multiculturalismo”, incluído na coletânea *O cinema no século*, organizada por Ismail Xavier. Para o americano, falar em “multiculturalismo” é, necessariamente, falar em “eurocentrismo” ao qual o primeiro termo se oporia. Por “eurocentrismo”, Stam entende não apenas a Europa ou os europeus e sim os “neo-europeus” (1996: 197) das Américas e da Oceania, os brancos que para estes continentes migraram, lá se reproduzindo e, tão importante quanto, reproduzindo em escala local um discurso legitimador da superioridade das elites brancas sobre os nativos e sobre os demais imigrantes e escravos. De acordo com ele, não se trata, tampouco, de culpar a Europa por todos os males na face da Terra – porque mesmo esse discurso da vitimização do Terceiro Mundo seria ainda eurocêntrico, bem como livraria a cara das elites terceiro-mundistas. Logo, multiculturalismo tem a ver com reconhecer a existência em pé de igualdade do Outro, em olhar para ele, tirá-lo a pecha de “exótico” (ex-ótico, fora do olhar).

Para nós, multiculturalismo significa ver a história universal e a vida social contemporânea pela perspectiva da igualdade radical das pessoas em *status*, inteligência e direitos. O multiculturalismo descoloniza as representações, não só em termos de artefatos culturais – cânones literários, exposições em museus, mostras de cinema – mas também em termos de relações de poder entre as comunidades.

Como toda discussão política na era pós-moderna passa necessariamente pelo domínio dos simulacros de uma cultura de massa, a mídia é absolutamente central em qualquer discussão sobre multiculturalismo. A mídia contemporânea dá forma à identidade; de fato, muitos argumentam que ela existe agora no cerne de qualquer produção de identidade. (1996: 199-200)

Stam ressalta ainda o fato de que, longe de ser “um apêndice marginal ao cinema do Primeiro Mundo”, os filmes do Terceiro Mundo constituem a maioria dos longa-metragens produzidos em todo o planeta. Contudo, dada a penetração – e a naturalização secular – do discurso eurocêntrico nos países da América Latina, da África e da Ásia se reproduzem em seus cinemas artifícios apassivadores e apropriadores de produção cultural característicos do eurocentrismo “original”. Mesmo um cineasta atento à usurpação das variadas vozes componentes de uma sociedade, como Evaldo Mocarzel, está, pois, sujeito a, possivelmente sem perceber, se enredar na própria armadilha que queria denunciar.

Em *Mensageiras da luz – Parteiras da Amazônia*, filme posterior, mas inferior *À margem da imagem*, o cineasta mantém a entrevista como espinha dorsal de sua “voz” – no sentido nicholsiano – mas estreita seus laços com o tipo reflexivo de documentário e faz uma incursão ao tipo performático. Neste filme, como deixa claro o subtítulo, o universo que retrata é ainda mais específico do que o dos sem-teto de São Paulo; é, mais que a vida, o modo de ver a vida das parteiras nos confins da Amazônia. O ponto de partida aparentemente é o fato de que a própria mulher do diretor estava grávida e, de alguma forma, ele queria refletir sobre a experiência que estava prestes a vivenciar.

Se, em *À margem da imagem*, víamos Mocarzel apenas pelos cantos dos quadros ou, mais freqüentemente, o ouvíamos como a voz em *off* que dirigia as perguntas ao povo da rua, em *Mensageiras da luz* ele divide o primeiro plano com suas personagens. Um pouco à moda de Michael Moore, bonezinho na cabeça, bermudas, ele não raro se posta entre duas entrevistadas, como que em pé de igualdade. “Como que” porque a recíproca, naturalmente não é verdadeira: as parteiras ainda são apenas seu material de trabalho. A elas é concedida a possibilidade de opinar como se vêem já nos monitores da equipe de filmagem, um pouco como os sem-teto opinaram ao fim da sessão especial de *À margem da imagem*. Longe de resultar num exercício de auto-reflexividade, a repetição do truque se revela quase inútil, mesmo porque os seus depoimentos não vão além do “eu me vendo me lembro de minha mãe”. Quando Mocarzel tenta forçá-las a refletir sobre a imagem e o impacto da televisão ou as leva a recitar uma fala postíça como “estou representando uma parteira que sou eu”, a coisa fica ainda pior.

No fim do documentário, o diretor, como tantos e tantos maridos, filma o parto de seu filho. Então, fica claro o verdadeiro protagonista deste seu trabalho: ele mesmo. Não há à vista mais nenhuma parteira para disfarçar isso ou servir de desculpa. Se por um lado, isso acaba sendo de uma franqueza quase brutal, por outro sinaliza a sua passagem do tipo participativo para o tipo performático de documentário, cuja abordagem subjetiva é realçada pela montagem pretensamente poética de elementos da realidade. Tudo bastante comum, como a associação entre água e vida ou entre a feitura de um filme e um parto.

Seja como for, deliberadamente ou não, em *Mensageiras da luz* Mocarzel levou até o limite o recurso à entrevista como espinha dorsal de seus documentários, de tal forma que talvez não haja caminho de volta. Se em *À margem da imagem*, os depoimentos eram articulados, como define Nichols, para expressar a “voz” do autor, no trabalho mais recente eles são claramente construídos, já no ato da apuração, de modo a dizer aquilo que a “voz” quer que eles digam. Nesse processo, a interferência no real – a qual, justiça seja feita, Mocarzel nunca pretendeu ocultar – se dá não mais *a posteriori* e sim no ato mesmo da filmagem – o que, no mínimo, evidencia um questionamento mais profundo da forma consagrada do documentário. Isso fica particularmente claro na reencenação de um dos partos narrados, no qual a criança nasceu morta. O diretor sentiu que precisava tornar aquelas palavras mais palpáveis, ainda que para isso precisasse assumir a ficção em pleno documentário. Não terá sido, com certeza, medo de imagens fortes: o parto difícil, real, mas de final feliz, com a criança entalada por angustiantes minutos entre as pernas da mãe, deixa tanto a câmera quanto os espectadores trêmulos. Uma cena corajosa.

Agora, estes espectadores precisam saber que, além de receber cachê da produção, as personagens também são, de forma mais ou menos explícita, instruídas pelo diretor. Assim como ele, para ser honesto, e nisso ser reconhecido até por Bernardet, precisou deixar a frase “isso o diretor esqueceu” na montagem final do seu documentário anterior, terá agora sentido a necessidade de se desnudar ainda mais diante do público? Seria o seu semi-desnudamento no vestiário da maternidade, antes do parto, na hora de colocar avental, luvas e máscara, uma pista disso? Tendo em vista a alta qualidade de *À margem da imagem* é justificada a esperança de que esse questionamento produza documentários ainda melhores.

Arthur Dapieve
Professor da PUC-Rio

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ECO, Umberto. *Cinco escritos morais*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 2001.
- _____. The voice of documentary. In: HENDERSON, Brian. *Film Quarterly: Forty years, a selection*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- STAM, Robert. Cinema e multiculturalismo. In: XAVIER, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MV BILL. Entrevista ao *Jornal Geração*, janeiro/fevereiro de 2003.

Resumo

Este artigo busca, a partir da análise de dois recentes documentários do diretor e jornalista Evaldo Mocarzel, discutir o papel central que a entrevista assumiu neste tipo de filme. Levantando críticas de Jean-Claude Bernardet e Bill Nichols a tal estratégia retórica, tenta-se mostrar que a hegemonia da entrevista emana do presente poder da televisão sobre os outros meios de informação e que cumpre o papel de eximir o diretor de tomar partido diante dos fatos. Por um lado, isso reflete a persistente crença na existência de uma realidade a ser revelada. Por outro, põe em xeque a própria essência do cinema documentário.

Palavras-chave

Cinema, documentário, entrevista, multiculturalismo.

Abstract

This article discusses, using the analysis of two recent documentaries by the director e journalist Evaldo Mocarzel, the central role that the interview has occupied in that kind of film. Raising criticism from Jean-Claude Bernardet and Bill Nichols to this way of rhetorical strategy, the text tries to show that the hegemony of interviewing emanates from the power of television over the other media and that it allows the director not to take sides or risks. At one hand, that reflects the persistent faith in the existence of a reality waiting to be revealed. At another, it challenges the very essence of documentary movies.

Key-words

Cinema, documentary, interview, multiculturalism.