

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**AS ENTREVISTAS NAS REPORTAGENS E NOS  
DOCUMENTÁRIOS DE JOÃO MOREIRA SALLES**

**LORENA FERRAZ LIMA**

RIO DE JANEIRO

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**AS ENTREVISTAS NAS REPORTAGENS E NOS  
DOCUMENTÁRIOS DE JOÃO MOREIRA SALLES  
2013**

Monografia submetida à Banca de Graduação como  
requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**LORENA FERRAZ LIMA**

**Orientadora: Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro**

RIO DE JANEIRO

2013

## FICHA CATALOGRÁFICA

F381

Ferraz, Lorena

As entrevistas nas reportagens e nos documentários de João  
Moreira Sales / Lorena Ferraz. Rio de Janeiro, 2013.  
85 f.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Anita Matilde Silva Leandro.

Monografia (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Escola de Comunicação, Habilitação  
Jornalismo, 2013.

1. Entrevistas em jornalismo. 2.  
Documentário. 3. Reportagem. I. Leandro,  
Anita Matilde Silva. II. Universidade Federal  
do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.  
III. Título.

CDD· 070 43

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **As entrevistas nas reportagens e nos documentários de João Moreira Salles**, elaborada por Lorena Ferraz Lima.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profª. Dra. Anita Matilde Silva Leandro  
Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Prof. Muniz Sodré de Araújo Cabral  
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ

Profª. PhD. Consuelo da Luz Lins  
Pós-doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

RIO DE JANEIRO

2013

## DEDICATÓRIA

Aos meus sobrinhos Mariana Evangelista de Souza e Miguel Ferraz Lima de Oliveira, por serem lindos e fofos e, sobretudo, por acalentarem a minha criança interior, trazendo as mais lindas e agradáveis recordações da minha infância.

À meu pai Walmir de Souza Lima por ter me acompanhado de perto nos momentos alegres e tristes da minha vida.

À minha mãe Suely Costa Ferraz Lima por todo amor e carinho a mim dispensado.

Dedico também ao meu avô materno Gabriel Dias Ferraz Filho, a figura mais ilustre que conheci.

## AGRADECIMENTOS

A Anita Leandro por ter me apresentado João Moreira Salles e por ter participado ativamente da minha formação acadêmica, desde o meu ingresso na Universidade.

A João Moreira Salles por ter me apresentado Santiago Badariotti Merlo e por valorizar o teor humano de uma entrevista.

A Carmen Beatriz Carvalho porque sem ela eu não teria concluído esse trabalho.

Larissa Rangel por ser a melhor amiga do mundo.

Patricia Matos por ter me ensinado uma porção de coisas sobre música e por toda a contribuição para a realização desse trabalho.

Miguel por sorrir para mim.

Mariana por me chamar de Lo, por ser a minha companheira de leitura de gibis da Turma da Mônica e por tudo o mais.

Christiane Jonot por todo o carinho.

Karen por ter me aturado durante a adolescência, me levando para as festas dos seus amigos.

Simone por ter me ensinado função matemática, por ouvir minhas confissões e aflições da infância e por me dar o Miguel.

Suely pelo carinho, porque sempre fez me sentir a pessoa mais tudo do mundo.

Walmir por ter acreditado em mim e por ter me ensinado o valor dos estudos.

Sônia por me ensinar tantas coisas sobre o universo feminino.

Gabriel por ser a lembrança mais forte da minha infância.

Maria por me deixar brincar com as suas roupas e por me chamar de pipoca.

Marcelo por ter prometido me dar o livro do Tom Wolfe, embora nunca o tenha feito.

Julieta por me levar para Cabo Frio e para Monte Sião. Também pela promessa de viagem ao Paraguai.

Thais pela importante contribuição durante a produção desse trabalho

Raquel Paiva pelos conselhos dados todas as quintas-feiras.

“Convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo, para fazer de sua palavra algo que não seja nada, nunca foi e nem pode ser um gesto anódino”.

Jean-Louis Comolli.

LIMA, Lorena Ferraz. **As entrevistas nas reportagens e nos documentários de João Moreira Salles**. Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## RESUMO

Ao longo de sua trajetória, o documentarista João Moreira Salles realizou bem mais do que uma centena de entrevistas. Esse trabalho fará uma análise do estilo das entrevistas em duas reportagens dirigidas por João Salles, *China – o império do Centro* (1987) e *América* (1989) e em um de seus documentários, *Santiago* (2007). Outros documentários de João Salles também serão evocados nessa pesquisa, sobretudo, *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004). Também serão comentadas as entrevistas realizadas por Salles com o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, “O Andarilho” (2007), publicada na revista Piauí, e com o caseiro do ex-ministro da Fazenda Antonio Palocci, Francenildo dos Santos Costa, publicada na mesma revista, com o título “O Caseiro” (2008). Serão destacados os fatores que levaram João Moreira Salles a optar por diferentes tipos de entrevista ao longo de sua trajetória. Nos primeiros documentários, nota-se a clara influência dos métodos de entrevistas do jornalismo. Em seguida, começa a se tornar perceptível o uso de métodos de entrevista do Novo Jornalismo, principalmente, os dos jornalistas Joseph Mitchell e Tom Wolfe. No caso de *Entreatos*, influenciado pelo Cinema Direto norte-americano, não há praticamente nenhuma entrevista. Por fim, veremos como seu método se transforma até chegar em *Santiago*, quando João Moreira Salles critica e questiona a forma como havia conduzido as entrevistas com o personagem e resgata, na montagem, por meio das sobras das filmagens, da locução em off e das imagens da casa da Gávea, a voz negada ao mordomo.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Entrevista; Reportagem; João Moreira Salles



## ABSTRACT

Throughout his history, the documentary filmmaker João Moreira Salles has achieved more than a hundred interviews. This paper will present the changes in the conceptions of the interviews addressed two reports by João Salles, *China - The Empire Center* (1987) and *America* (1989) and a documentary, *Santiago* (2007). Other João Salles documentaries will also be mentioned and analyzed in this research, especially *Nelson Freire* (2003) and *Entreatos* (2004). There will also be comments about the interviews with former President Fernando Henrique Cardoso, on the purpose of completing the profile work *O Andarilho* (2007), published in PiauÍ, and the caretaker of former minister Antonio Palocci Francenildo dos Santos Costa, published in the same journal, entitled *O Caseiro* (2008). This paper will highlight the factors that led João Moreira Salles to choose different types of interview along its trajectory. In the first documentaries, there is a clear influence of the methods of journalism interviews. Then, it becomes noticeable the use of interview methods of the New Journalism, especially from the journalists Mitchell Joseph and Tom Wolfe. Regarding *Entreatos* influenced by the north-american Direct Cinema, there is almost no interview. Finally, the interview reaches a state of the art in *Santiago*, when João Moreira Salles criticizes and questions the way he conducted the interviews with the character and rescues the voice denied the to butler through the remains of the footage, the narration off and the images of "casa da Gávea".

KEYWORDS: Documentary; Interview; Report; João Moreira Salles

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	12
1.1	Descrição do objeto de estudo .....	12
1.2	Abordagem teórico- metodológica.....	13
1.3	Justificativa e relevância .....	14
1.4	Organização do estudo.....	14
2	JOÃO MOREIRA SALLES, da reportagem ao documentário .....	16
2.1	O encontro com João Moreira Salles.....	16
2.2	Da televisão ao cinema: a trajetória de João Moreira Salles .....	17
2.3	A influência do Novo Jornalismo .....	27
2.4	A influência do Cinema Direto norte-americano .....	31
3	A ENTREVISTA NA GRANDE REPORTAGEM: Estudo de China - <i>o império do centro e América</i> .....	
3.1	Contexto histórico de <i>China – o império do centro e América</i> .....	38
3.2	Apresentação de <i>China – o império do centro</i> .....	39
3.3	Apresentação de <i>América</i> .....	41
3.4	As entrevistas em <i>China- o império do centro e América</i> .....	43
3.5	A voz do cidadão comum: uma análise dos depoimentos da camponesa e das duas senhoras do Arizona .....	44
3.6	A voz das autoridades: uma análise dos depoimentos de Chen Xiton, Huang Yongyo e Honeyboy Edwards .....	46
3.7	A montagem paralela e a criação dos tipos sociológicos .....	49
3.8	O papel do locutor .....	50
3.9	O enquadramento .....	50
3.10	O entrevistador fora de quadro .....	51
3.11	Os códigos da televisão .....	51
4	A ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO: Um estudo de <i>santiago</i> .....	52
4.1	Apresentação de <i>Santiago</i> .....	54
4.2	Os personagens em <i>Santiago</i> (uma reflexão sobre o material bruto): Santiago Badariotti Merlo, João Moreira Salles e a “casa da Gávea” .....	54
4.3	A condução das entrevistas em <i>Santiago</i> .....	57

4.4	O resgate de Santiago através da montagem e da narração em off .....	61
4.5	As lições de <i>Santiago</i> sobre o estilo das entrevistas .....	62
5	CONCLUSÃO .....	63
	FILMOGRAFIA .....	68
	BIBLIOGRAFIA .....	69
	Anexo: Entrevista com João Moreira Salles .....	72

# 1 INTRODUÇÃO

A partir da análise do método de entrevista desenvolvido em reportagens e documentários dirigidos por João Moreira Salles, esse trabalho tem como objetivo estudar as diferenças de abordagem na televisão e no cinema e destacar os efeitos da maneira de filmar na fala do entrevistado. Nesse sentido, o estudo busca compreender o processo de transformação de João Moreira Salles como entrevistador. Observa-se que enquanto as entrevistas realizadas pelo documentarista para as reportagens de TV seguiram as técnicas do jornalismo convencional, aquelas realizadas para os documentários têm um caráter profundamente autoral.

O compromisso maior do entrevistador de televisão, salvo raras exceções, é com a informação. Nesse sentido, ele prioriza os aspectos técnicos (clareza da voz, a capacidade narrativa, a captação adequada do som e da imagem, etc) e o conteúdo da fala do entrevistado, que deve estar de acordo com uma pauta elaborada antes da realização da entrevista, fornecer dados, fatos e números que ajudem a entender melhor o tema abordado. Esse tipo de entrevista é marcada por um dirigismo excessivo e, por vezes, pela imposição quase que autoritária das ideias do entrevistador sobre o entrevistado. Segundo Cremilda Medina, nesses casos “o que menos interessa é o modo de ser e o modo de dizer daquela pessoa. O que efetivamente interessa é cumprir a pauta” (2008, p.7).

Já para o entrevistador do cinema e, mais especificamente, do documentário, o mais importante é o encontro com o Outro filmado. Na entrevista documental, a informação, os dados, as estatísticas, tem uma importância menor do que aquilo que o entrevistado tem a dizer. Nesse caso, o entrevistador vai ao mundo em busca do inesperado, do incontrolável, isto é, das contradições, das ambigüidades, dos sentimentos, da expressividade, da complexidade e da singularidade guardada na palavra, na voz, no corpo e nos gestos do entrevistado.

## 1.1 Descrição do objeto de estudo

A partir dessa proposta, serão analisadas, primeiramente, as entrevistas nos programas *China, império do centro* (1987) e *América* (1989). Exibidas pela TV Manchete, essas grandes reportagens utilizam técnicas de entrevistas próprias da linguagem televisiva

, como a narração em voz off, a montagem paralela e outros métodos de organização da fala. A contraposição a esse formato de entrevista será feita a partir da análise de *Santiago* (2007). Em um primeiro momento, essa escolha pode parecer arbitrária, já que no documentário escolhido para mostrar essa transformação a realização das entrevistas seguiu o mesmo padrão das reportagens jornalísticas. A opção por *Santiago* se explica porque em agosto de 2005, quando o diretor decide finalizar o filme, ele reconhece que a fala do personagem, o mordomo da família Moreira Salles, Santiago, havia sido negligenciada, por causa de um dirigismo excessivo praticado durante as entrevistas. Nesse momento, investido de uma maior consciência sobre a importância da voz do Outro, João Moreira Salles reconstrói, na montagem, uma palavra “maltratada” (LEANDRO, 2013) e “destruída” (COMOLLI, 1995) acrescentando ao material filmado uma narrativa subjetiva, uma *mea culpa* feita em voz off, na primeira pessoa.

## 1.2 Abordagem teórico- metodológica

Além de se basear na análise comparativa entre as entrevistas de duas reportagens e de um documentário de João Salles, esse estudo dialoga, sobretudo, com as discussões presentes em obras como *Espelho partido: tradição e transformação do documentário* (DA-RIN, 2006), *O modelo sociológico ou a voz do dono – Viramundo* (BERNARDET, 2003), *A entrevista nas ciências sociais, no rádio e na televisão* (MORIN, 1965), “O silêncio é de ouro. Sobre o lugar da palavra no documentário contemporâneo” (LEANDRO, 2007), *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário* (COMOLLI, 2008) e *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (LINS & MESQUITA, 2008).

Outro aspecto importante do método de pesquisa desenvolvido no âmbito desse trabalho diz respeito à busca de fontes primárias, com a realização de uma entrevista com o documentarista João Moreira Salles, no dia 15 de junho de 2012. O documentarista foi consultado para ajudar no esclarecimento de temas diretamente relacionados a esse estudo, sobre os quais havia poucas fontes de pesquisa. As quatorze perguntas feitas a João Moreira Salles ajudaram a entender melhor as transformações na sua carreira, a passagem da objetividade jornalística para o documentário, a incorporação do acaso nos seus trabalhos, a relação com seus personagens, a suas escolhas técnicas, os seus princípios éticos, a importância de ouvir e observar o outro, o

tratamento dado a palavra falada, as suas influências, os objetivos e a contribuição dos seus documentários. Todas essas questões foram esclarecidas de forma bastante satisfatória pelo entrevistado. Ele discorreu por mais de duas horas sobre os assuntos propostos pela autora desse trabalho. Além de contribuir para a realização desse trabalho, essa entrevista que está disponível em anexo, é uma importante fonte de informação para pesquisas futuras.

O presente trabalho faz um levantamento de entrevistas, palestras, artigos, comentários, livros e filmes relacionados à vida de João Moreira Salles. Também foram consultados textos de alguns teóricos do Novo Jornalismo americano como Joseph Mitchell, Tom Wolf e Lilian Ross. Os documentários de Robert Drew, David e Albert Mayles, Richard Leacock e Frederick Wiseman, cineastas que influenciaram João Salles, também foram fontes de pesquisa importante para o trabalho.

### **1.3 Justificativa e relevância**

Além do domínio das técnicas de entrevistas, presentes em diversos manuais de jornalismo, é importante valorizar a dimensão humana da profissão de comunicador social. Sabe-se que é dever de todo jornalista assumir um compromisso ético com os seus entrevistados, com as suas fontes. Ao convocar uma pessoa para uma situação de entrevista, o entrevistador deve se responsabilizar pela manutenção do sentido original de cada palavra dita por seu interlocutor. Mas, para além de seus deveres profissionais, o jornalista deve se importar com a pessoa que esta diante dele. Ao se debruçar sobre os documentários de João Moreira Salles, esse trabalho apresenta um exemplo concreto de construção desse tipo de entrevista, baseado na cumplicidade entre quem questiona e quem é questionado. Os trabalhos de João Salles, premiado documentarista brasileiro, provam que é possível ir além do caráter meramente informativo das entrevistas convencionais. Nesse sentido, os diálogos entre João Salles e seus personagens testemunham sobre as diversas possibilidades de ver, ouvir e representar o outro. Daí a importância da realização de um estudo sobre as reportagens e os documentários de João Salles.

### **1.4 Organização do estudo**

O presente estudo está organizado da seguinte forma: A introdução apresenta os objetos, a metodologia, o objetivo e a relevância desse trabalho. No capítulo 2, “João

Moreira Salles: Da reportagem ao documentário”, será apontado como o jornalismo tradicional, o Novo Jornalismo e o Cinema Direto americano influenciaram sua relação com as pessoas entrevistadas. Esse capítulo também contempla momentos importantes da sua vida como a formação acadêmica e a paixão pelo Botafogo. Essas experiências ajudarão a entender o modo como o diretor concebe suas entrevistas. No capítulo 3, “A entrevista na grande reportagem: um estudo sobre *China, o império do centro e América* serão analisadas as características das entrevistas realizadas com os seguintes personagens: uma camponesa do Sul da China, o ex-prefeito de Pequim Chen Xiton, o pintor Huang Yongyu, as duas senhoras do Arizona, e o bluesman Honeyboy Edwards. O capítulo 4, “A entrevista no documentário: um estudo de *Santiago*”, propõe uma reflexão sobre as crises e os limites impostos pela entrevista em *Santiago*. Essa parte do trabalho mostra como João Salles resgatou e reinventou a sua relação com o personagem, por meio de uma espécie de fusão da voz do entrevistado com a do entrevistador.

## **2- JOÃO MOREIRA SALLES: da reportagem ao documentário**

A melhor maneira de apresentar a trajetória de João Moreira Salles é seguir os mesmos princípios adotados por ele para compor o retrato dos seus personagens, como a escuta paciente, a observação e a descrição detalhada dos ambientes e das pessoas. Portanto, antes de contar a história do diretor, serão apresentadas algumas impressões obtidas na entrevista realizada com o diretor no âmbito desta pesquisa e que norteia este trabalho. Serão destacados alguns aspectos subjetivos como a personalidade, as características físicas e o temperamento de João Salles.

Após a apresentação dessa ambientação inicial, será feita a apresentação dos aspectos objetivos da trajetória de João Salles. A partir de um breve comentário sobre o conjunto de seus documentários, desde *China, o império do centro* (1987) até *Santiago* (2007), será apontado como o jornalismo tradicional, o Novo Jornalismo e o Cinema Direto americano influenciaram sua relação com as pessoas entrevistadas. Esse capítulo também contempla momentos importantes da sua vida como a formação acadêmica, a paixão pelo Botafogo, a temporada na África, a carreira de professor e a vontade de ser médico. Essas experiências ajudarão a entender o modo como o diretor concebe suas entrevistas.

Esse estudo também é composto de levantamento bibliográfico, entrevistas, palestras, artigos, comentários, livros e filmes relacionados à vida de João Moreira Salles. Também foram consultados textos de alguns representantes do Novo Jornalismo americano como Joseph Mitchell, Tom Wolf e Lilian Ross. Outras fontes de pesquisa foram os documentários de Robert Drew, David e Albert Mayles, Richard Leacock e Frederick Wiseman, cineastas que influenciaram João Salles.

### **2.1 O encontro com João Moreira Salles**

No dia 15 de junho de 2012, João Moreira Salles e a autora deste trabalho se encontraram no bairro do Leblon, na zona sul carioca, para uma entrevista. A recepcionista da produtora VideoFilmes e a jornalista da Piauí Luiza Miguez já haviam mencionado a simpatia e a simplicidade do diretor.

João é um homem de estatura mediana, magro e de feições sóbrias. Usa óculos de armação fina, dourada e redonda, que emolduram um olhar fixo e inquietante. Enquanto fala, costuma parar para arrumar os cabelos escuros que caem sobre o rosto. No dia em que a entrevista foi realizada, o diretor usava calça jeans, cinto preto



combinando com os sapatos, camisa social com as mangas dobradas e carregava uma mochila. Ao andar pelas ruas do bairro, o diretor cumprimentava conhecidos, brincava com um cachorro e, demonstrando seu constante interesse pelas pessoas, indagava à entrevistadora sobre suas expectativas em relação a sua carreira jornalística. Já durante a entrevista, que se deu em um bar-restaurant tipicamente carioca, Salles pediu um suco de fruta e cumprimentou vários clientes. Durante todo o tempo em que estiveram ali, ele só reclamou quando o alarme de um automóvel disparou.

O que mais chama a atenção em João Moreira Salles é sua gentileza e a simpatia, seu tom de voz baixo e sua fala de ritmo calmo. Sua relação amigável com os comerciantes e moradores da área evoca um tipo de convívio comum nas cidades do interior do Brasil. Tal facilidade em lidar com pessoas e estabelecer laços afetivos parece se refletir em seu trabalho, aspectos que serão explorados ao longo deste capítulo.

## **2.2 Da televisão ao cinema: a trajetória de João Moreira Salles**

João Moreira Salles não planejou ser documentarista, ele se tornou um devido a circunstâncias inesperadas. Logo, falar sobre a sua trajetória é falar sobre um caminho que foi sendo trilhado na prática. A sua formação teórica aconteceu de forma simultânea a suas primeiras experiências filmicas. Seu método foi moldado ao mesmo tempo em que ele ampliava o seu conhecimento e elegia suas preferências no universo do documentário.

O próprio diretor já declarou em diferentes ocasiões que seu trabalho como documentarista jamais foi vocacional. “Entrei nisso por acaso, nunca foi uma vocação um desejo de fazer isso” (SALLES, 2003)<sup>1</sup>. Talvez esteja aí a razão da diferença entre os métodos de entrevistas empregados em seus primeiros trabalhos e em suas produções mais recentes. Os diálogos entre João Salles e seus personagens testemunham sobre as transformações do seu modo de ver, ouvir e representar o outro.

Enquanto as entrevistas realizadas por João Salles para reportagens de TV seguiram a cartilha do jornalismo convencional, aquelas realizadas para os documentários têm um caráter profundamente autoral, em muito influenciadas pelos

---

1

Entrevista concedida por João Moreira Salles ao editor do site Cinema em Cena Pablo Villaça.  
Disponível em:  
[http://200.170.174.159/Premiacao\\_Detalhe.aspx?ID\\_PREMIO=10&ID\\_PREMIACAO=624](http://200.170.174.159/Premiacao_Detalhe.aspx?ID_PREMIO=10&ID_PREMIACAO=624)

perfis humanos traçados pelos novos jornalistas na década de 60, como Joseph Mitchell e Lilian Ross, e pelos diretores do Cinema Direto norte-americano, como Robert Drew, Richard Leacock e os irmãos David e Albert Mayles.

Observando a trajetória do documentarista, pode-se dizer que a adoção do estilo de entrevistas jornalísticas em seus primeiros trabalhos foi mais uma consequência da inexperiência de iniciante do que uma escolha consciente de João Salles. “No início da minha carreira, nada me influenciou, porque eu não sabia rigorosamente nada” (SALLES, 2012).<sup>2</sup>

Para compreender melhor o processo de evolução de João Salles como entrevistador, é preciso fazer uma digressão até a sua juventude. João Moreira Salles nasceu em 27 de março de 1962 e é filho do ex-embaixador do Brasil em Washington e fundador do Unibanco, Walter Moreira Salles. Durante a juventude, estudou no Colégio Suiço-Brasileiro, onde aprendeu a falar alemão, idioma que ele diz se esforçar todos os dias para esquecer. Em entrevista à *Veja*, João Salles explica a razão disso: “Desde que passei a entender o que a Alemanha representou para o mundo no século XX, eu lamento falar alemão” (SALLES, 2000)<sup>3</sup>. cursou o ensino médio no Colégio São Vicente, escola de tradição liberal. Em seguida, assim como seus três irmãos Fernando, Pedro e Walter, João ingressou no curso de economia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Essa foi uma fase importante para a construção da personalidade do documentarista. João Salles revelou que, entre 18 e 24 anos de idade, era uma pessoa que lia e não vivia. “Fui uma pessoa construída na literatura” (SALLES, 2012).

Em 1985, antes de concluir a graduação de economista, João Salles fundaria a produtora VideoFilmes em parceria com seu irmão, o cineasta Walter Salles. Assim que concluiu seus estudos na PUC-RJ, em 1986, João Salles já sabia que não iria trabalhar com economia. “Decidir uma carreira quando se tem 17 anos de idade é algo muito difícil – e eu, por falta de opção, fiz o curso [...] eu jamais seria um bom economista” (SALLES 2003).

Foi nessa época que João Salles aceitou o desafio de criar um roteiro para organizar cerca de 60 horas de material filmado pelo irmão, Walter Salles Junior, diretor de *Central do Brasil* (1998), *Abril Despedaçado* (2001) e *Na estrada* (2012). Essa

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida à autora em 15 de junho de 2012. Disponível em anexo.

<sup>3</sup> Entrevista concedida à Thaís Oyama. *Veja*, São Paulo, n. 1639. Disponível em: [http://veja.abril.com.br/080300/p\\_028a.html](http://veja.abril.com.br/080300/p_028a.html)

empreitada resultaria em uma série de televisão chamada *Japão, uma viagem no tempo*, a primeira produção da VideoFilmes, que foi transmitida em cinco episódios pela extinta Rede Manchete. Assim, a primeira experiência de João Salles no terreno do audiovisual foi como roteirista e não como diretor.

Ainda no final dos anos 80, João Salles realizaria seus primeiros trabalhos de diretor: *China, o império do centro* (1987), *Poesia é uma ou duas linhas e atrás uma imensa paisagem* (1989) e *América* (1989). Excetuando o curta-metragem sobre a poeta Ana Cristina César, todos os trabalhos mencionados acima privilegiaram a linguagem jornalística. É o próprio João Moreira Salles quem nos explica o motivo: “Eu tinha um contato muito superficial com os programas de televisão como *Globo Repórter* e os documentários da BBC” (SALLES, 2012). É importante destacar que mesmo depois de ter dirigido quatro filmes ele ainda não tinha a convicção de que seria um documentarista. Nessa fase de indecisão, decidiu ir para o Quênia, na África, onde trabalhou como voluntário de uma organização administrada pelo Bispo Desmond Tutu. A experiência despertou-lhe o prazer de lecionar, prática que, como veremos mais adiante, ele nunca abandonaria. Era a época do *apartheid*, regime político baseado na severa segregação entre os brancos e os negros, e ele ensinou noções de vídeo e de edição de imagens para padres e freiras, durante um ano. Ao voltarem para os países de origem, seus alunos transmitiriam todo conhecimento adquirido durante as aulas aos seus conterrâneos. É com muita alegria que o documentarista fala sobre esse momento da sua vida. Ele considera essa viagem como um divisor de águas na sua história. “Passei a viver quando fui para a África. Só aí eu passei a ter experiências” (SALLES, 2000), diz.

Em 1990, João Salles volta do continente africano e dirige *Blues*, documentário sobre a música negra norte-americana que rendeu o Prêmio Especial dos Jurados no Festival Internacional Du Film D’Art – Centre Georges Pompidou de Paris. Este seria seu último documentário sobre temas estrangeiros.

A partir de *Jorge Amado* (1992), documentário exibido pelos canais France 3 e GNT, ele concentraria suas realizações em questões genuinamente brasileiras, apesar de considerar um desafio falar daquilo que está mais próximo de si. “Desde então, é muito difícil que eu fale de outra coisa, porque o que me interessa é mesmo o Brasil” (SALLES, 2003).

Além da descoberta do Brasil como fonte de inspiração para os seus documentários, João Salles soube, aos 30 anos, que sua verdadeira vocação profissional

era a medicina. “Eu gostaria de ter sido médico, mais do que qualquer outra coisa” (ibidem, p. 1). João explica que quando se deu conta desse fato achou que era tarde demais para retomar os estudos. Ele revela que carregará “essa frustração pela vida afora” (SALLES, 2003).

Entre 1992 e 1998, quando o cinema nacional atravessava sua pior crise devido à extinção da Embrafilme decretada pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello, a VideoFilmes passou a se dedicar exclusivamente a produção de peças publicitárias. “Nos anos Collor, a publicidade foi uma necessidade imperativa, caso contrário, a produtora não existiria” (ibidem, p. 3).

Em paralelo ao processo de “retomada” do cinema nacional, em meados dos anos 90, João Salles co-dirigiu com Arthur Fontes a série *Futebol* (1998). Foram dois anos de filmagens por todo o Brasil, que resultaram em três documentários exibidos por um canal de televisão a cabo. O primeiro programa conta a história dos jovens que sonham entrar em um dos muitos clubes de futebol profissionais do país como o Flamengo e o Grêmio. O episódio seguinte fala sobre os jogadores profissionais e o auge das suas carreiras, enfocando as vantagens e as desvantagens de ser famoso. O terceiro e último capítulo descreve o momento em que os atletas penduram as chuteiras.

O personagem escolhido para encerrar esse trabalho foi Paulo César Lima, o Caju, famoso ponta-esquerda revelado pelo Botafogo. Caju era uma figura polêmica e excêntrica, que desafiou os preconceitos da sua época. Ele foi um dos primeiros negros a declarar publicamente que iria “namorar uma loira”, andava em um carro conversível, usava uma cabeleira estilo *black power* e freqüentava as boates da Zona Sul.

Além de isso, a escolha de Paulo César Caju revela uma das maiores paixões de João Moreira Salles: o Botafogo. São conhecidas as suas declarações de amor ao chamado “Glorioso”. “O Botafogo é uma das coisas mais importantes da minha vida” (JOÃO MOREIRA SALLES, INTELLECTUAL BOTAFOGUENSE, 2011).<sup>4</sup> Para se ter ideia do que o clube representa na vida dele, basta lembrar que a revista Piauí, fundada por João Salles em 2006, é produzida pela Editora Alvinegra. Há uma grande bandeira preta e branca decorando a sua sala na redação da revista. Essa grande identificação acontece porque o alvinegro carioca é um clube de altos e baixos, o que segundo João, é um traço da sua personalidade. “É um time que nunca dá muito certo e está sempre na contramão. É a minha cara. Não tem nada mais igual a mim que o Botafogo”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup>Entrevista concedida ao site *Crônicas Botafoguenses* disponível em:

<http://cronicasbotafoguenses.blogspot.com.br/2011/05/joao-moreira-salles-intelectual.html>

<sup>5</sup> (ibidem)

Na metade da década de 90, João Salles começou a dar aulas de documentário no Departamento de Jornalismo da PUC-RJ. A partir de então, seu tempo seria dividido entre duas atividades profissionais: o documentário e o magistério. Certa vez, demonstrou ter preferência pela carreira de professor. “Poderia ser muito feliz só dando aulas”(SALLES,2003). Também ministrou alguns cursos livres em diferentes instituições como a Casa do Saber do Rio de Janeiro no ano de 2008.

Depois de *Futebol*, João rodou *Notícias de uma guerra particular* (1999), em co-direção com Kátia Lund. O objetivo era documentar um período muito violento da história do Rio de Janeiro, quando as autoridades de segurança elegeram o conflito armado como uma espécie de solução mágica contra o crime organizado. Nessa época, a cidade virou um verdadeiro cenário de guerra. Diante disso, João e Kátia decidiram ouvir as pessoas envolvidas nessa guerra: os policiais, os traficantes e os moradores das favelas cariocas. Opiniões de especialistas, sociólogos e antropólogos foram dispensadas neste filme. Só foram ouvidos aqueles que participavam diretamente do confronto. Pode-se dizer que o programa não teve um período de pré-produção. As filmagens não seguiram um roteiro e foram gravadas apenas três semanas depois do dia em decidiram tocar o projeto. João planejava fazer uma série sobre segurança. Além de *Notícias*, seriam filmados *O processo* e *Tempo imenso*, em torno do sistema judiciário e penitenciário, respectivamente. Mas, esses projetos foram abandonados.

A princípio, o lançamento de *Notícias* teve uma repercussão modesta. Passados nove meses da sua primeira exibição no canal GNT, o documentário virou assunto dos principais meios de comunicação do país por causa de especulações envolvendo a relação de João Salles com o traficante Marcinho VP.

Durante as gravações, no morro Santa Marta, Salles teve uma convivência intensa com Marcinho – o que, aliás, ele nunca negou. “A gente estabeleceu uma relação de amizade, por que não?” (SALLES, 2003). Ele teria, inclusive, emprestado dinheiro para que o jovem traficante escrevesse uma autobiografia. A imprensa não perderia a chance de divulgar um *fait divers* como esse: homem rico é amigo de bandido. O assunto virou manchete em todo o país. Com temperamento muito reservado e sempre avesso a exposição de sua vida particular, João ficou bastante insatisfeito com este episódio.

Em virtude da aproximação com o traficante, Salles foi condenado a cumprir uma pena alternativa. Decidiu então dar aulas de documentário para os moradores do Santa Marta. Como podemos deduzir, a pena foi mais um presente do que uma punição.

Para ele, aquela era a oportunidade perfeita de promover o acesso das pessoas carentes aos instrumentos que lhe permitiriam expor seu ponto de vista a respeito da classe média e da burguesia.

Além de prestar serviço comunitário, ele tomou outras iniciativas para ajudar as pessoas que conheceu durante as entrevistas realizadas na comunidade. Chegou a pagar aulas com professores particulares para proporcionar a alfabetização de dois garotos que participaram do filme e trabalhavam para o tráfico. João acredita que todo documentarista tem uma responsabilidade com as pessoas que filma, mas admite ser impossível se comprometer com o destino de todos. Ele explica a sua posição:

O que você não pode fazer é desrespeitar a pessoa durante o processo de filmagem, é essencial ser totalmente íntegro com a pessoa, explicando o que significa aparecer diante de uma câmera. Mas não precisa ter um compromisso com ela depois que o filme estiver pronto, senão a vida do documentarista se torna impossível (SALLES, 2003).

No ano 2000, João Salles e Marcos Sá Corrêa co-dirigiram os programas *Santa Cruz* e *O Vale*, da série *Seis histórias brasileiras*, produzida pela VideoFilmes e exibida pelo canal GNT. O primeiro lança um olhar profundo sobre a vida dos integrantes de uma comunidade evangélica localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro. O segundo, conta a história da devastação do Vale do Paraíba, no sul do estado. Esses seriam seus últimos documentários feitos para a TV.

Entre *China, o império do centro* e *Santa Cruz* há uma mudança significativa na forma como João conta as histórias dos seus personagens. As entrevistas saíram da camisa de força imposta pelos padrões do jornalismo, isto é, o diálogo entre João e seus entrevistados não é mais pautado exclusivamente por critérios objetivos que visam apenas a informação. Aspectos subjetivos passam a ser incorporados nas conversas entre o diretor e os personagens. Nesse ponto da sua trajetória, João Salles já entendeu que documentário não é capaz de capturar as coisas e as pessoas em estado puro. Apesar de ser uma narrativa de não-ficção, o documentário não deixa de ser uma versão dos fatos. Além dos aspectos objetivos, essa forma de contar histórias carrega uma forte carga subjetiva que deriva do ponto de vista do diretor sobre o mundo. O documentário também é composto de distorções e interferências no real. João Salles identifica essa mudança. “Eu achava que o documentário fosse um espelho fiel do mundo. Quando chego em *Santa Cruz*, já não acredito mais nisso” (SALLES, 2012).

É importante ressaltar que o fim da trajetória de João Salles na televisão acontece no mesmo momento em que o documentarista passa a imprimir um marca

autoral em seus trabalhos. No ápice de sua carreira, a linguagem dos seus documentários se tornou incompatível com a linguagem televisiva. As características da obra de João Salles, como a observação atenta, a escuta paciente, o privilégio da voz do outro, a incorporação de ambiguidades, a aceitação da subjetividade, a humanização das pessoas, vai de encontro com a pretensa objetividade do discurso televisivo.

Essa postura mais aberta diante dos objetos filmados não deve ser compreendida como consequência de uma preocupação estética. A intenção de João Salles não é imprimir um ar intelectual aos documentários. Ao propor novas formas de conceber coisas e as pessoas, João Salles pretende mexer com os espectadores, provocar algum tipo de reação neles.

O que interessa para mim é a mudança de perspectiva e isso não é uma estetização do cinema. Não é uma preocupação com o que é irrelevante. É que fazer mais um filme sobre ecologia, mais um filme sobre miséria, mais um filme sobre fome usando as velhas fórmulas é profundamente conservador. Isso vai anestesiando a nossa consciência sobre esses assuntos. Aquilo que é repetido pela enésima vez da mesma maneira, deixa de causar qualquer tipo de inquietação (SALLES , 2012).

Ao ultrapassar os limites da linguagem televisiva, João encontraria o espaço de acolhida ideal para os seus filmes no cinema. Sua estréia na tela grande foi com *Nelson Freire* (2003), cujo tema central é a ideia de pudor. Essa escolha está relacionada a uma característica marcante do temperamento do pianista: a timidez. Mas a opção por esse foco temático instaurou um grande desafio: “como fazer um documentário sobre o pudor sem ferir esse mesmo pudor”. (SALLES , 2003). Foi então que Salles decidiu estabelecer limites para a realização das entrevistas. O documentarista resolveu que só falaria sobre o que o pianista quisesse falar. “Nesse caso específico, eu tomei uma decisão: não vou fazer nenhuma pergunta que ele não queira responder” (idem, p. 8). Foram dois anos de gravações. A equipe acompanhou uma turnê do músico na Europa e na Rússia; ensaios em estúdios e em sua casa. Ainda assim, o músico falou muito pouco sobre sua vida. Todos os trechos de entrevistas que compõem o filme foram gravados no último dia filmagens. “A gente só conseguiu que o Nelson falasse de si quando ele já tinha uma sincera amizade por mim e pela equipe” (ibidem, p. 8).

Diante das limitações da fala, João Salles recorreu ao princípio da observação do Cinema Direto americano. Em vários momentos as imagens expressam aquilo que não foi dito em palavras. Nelson fala através de seus gestos e de suas atitudes. Salles admira isso: “O Nelson deixa claro que é possível ser muito eloquente sem abrir a boca”

(ibidem, p. 8). Como na cena em que o pianista retratado demonstra sua profunda admiração pela também pianista Guiomar Novaes, simplesmente através de reações mudas do seu corpo ao som da música que ela toca.

Apesar da boa recepção pelo público, *Nelson Freire* não passou imune a críticas. Alguns jornalistas acusaram João Salles de sonegar informações importantes sobre a carreira do pianista, ao que João Salles respondeu dizendo que o seu compromisso não é pedagógico, que sua proposta não era ensinar nada sobre o músico e que sua intenção era proporcionar aos espectadores uma experiência sobre o mundo do pianista.<sup>6</sup>

Em 2004, João Salles estreou *Entreatos*, documentário sobre a campanha eleitoral do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002. O filme mostra os bastidores da candidatura de Lula como a gravação do horário político, os discursos em sindicatos, os comícios, as articulações entre os políticos, os telefonemas, a visita do ex-presidente ao barbeiro e a comemoração do seu aniversário.

Inicialmente, esse documentário seria sobre a dificuldade de acesso da equipe de filmagem ao dia a dia do político. Prevendo que não teria permissão para acompanhar o presidente por muito tempo, João Salles decidiu que o filme seria sobre a impossibilidade de fazer o filme. “O filme seria sobre a equipe tentando negociar a sua entrada e sendo negada. Isso revelaria, de certa maneira, a caixa preta que é a política” (SALLES, 2012). De fato, assistimos diversas cenas em que a equipe tem dificuldades de acompanhar Lula, mas o filme superou esse ideia inicial e acabou se tornando um retrato humano do primeiro presidente brasileiro de origem popular. O filme é um retrato exclusivo desse importante momento da história do Brasil.

Assim como *Nelson Freire*, *Entreatos* rendeu algumas críticas ao diretor. Dessa vez, os jornalistas disseram que o personagem retratado tinha enganado João Salles. Segundo os críticos, o documentarista não teria percebido as encenações de Lula diante da câmera (SALLES, 2012). João Salles dá a sua interpretação do fato: “Há uma flutuação de consciência da câmera. Em vários momentos a câmera é parte da paisagem. Em outros momentos ele fala porque sabe que a câmera está ali” (SALLES, 2012).

Em 2006, João Moreira Salles fundou a *Piauí*, revista mensal de formato e conteúdo diferenciado das publicações desse segmento. A *Piauí* é um revista grande – tem 26 centímetros de comprimento por 34 centímetros de altura, impressa em papel especial de alta qualidade, o mesmo usado na impressão de livros. Suas reportagens

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida por João Moreira Salles a TV Câmara. Informação X Experiência. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=J6cjVR\\_tTxc](http://www.youtube.com/watch?v=J6cjVR_tTxc)



falam sobre assuntos que fogem do senso comum. A estrutura dos textos é a mesma do jornalismo literário, com valorização da narração e da descrição. Assim como nos documentários de João Salles, as reportagens publicadas na *Piauí* também possuem uma marca humana muito singular, que realça o papel dos aspectos subjetivos ante as informações factuais na composição dos fatos e das pessoas por ela retratadas.

Para explicar o estilo das matérias da *Piauí*, João Moreira Salles faz uma analogia com o desempenho dos maratonistas. “A *Piauí* tem a característica de corrida de fundo, de corrida de resistência. A gente chega depois e tem tempo para fazer” (idem). Seguindo essa lógica, Salles comparou o jornalismo diário com o corredor de cem metros rasos.

Um bom exemplo do tipo de matéria publicada na *Piauí* é o perfil de Francenildo dos Santos Costa, o autor da denúncia que provocou a renúncia do ex-ministro da Fazenda e então candidato a sucessão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, Antônio Palocci. João Moreira Salles escreveu *O Caseiro*, em 2008 – dois anos após o escândalo sobre o pagamento de propina ao ministro da Fazenda em um sítio alugado em seu nome, onde eram realizadas festas pouco ortodoxas, ou seja, em que servidores públicos, advogados e empresários de Ribeirão Preto faziam churrasco e se encontravam com garotas de programa. Salles fez uma apuração minuciosa sobre a trama protagonizada pelo caseiro. Foram mais doze longas entrevistas, com até oito horas de duração, realizadas com Francenildo e personagens periféricos da história.

Ao revelar como Francenildo foi usado como um fantoche por todos os envolvidos no caso, Salles descreve a complexa rede de articulações tecida naquele momento da história política do Brasil. Ao mostrar como Francenildo foi usado como bode expiatório para derrubar Antonio Palocci – a figura mais importante da gestão Lula – numa tentativa de enfraquecimento da campanha do ex-presidente nas eleições de outubro 2006, a reportagem revelou um verdadeiro raio X da política nacional. Através dela, fazemos um mergulho profundo no funcionamento das instituições públicas, como o Congresso e as suas CPIs, a Polícia Federal, a Caixa Econômica Federal, o Banco Central, a Receita Federal, o Supremo Tribunal Federal e também instituições privadas como órgãos de imprensa. Também temos uma ideia da conduta dos políticos e de outros funcionários públicos e privados como assessores parlamentares, jornalista e advogados.

Para entendermos como o perfil do caseiro revela os meandros da política brasileira, transcrevemos o trecho em que um assessor parlamentar explica o

funcionamento da *CPI dos Bingos* – na qual o caseiro Francenildo foi interrogado sobre as denúncias feitas contra Antônio Palocci na entrevista “Caseiro desmente Palocci e revela partilha de dinheiro em mansão”, publicada pelo jornal O Estado de São Paulo, a João Moreira Salles.

Num café de Brasília, comendo uma pamonha, um jovem assessor parlamentar do quadro técnico do Congresso, de nível superior, concursado, explica a natureza de seu trabalho e como funciona uma CPI. “Quando eu sou chamado para assessorar um senador abro mão da minha posição funcional e viro partidário: sou do Tião Viana, sou do Arthur Virgílio. Quem faz a CPI são funcionários como eu. Chamamos gente do Banco Central, da Receita, formamos uma força tarefa e damos a linha mestra. As perguntas são entregues aos senadores na véspera, à noite. Repassamos com ele as questões, dizemos por onde seguir e por onde não entrar. Eles não têm tempo para investigar e, francamente, nem sempre têm capacidade. Fazemos o trabalho sujo. Quando a justiça permite, passamos dias analisando extratos, e aí damos de cara, por exemplo, com um gasto de 20 mil reais em uma joalheria. O bom assessor não hesita: liga para a mulher do suspeito e pergunta se ela ganhou a jóia. Ah, não? Ah, ele é um safado? Ah, a senhora quer acabar com ele? Então acabe com ele aqui, com a gente” (SALLES, 2008)<sup>7</sup>.

No mesmo ano em que lançou a revista *Piauí*, João Moreira Salles concluiu o seu último documentário: *Santiago*. Apesar de ter sido filmado em 1992, esse filme só foi lançado quinze anos depois, em 2007. Quando realizou as entrevistas o objetivo do documentarista era retratar um personagem que ele considerava excêntrico e nada mais. Os espectadores deveriam conhecer Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), o mordomo de uma família muito rica, que vivia sozinho em um pequeno apartamento no Leblon onde mantinha uma espécie de arquivo, com cerca de 30 mil páginas sobre mais de 500 anos de nobrezas e dinastias de todo o mundo.

Naquela época, o diretor não pretendia apresentar Santiago como um empregado da sua família e as instruções eram para que o mordomo não mencionasse o nome de seus patrões, incluindo o do próprio diretor. João Moreira Salles explica essa atitude:

O filme seria sobre um falso personagem. Eu pedi para que ele não mencionasse os nomes do meu pai e da minha mãe. Quando ele falava sobre a minha mãe dizia “a senhora” e sobre o meu pai dizia “o embaixador”. No fim do filme, ele usa o meu nome e eu peço para ele repetir sem mencionar o meu nome (SANTIAGO, 2007).<sup>8</sup>

Em 2005, quando retomou o material bruto filmado há mais de dez anos, João Salles decidiu que aquele seria um documentário sobre como não fazer um

---

<sup>7</sup> Trecho extraído do perfil *O caseiro*. Revista *Piauí*; edição 25; anais de Brasília. Rio de Janeiro, 2008. <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-25/anais-de-brasilia/o-caseiro>

<sup>8</sup> Trecho extraído dos extras do DVD de *Santiago*

documentário. O filme evidenciaria, através da montagem e da narração em off, todos os equívocos cometidos durante as gravações. Salles revelaria todas as vezes que interferiu na fala, na postura e nos movimentos de Santiago. Ficamos sabendo através das imagens e da narração que foi negada a palavra a Santiago durante toda a gravação. Ao fazer esse movimento, o foco do filme deixa de ser a excentricidade do mordomo e passa a ser a relação do filho do patrão (João Salles) com o seu empregado (Santiago).

Do ponto de vista formal, *Santiago* é uma espécie de aula sobre tudo o que não deve ser feito na produção de um documentário, como explica João Moreira Salles:

O Santiago é a tomada de consciência de que eu não ouvia e passei a ouvir. Ouvir as pessoas significa fazer perguntas que nunca foram feitas antes e não saber direito o que você ouvirá. Santiago existe em parte porque eu recuperei a palavra original dele, aquilo que vem antes da ação e depois do corta (SALLES, 2012).

*Santiago* recebeu diversos prêmios como o de melhor documentário no *XI Festival Latino Americano de Cine*, Peru, 2007; melhor filme no *Festival Internacional de Cinema de Alba*, Italia, 2007; venceu o *Grand Prix Cinéma du Réel*, Paris, 2007; o *Grande Prêmio do Juri para Documentário*, no Miami International Filme Festival, EUA, 2007; o *Prêmio de Melhor Montagem*, da Associação Brasileira dos Cinegrafistas, Rio de Janeiro, 2008; o *Troféu Grande Otelo* de melhor documentário de longa-metragem e melhor edição, da Academia Brasileira de Cinema, 2008; e foi integrado ao acervo permanente do Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA.

### **2.3 A influência do Novo Jornalismo**

“Aprendi a fazer documentário mais através de textos jornalísticos do que vendo filme”. (SALLES, 2003) Com a citação mencionada acima, João Moreira Salles resume o objetivo deste sub-capítulo: mostrar os pontos comuns entre os métodos de entrevista adotados pelos integrantes do *New Journalism*, como Joseph Mitchell, Lilian Ross e Tom Wolfe e aqueles empregados nos seus documentários.

O professor aposentado da Universidade de São Paulo (USP) e vice-presidente da Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL), Edvaldo Pereira Lima, afirma que as principais técnicas do jornalismo literário, como a observação, a descrição e narração compõem os documentários de João Moreira Salles. O jornalismo literário é antes de tudo uma atitude, um modo de ver e reportar a realidade, independente do veículo que abriga a mensagem (LIMA, 2005). Assim como nas narrativas dos novos

jornalistas, as entrevistas realizadas por João Moreira Salles têm uma humanidade latente. Em quase todos os seus documentários nota-se o estabelecimento de uma relação íntima entre entrevistador e entrevistado.

Uma série de fatores contribui para essa relação de proximidade e confiança entre os dois lados da entrevista na obra de João Salles. Em primeiro lugar, ele sempre privilegia a voz do outro em seus trabalhos. Ele pratica uma escuta muito paciente e demonstra um profundo interesse pelas histórias das pessoas que filma. Ele se permite surpreender pelo acaso e pelo inesperado. Incorpora gestos, expressões, silêncios e ambiguidades aos seus retratos humanos.

Através desse exercício de escuta e observação vemos surgir depoimentos sinceros e intimistas, como na cena do documentário *Nelson Freire* (2003), em que o pianista retratado demonstra sua profunda admiração pela também pianista Guiomar Novaes, simplesmente, através das reações mudas do seu corpo ao som da música que ela toca. Há muitos outros exemplos de momentos mágicos de expressão de sentimentos, pensamentos e ações capturados pelo olhar do documentarista. Sua postura aberta e generosa em relação aos entrevistados, que se opõe radicalmente aos métodos rígidos de pergunta dirigida praticados pelo jornalismo convencional, revela a influência do Novo Jornalismo norte-americano. Assim como o documentarista, os novos jornalistas incorporam a subjetividade e a linguagem literária nas narrativas de não ficção. É essa relação que pretendemos apresentar agora.

O *New Journalism* surge nos Estados Unidos na época da contracultura, em 1960. Esse período foi marcado por intensas transformações sociais, culturais e políticas como o movimento hippie, a liberdade sexual, a popularização do rock'n'roll e das drogas e a Guerra do Vietnã. Limitada pelo compromisso puramente noticioso e informativo, a linguagem do jornalismo tradicional estava fora de órbita. As técnicas narrativas convencionais não davam conta de cobrir e reportar toda a diversidade daquele contexto social. A literatura da época também não estava disposta a acomodar a revolução dos costumes em seus romances.

O descaso dos escritores em relação ao processo de transformação da geração dos anos 60, aliado a sensação de inadequação entre a linguagem jornalística e a realidade daquela época criou um terreno fértil para o surgimento do Novo Jornalismo. Entre os principais representantes dos novos jornalistas estavam Tom Wolfe, Joseph Mitchell, Lilian Ross, Norman Mailer, Truman Capote e Gay Talese, apenas para citar alguns nomes. Os novos jornalistas propunham o rompimento com os padrões das

pautas, da apuração, da edição e da escrita do jornalismo convencional. Eles incorporaram as técnicas de narração e descrição da literatura, havendo, também a valorização dos aspectos subjetivos na vida das pessoas.

Daí resultaria a produção e publicação de relatos profundos de pessoas, ambientes e, até mesmo, de objetos. Os integrantes desse movimento consagraram uma nova forma de contar histórias reais. Eles também inovaram no conteúdo abordado pelo jornalismo. O homem comum foi tema de muitos perfis escritos da época como em *O professor gaiivota*, de Joseph Mitchell. João Moreira Salles ressalta as singularidades dos textos escritos pelos novos jornalistas:

São conhecidas as histórias de pessoas que reinventaram a forma jornalística, como Lilian Ross e Joseph Mitchell. São pessoas que pegaram a matéria do mundo e transformaram isso através da manipulação daquilo que foi colhido na apuração e apresentaram um tipo de jornalismo que é profundamente autoral ainda que seja também factual. Talvez ele tenha me influenciado mais do que o cinema. O trabalho desses dois jornalistas é basicamente o de observar o mundo e transformá-lo através da observação. Observar o pequeno detalhe, como a pessoa se dirige ao garçom, que livros ela tem na estante, qual é o tom da voz. E escolher dessas observações, quais são aquelas que de fato significam alguma coisa e que iluminam o personagem ou o mundo que cerca o personagem (SALLES, 2012).

Excetuando as entrevistas realizadas no início da sua carreira, notam-se duas preocupações fundamentais no relacionamento entre João Moreira Salles e seus entrevistados. A primeira diz respeito a sua sincera disposição de ouvir o que o outro tem a dizer. A segunda é a aguçada capacidade de observação. João Salles está sempre atento aos detalhes que compõe o universo dos entrevistados. Ele captura o ambiente e os traços do caráter das pessoas através de gestos, comportamento, tom de voz, expressões faciais, características físicas e objetos. A professora Consuelo Lins resume essa postura do documentarista diante dos personagens. “O princípio de acompanhar indivíduos por um certo tempo lhes confere uma existência cinematográfica que não se restringe ao que eles possam eventualmente dizer”(LINS & MESQUITA, 2008)<sup>9</sup>.

Para ilustrar como as entrevistas de João Salles seguem o tom do novo jornalismo, será feita uma comparação entre os princípios listados no artigo *O Novo Jornalismo*, escrito por Tom Wolfe, os métodos de entrevistas do jornalista Joseph Mitchell descritos no livro *O Segredo de Joe Gould* e elementos presentes nos documentários de João Moreira Salles.

---

<sup>9</sup> Trecho extraído do texto *Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo*. Disponível em: <http://labculturaviva.org/node/992>

No ensaio sobre *O Novo Jornalismo*, Wolfe aconselha a incorporação da fala do entrevistado. O documentário *Nelson Freire* é um exemplo dessa postura. O pianista mineiro é um homem tímido e, diante disso, João Salles fez uma escolha acertada: a de não fazer qualquer pergunta que deixasse o entrevistado desconfortável. Esse respeito à palavra, nesse caso a não-palavra, isto é, ao silêncio, viabilizou a realização desse filme já que apenas quando o pianista se sentiu confortável, ou seja, após desenvolver uma relação de amizade com a equipe, foi possível fazer com que ele falasse de si. É nesse ambiente amistoso é que assistimos a expressão sincera da personalidade do pianista.

Além da adesão ao discurso do entrevistado, Wolfe sugere a prática do jornalismo de “exaustão” que consiste em entrevistar os personagens diversas vezes. Os novos jornalistas também costumavam ouvir seus personagens por muito tempo. Os diálogos devem ter sua duração prolongada. Certa vez, Joseph Mitchell escutou Joe Gould contar suas histórias por dez horas seguidas. Duas das conversas mais longas de João Moreira Salles foram realizadas com os ex-presidentes Lula e Fernando Henrique Cardoso.

Durante o documentário do Lula, cheguei a passar doze horas ao lado dele, porém mais ouvia do que perguntava (na verdade, uma das regras do filme era observar sem intervir). Também passei muito tempo ao lado de Fernando Henrique Cardoso. Certo dia, em um pequeno aeroporto regional dos EUA às 6h30 da manhã e, depois de uma longa escala, um atraso e uma conexão perdida, chegamos ao destino quase no fim da tarde. Como éramos apenas nós dois, foram quase doze horas de convívio. Uma vez mais, não se tratava propriamente de uma entrevista. Era mais uma conversa (SALLES, 2013).<sup>10</sup>

Tom Wolfe também recomenda passar dias e até semanas no ambiente em que vivem os entrevistados. Para escrever o livro *O Segredo de Joe Gould*, Joseph Mitchell acompanhou a vida do boêmio do Greenwich Village, em Nova Iorque, por dez anos, de 1942 à 1952. João Moreira Salles diz que a relação mais longa que já estabeleceu com um personagem foi na época das gravações do documentário *Notícias de uma guerra particular*. “Depois de filmar, passei a dar aulas no Santa Marta. Começou ali um diálogo com Marcinho VP que durou vários anos, até ele morrer na cadeia”(SALLES, 2013).<sup>11</sup>

Mesmo com variações, essa é uma postura que se repete em vários trabalhos de João Salles. Em *Santa Cruz*, o diretor acompanhou a vida do pastor evangélico Jamil Alves da Silva e de seus fiéis durante um ano, de janeiro a dezembro de 1999. Em

---

<sup>10</sup> Depoimento concedido por e-mail a autora do trabalho, no dia 21 de maio de 2013

<sup>11</sup> Idem.

Nelson Freire, foram dois anos de convivência. A equipe acompanhou o pianista durante suas turnês internacionais. O músico também foi filmado em sua casa no Rio, no apartamento da também pianista Martha Argerich, em Bruxelas, e em seus camarins. Para escrever *O Andarilho*, perfil publicado na *Piauí*, Salles conviveu com FHC durante dez dias. Ele esteve ao lado do sociólogo em “19 compromissos, duas palestras, quatro cidades, sete aeroportos, seis aviões, dois continentes e 10 mil quilômetros”<sup>12</sup>. Por fim, Wolfe aconselha estar nos locais onde ocorrem cenas dramáticas para captar os gestos, as expressões faciais, os diálogos e os detalhes do ambiente. Os relatos devem abranger a esfera subjetiva, antes restrita aos contos e romances literários.

## 2.4 A influência do Cinema Direto norte-americano

Se os novos jornalistas despertaram o interesse de João Moreira Salles pela escuta paciente, foram os integrantes do Cinema Direto americano como Robert Drew, David e Albert Maysles, D.A Pennebaker e Richard Leacock que aguçaram o gosto do cineasta pela observação. Nota-se que, nas entrevistas de João Salles, a fala dos personagens é tão importante quanto seus gestos, expressões faciais, reações espontâneas e os seus objetos. O fato de prestar atenção aos detalhes que constituem o universo de seus entrevistados revela a ligação íntima entre João Moreira Salles e o princípio fundamental dos cineastas do Direto: a observação.

Para compreender a importância do olhar atento do diretor na concepção dos personagens é preciso entender os avanços técnicos e conceituais que viabilizaram o surgimento dessa nova forma de se relacionar com o outro filmado. O Cinema Direto surgiu na década de 60 nos Estados Unidos. Robert Drew, ex-editor e correspondente da revista *Life*, foi o pioneiro dessa nova forma de abordagem e representação das pessoas e dos acontecimentos. Drew abriu mão das técnicas convencionais das grandes reportagens como a entrevista, a trilha sonora e a locução. O diretor fundou o grupo *filmmakers* e idealizou o sincronismo sem fio, que liberava o cinegrafista do cabo que o ligava ao operador de som. Em seus filmes mais conhecidos, *Primárias* e *Crise* (que falam da candidatura e da gestão do ex-presidente John F. Kennedy, respectivamente) foram adotados todos os métodos que consagraram os documentários daquela época. “Saímos a campo seguindo as instruções explícitas de Bob (Robert Drew): nada de

---

<sup>12</sup> Trecho extraído do perfil *O Andarilho*, publicado na revista *Piauí* em 2007. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-11/poder-passado/o-andarilho>

entrevistas, não pedir para as pessoas fazerem as coisas”(LEACOCK, 1960)<sup>13</sup>. Além disso, os *cameraman*s de *Primárias* (Albert Maysles, Richard Leacock, D.A Pennebaker e Terrence McCartney Filgate) não deviam “pedir a ninguém para repetir coisa alguma e manter-se transparente” (LEACOCK, 1960).<sup>14</sup>

Antes de filmar a disputa entre os senadores do Partido Democrata, Hubert H. Humphrey e J.F.Kennedy no condado de Wisconsin, em 1960, Drew teve que superar algumas limitações técnicas que impediam a realização de trabalhos desse tipo. Para chegar em qualquer situação com uma equipe formada apenas pelo diretor, um *cameraman* e um operador de som, era preciso criar câmeras leves, portáteis e silenciosas. Para Richard Leacock, o desafio era se “libertar do tripé e filmar em sincronismo” (LEACOCK, 2005).<sup>15</sup>

Foram os empresários da televisão, motivados por questões comerciais, que investiram nas pesquisas que levaram a criação dessas máquinas. A consolidação da televisão, na década de 50, foi essencial para a criação dos aparelhos de tomada audiovisual direta de que Robert Drew tanto precisava para empreender sua revolução na linguagem do documentário. A reconstituição de episódios reais em estúdio, praticada pelos cinejornais daquela época, era incompatível com a demanda da televisão. Ficava claro que o antigo esquema de produção de conteúdo não conseguiria dar conta da crescente demanda imposta pela comercialização dos aparelhos de televisão.

Não se tratava mais de produzir uma ou duas edições de alguns minutos por semana, mas várias emissões jornalísticas por dia, envolvendo política, esportes, variedades, entrevistas e reportagens dos mais diversos gêneros (DA-RIN, 2008, p.102).

Assim como os cineastas do Direto, a televisão precisava criar mecanismos mais eficientes do que a “artilharia pesada” do cinema (refletores, câmeras movidas a gerador, carrinhos, tripés, películas pouco sensíveis, aparelhos sonoros rudimentares e claquetes) para viabilizar a produção dos telejornais.

O telejornalismo fomentou a pesquisa de outro tipo de equipamento: câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas dos suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis a condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos e assessorios que

---

<sup>13</sup> Richard Leacock na faixa comentada do DVD de *Primárias*

<sup>14</sup> Robert Drew na faixa comentada do DVD de *Primárias*

<sup>15</sup> Trecho extraído do artigo *Sobre senadores que dormem. A invenção do cinema direto*, publicado na revista Bravo em 2005.



pudessem ser manipulados por equipes menos numerosas e mais ágeis (DARIN, 2008, p.102).

O cineasta Silvio Da-Rin esquematizou essas descobertas tecnológicas no campo da filmagem em cinco etapas: o uso da película de 16mm pelos correspondentes da Segunda Guerra Mundial, na década de 40; a invenção dos gravadores magnéticos portáteis, em 1948; a substituição do dispositivo de gravação óptica no filme por um magnético, em 1953; as adaptações sucessivas que resultaram em câmeras portáteis e leves, a partir de 1958 e o gravador magnético portátil em sincronismo com a câmera, em 1959. Antes da invenção de câmeras silenciosas, que permitiram a gravação do som em sincronia, o som era gravado através de gravadores portáteis do tipo Nagra ou Perfectone.

Dessa forma, em 1960, estavam superados todos os empecilhos de ordem técnica. No entanto, os cineastas do Direto não foram capazes de eliminar os problemas teóricos do seu projeto. Não fazendo perguntas e apenas observando o desenrolar dos fatos com a máxima discrição possível, eles acreditavam ser capazes de filmar a vida como ela é. Ou seja, eles ignoravam o fato de que a simples presença da câmera já altera as situações filmadas. Também subestimavam o fato de que a partir do momento em que entra em uma ilha de edição para realizar a montagem do filme o diretor está criando uma versão particular do mundo. “Existe uma inegável ingenuidade da parte de alguns pioneiros do movimento (mas não de todos) em relação a idéias como objetividade e não-interferência” (SALLES, 2005)<sup>16</sup>.

Apesar de estarem equivocados sobre a ideia de representação do “real”, os cineastas do Direto contribuíram para a criação dos equipamentos que viabilizaram a realização de entrevistas em som direto. Agora era possível gravar a fala das pessoas *in locun*. A partir do surgimento das câmeras e dos gravadores de som portáteis, a televisão pôde gravar o depoimento dos jogadores de futebol dentro do campo e o cinema pôde filmar cidadãos pobres em seus cortiços como em *Housing Problems* (Edgar Anstey, 1935). Os depoimentos, que, até então, só podiam ser gravados em estúdio, passaram a ser colhidos nas ruas. Essa emancipação espacial contribuiu para uma maior diversidade dos personagens representados pelas reportagens. Além dos representantes das classes de maior prestígio social, como políticos, artistas, atletas e intelectuais, as câmeras e os gravadores foram abertos para ver e ouvir uma parcela imensa da população que teve sua voz negligenciada até aquele momento. Mesmo

---

<sup>16</sup> Trecho extraído do artigo *Sobre senadores que dormem. A invenção do cinema direto*, publicado na revista Bravo em 2005.

sendo contra a entrevista, os pioneiros do Direto contribuíram para a valorização das manifestações da palavra viva. “A palavra que resiste à constituição do discurso” (LEANDRO, 2007, p. 2), ou seja, os depoimentos das pessoas filmadas, gravados em sincronia com as imagens, substituem progressivamente a narração em voz off, de caráter meramente objetivo e informativo, comum nas reportagens jornalísticas.

Da mesma forma que transformou o som dos documentários, os novos equipamentos (câmeras leves e sincrônicas) também modificaram as imagens reproduzidas nas telas. É uma imagem “tremida, mal iluminada, pouco definida, editada com cortes bruscos e som impuros” (DA-RIN, 2008, p.103). Esses indícios do amadorismo das imagens, típico dos telejornais, davam a ideia de espontaneidade e autenticidade do que estava sendo filmado.

Além de ter contribuído para uma renovação do formato das entrevistas através da captação do som direto, o Cinema Direto americano também promoveu a valorização da observação. E é justamente essa preocupação em observar os detalhes como os gestos, as trocas de olhares e as expressões, que aproxima os documentários de João Moreira Salles com aqueles produzidos por esta vertente cinematográfica. “O grande legado do Cinema Direto são essas observações miúdas” (SALLES, 2005).

Para explicar a influência do Cinema Direto nos filmes de João Moreira Salles, serão feitos paralelos entre três cenas de *Primárias* (Robert Drew, 1960) e cenas de *Nelson Freire* (João Salles, 2003) e *Entreatos* (João Salles, 2004). Uma das cenas mais comoventes de *Primárias* é protagonizada por Jacqueline Kennedy. Cada um dos quatro cinegrafistas da equipe de Robert Drew ficou responsável por filmar um dos personagens presentes no último e decisivo discurso do candidato em Wisconsin. Albert Maysles, diretor de *Caxeiro-Viajante* e *Grey Gardens*, fez as imagens da primeira dama. Roberty Drew queria closes do rosto da senhora Kennedy, considerada um ícone da beleza feminina. Mas não foram os olhos e nem o sorriso dela que chamaram a atenção do cinegrafista e sim suas mãos. Nervosa por ter que pronunciar uma breve saudação em polonês, Jaqueline entrelaçava os dedos escondidos atrás das costas ininterruptamente (Fig.1). “Albert Maysles se desloca para trás do palco [...] fecha a lente nos dedos aflitos, que se dão nós uns nos outros. Pronto: Jaqueline está nervosa” (SALLES, 2005).



Fig.1: Jacqueline Kennedy entrelaça os dedos (*Primárias*, 1960)

Da mesma forma que Albert Maysles fez com Jackie Kennedy, João Moreira Salles expressou o nervosismo mudo de Nelson Freire antes da apresentação de seus concertos. Nos instantes que antecedem o seu encontro com a platéia, Nelson caminha inquieto. Ele anda de um lado para outro com o olhar fixo e as mãos cruzadas nas costas. O pianista repete o mesmo movimento durante todo o tempo que fica na coxia dos grandes teatros. Pronto: Nelson está nervoso.

Outra tomada interessante de *Primárias* é aquela em que Richard Leacock flagra o senador Humphrey cochilando no banco de um carro, a caminho de um comício (Fig.2). “ Foi a primeira vez em minha vida, e também a última, que filmei um senador dormindo” (LEACOCK, 2005).



Fig.2: Humphrey dormindo (*Primárias*, 1960)

Apesar de não ter uma sequência do ex-presidente Lula dormindo, João Moreira Salles e Walter Carvalho gravaram situações tão inusitadas quanto essa em *Entreatos*. O fundador do Partido dos Trabalhadores (PT) foi filmado nos bastidores da campanha presidencial de 2002. Os planos mostram o relacionamento de Lula com a família e os

amigos, as gravações dos programas eleitorais, lanchando durante as viagens de avião, sendo maquiado em camarins, em hotéis e em muitas situações do seu dia a dia.

Dentre todos esses momentos, chama atenção o plano da conversa entre o político e o barbeiro Fernando Luiz da Silva. Walter Carvalho filma o presidente sentado diante de um espelho vestido com uma daquelas capas de plástico que os cabeleireiros usam para não sujar a roupa dos clientes. A câmera acompanha todos os movimentos do barbeiro. Primeiro ele apar a barba com uma tesoura e pente. Em seguida, lambusa o rosto do ex-presidente com espuma de barbear e passa a navalha (Fig.3). Por fim, Fernando escova e seca os cabelos do cliente ilustre. Enquanto faz a barba, Lula dá uma entrevista ao vivo para a rádio Guaíba, via celular. O cinegrafista está diante de uma situação tão simples quanto reveladora. Afinal, quantas pessoas já filmaram um candidato a presidência fazendo a barba? A metáfora dos ladrões de jóias(que filmavam personagem em situações inusitadas), associadas aos pioneiros do Cinema Direto, dá a noção exata do que foi feito por Walter Carvalho naquela barbearia. Sua câmera capturou um instante precioso da vida do ex-presidente.



Fig. 3: Lula no salão (*Entreatos*, 2004)

Outra descoberta dos cineastas do Direto foi o poder da interação dos seus personagens com outras pessoas, principalmente aquelas mais íntimas. Entre as sequências mais interessantes de *Crise* (Robert Drew, 1963) estão os momentos de interação do ex-governador do estado do Alabama, George Wallace, e do ex-procurador geral dos Estados Unidos, Robert Kennedy, com seus filhos. Apesar de terem ideologias completamente diferentes sobre a integração dos estudantes negros nas universidades norte-americanas, tanto Wallace quanto Kennedy demonstram o mesmo tipo de afeto diante de suas filhas. Em *Entreatos*, Lula aparece em um momento descontraído com o

seu neto. Esses encontros revelam muito sobre o temperamento e a personalidade dos personagens representados.

O crítico e professor de cinema Jean Claude Bernardet falou sobre a interação em *Nelson Freire*. Bernardet elogia a cena em que a pianista Martha Argerich pergunta ao amigo como ele limpa o seu piano. Segundo o crítico, essa conversa entre amigos foi a representação mais fiel do elo entre eles. “A música é o que os une. Eles se comunicam pela música” (BERNARDET & XAVIER)<sup>17</sup>.

Por fim, é importante ressaltar que os princípios de filmagem do Cinema Direto são os mesmos defendidos pelo cineasta russo Dziga-Vertov, inventor do cine-olho. Em 1922, Vertov criou o cinejornal *Kino-Pravda*, cinema-verdade na tradução, que realizava documentários da vida cotidiana.

Ao defender a evacuação dos estúdios e a descida das câmeras às ruas para filmar a vida de improviso – temas que 40 anos depois seriam tão caros aos apóstolos do cinema direto, Vertov não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar (DA-RIN, 2008, p. 109).

Décadas depois, a expressão Cinema-verdade nomeou a versão francesa do Cinema Direto (*cinéma vérité*, em francês), representada principalmente pelo francês Jean Rouch e por Edgar Morin.

---

<sup>17</sup> Debate transcrito por Cleber Eduardo e revisado por Fernando Verissimo. Publicado pela revista *Contracampo* São Paulo: <http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm>;

### **3 A ENTREVISTA NA GRANDE REPORTAGEM: Um estudo sobre *China, o império do centro e América***

Esse capítulo é uma análise das entrevistas realizadas por João Moreira Salles nos programas *China, o império do centro e América*. Exibidos pela TV Manchete no final da década de 80, esses programas utilizam técnicas de entrevistas comuns na linguagem televisiva. O uso da voz off, a montagem paralela e outros métodos de organização da fala serão comentados aqui, retomando algumas discussões presentes em *O monopólio da fala* (SODRÉ, 2010), *O modelo sociológico ou a voz do dono – Viramundo* (BERNARDET, 2003) e *A entrevista nas ciências sociais, no rádio e na televisão* (MORIN, 1965).

#### **3.1 Contexto histórico de *China, o império do centro e América***

Em 1987 e 1989, João Moreira Salles dirigiu as séries de televisão *China, o império do centro e América*, respectivamente. Os dois programas foram exibidos pela extinta Rede Manchete. A série *China* é composta de dois grandes blocos subdivididos em 13 capítulos temáticos: “Por trás da máscara”, “O tempo”, “Medicina”, “Vazio”, “As últimas fronteiras”, “Deserto”, “Islã”, “A memória do caos”, “Memória”, “Caos”, “A porta entreaberta”, “Transformação” e “Futuro”. Já *América* tem cinco blocos subdivididos em 12 capítulos: “Movimento”, “Invenção”, “Esquecimento”, “Jazz”, “Mito”, “Ficção”, “Memória”, “Blues”, “Vitalidade”, “Futuro”, “Velocidade” e “Telas”.

É importante destacar que nos anos 80, período da realização de *China e América*, o documentário brasileiro ainda era muito ligado aos princípios do chamado “cinema sociológico” (BERNARDET, 1965). Esse estilo de documentário, pautado pelo conteúdo social, privilegiava a função didática e informativa, cujo objetivo central era “ensinar o público” (SALLES, 2003)<sup>18</sup>. Para Cláudia Mesquita (2010), o diretor assume, nesse momento, o papel de intérprete dos acontecimentos do mundo e os depoimentos dos personagens e (ou) entrevistados assumem duas funções básicas: a de sinédoques, quando os personagens singulares são tomados como tipos representativos de um contexto mais amplo, e a de informantes sobre uma temática qualquer. A tendência desses documentários é apresentar interpretações generalizantes de sociedades, países, manifestações culturais, mazelas como a pobreza, a fome e a

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida por João Moreira Salles ao editor do site Cinema em Cena Pablo Villaça. Disponível em: [http://200.170.174.159/Premiacao\\_Detalhe.aspx?ID\\_PREMIO=10&ID\\_PREMIACAO=624](http://200.170.174.159/Premiacao_Detalhe.aspx?ID_PREMIO=10&ID_PREMIACAO=624)

violência a partir de uma estrutura concebida antes do momento das filmagens. Os recursos mais utilizados nesses documentários são a voz off, a narração em terceira pessoa e as entrevistas. Esse é o modelo de documentário difundido até hoje pelos canais de televisão como, por exemplo, as reportagens do Globo Repórter, da Rede Globo, e os programas da National Geographic. É verdade que *China e América* pertencem à tradição didática do documentário, mas isso não foi consequência de uma escolha deliberada de seu idealizador e sim da falta de opções da época em que foram realizadas, como explica o próprio João Moreira Salles:

No final da década de 80 e início da de 90, havia muito pouca informação sobre o documentário no Brasil. Gente da minha idade, que estava chegando ao documentário, tinha poucas fontes para se informar. Não havia festivais de documentários; não havia canais a cabo que traziam documentários; não havia documentários nas locadoras; e os documentários não passavam nos cinemas (SALLES, 2003).

### 3.2 Apresentação de *China, o império do centro*

Na primeira sequência de *China, o império do centro*, João Salles mostra imagens de uma rua movimentada da cidade de Hong Kong, onde milhares de pessoas e automóveis convivem em um mesmo espaço. Nessas cenas, vê-se homens, mulheres e carros transitando pela cidade durante a noite, iluminados pelas luzes de neon dos diversos anúncios publicitários fixados nas fachadas de modernos edifícios. Em seguida, vê-se um fluxo ainda maior de pessoas andando durante o dia. A câmera passeia pelas fachadas dos arranha-céus e o locutor em off descreve a ilha de Hong Kong da seguinte forma: “é a última fronteira de um mundo que [para nós ocidentais] é conhecido. Aqui terminam as nossas referências e começa um mundo à parte, aqui começa o domínio da *China, o império do centro*”.

Na sequência, João Salles apresenta uma série de imagens e entrevistas sobre os doze temas mencionados acima. No primeiro capítulo de *China*, intitulado “Por trás da Máscara”, ele explica algumas convenções da Ópera de Pequim como a simbologia associada à cor da maquiagem dos atores, sobretudo o branco e o vermelho, que representam a traição e a lealdade, respectivamente. O diretor fala da relação dos chineses com as outras civilizações a partir da ideia de isolamento, cujo símbolo maior seria a Muralha da China. A câmera de João Salles também apresenta outros monumentos como a Cidade Proibida, o Exército de Terracota e o Templo do Céu. As

particularidades do mandarim, principal idioma chinês, também são mostradas pelo diretor.

Em “O tempo”, o segundo capítulo de *China*, Moreira Salles fala sobre a pressa dos chineses na corrida pela modernização, sobretudo nos grandes centros. Em oposição à pressa, o diretor apresenta a calma dos bairros tradicionais de Pequim, os *hutongs*. A permanência de antigas tradições é representada pelo ritual dos pescadores do rio Lee, em Yangshuo. Nas primeiras imagens vê-se homens remando em canoas estreitas e compridas, onde carregam cestos, cormorões (aves parecidas com patos) e lampiões, sob as águas calmas de um rio iluminado pelos últimos raios de sol do entardecer. A montagem corta para a cena de um pescador ascendendo um lampião de querosene. Vê-se um pássaro em primeiro plano e depois uma imagem aberta de cinco barcos no lago, iluminados apenas por fracos pontos de luz. Um pescador amarra uma corda na garganta de uma ave que é atirada na água logo em seguida. Os pássaros vão atrás dos peixes, que ao serem engolidos ficam presos na garganta do predador. Treinadas para reconhecer a voz do dono, as aves voltam para o barco de onde saíram. Ali o pescador retira o peixe e volta a atirar o pássaro na água (Fig.4). Esse movimento é repetido diversas vezes. O locutor afirma: “cada pássaro consegue pescar até 10 kg por noite”. Depois da pesca, o espectador é apresentado a imagens de um movimentado mercado popular localizado em Cantão, onde descobre os inquietantes hábitos alimentares dos chineses, que consomem cobras, minhocas e toda a sorte de crustáceos, insetos e répteis.



Fig. 4: Pesca do Carmorão, no Rio Lee(China- o império do centro, 1987)

Até o final do programa, o espectador será informado sobre diversos outros aspectos da cultura e da sociedade chinesas. No capítulo “Medicina”, por exemplo, fala-se sobre o Tai Chi Chuan, a crença Yin-yang, a técnica chi kung e a maior farmácia de



ervas de Xangai. No trecho “Deserto”, há explicações sobre o deserto de Gauchan, o deserto de Taklamakan, o povo Uygur, os povos nômades, chamados de Kazaks, a cidade de Turfan e a política nacional de minorias. Em “Islã”, fala-se sobre a cidade Kashgar, na fronteira com o Afeganistão, onde as mulheres usam o chador e são subjugadas por seus maridos, os homens rezam cinco vezes por dia, posicionados em direção à Meca, e freqüentam uma grande feira aos domingos. Em “Memória” conhece-se a fome da década de 30, a invasão japonesa em 1937, a ascensão do regime comunista controlado por Mao Tse Tung em 1949, a proclamação da República Popular da China, o início da reforma agrária, o lançamento da campanha do Grande Salto Adiante, em 1958, e a Revolução Cultural dos anos 60. João Salles também descreve o processo de promoção para baixo (medida que obrigava políticos e intelectuais a trabalhar no campo) e a humilhação dos artistas, obrigados a desfilarem usando grandes chapéus de asnos. No capítulo “Transformação”, o diretor menciona o governo de Deng Xiaoping, o fim do sistema de comunas, em 1978, a redistribuição das terras entre 180 milhões de famílias do campo e a criação da zona econômica especial na cidade de Shenzhen.

João Moreira Salles recebeu dois prêmios por *China – o império do centro*: um da Associação Paulista de Críticos de Arte e outro da Associação Brasileira de Crítica Literária.

### **3.3 Apresentação de América**

Na abertura de *América*, João Salles apresenta diferentes concepções sobre a América do Norte. O locutor propõe que a sociedade americana seja interpretada através dos seus maiores ícones como o blues, as estradas, os desertos, as cidades sem limites, os imensos prédios e o olhar estrangeiro. Essa sequência é ilustrada por uma série de paisagens típicas dos EUA. Depois, vê-se imagens de uma cidade mexicana e de uma estrada de ferro que vai em direção ao Norte, onde o México, país de descendência espanhola, faz fronteira com a maior potência do mundo capitalista. Nesse momento, ouve-se o poeta Otávio Paz dizer o seguinte: “Se o destino do homem é não saber, arriscar-se e penetrar no desconhecido, esta é a lição que os Estados Unidos nos deu: penetrar no desconhecido”.

Depois disso, João Salles apresenta diversos aspectos da sociedade norte-americana através da narração em off, apoiada por uma série de imagens e entrevistas. No primeiro capítulo de América, “Movimento”, o diretor fala da figura do viajante, do

fascínio dos americanos pelos carros, da arquitetura de beira de estrada e dos *drive-ins*. Nos capítulos seguintes, o espectador é informado sobre as origens dos norte-americanos. Fala-se sobre as gangs do bairro de Watts, no subúrbio de Los Angeles, dos guetos da cidade de Nova Iorque, como Harlem e o Brooklyn, da grande corrida para o oeste e do genocídio das populações indígenas. No bloco sobre o jazz, João Salles fala sobre a invenção do novo ritmo na cidade de Nova Orleans, filma Bob Greene interpretando canções de J. Roll Morton, um dos pioneiros do jazz, e apresenta o bar Preservation Hall, na esquina das ruas St. Louis e Dauphine. Em “Ficção”, o diretor chama a atenção para a apropriação de alguns lugares pelo cinema, como a região do Monument Valley, imortalizada nos filmes de um dos maiores clássicos do *western*, o diretor John Ford, e a ponte e o hotel de São Francisco que serviram de cenários para o filme *Um corpo que cai* (HITCHCOCK, 1958). No episódio “Esquecimento”, o espectador fica conhecendo a história de decadência do personagem Francis Phelan do romance *Ironweed*, escrito por William Kennedy. A década de 60 é descrita como a época do desencanto e da perda da inocência, o assassinato de John F. Kennedy, em 1963, a violência dos conflitos raciais, em 1967, o aparecimento da figura de Martin Luther King, a guerra do Vietnam, o caso Watergate e a renúncia do presidente Richard Nixon, provaram que os EUA eram vulneráveis.

Para explicar o progressivo desencanto da América naquele período, Moreira Salles faz uma comparação com as transformações da história do Super-Homem (Fig. 5). São exibidas imagens do personagem em preto e branco e uma entrevista com Stan Lee, criador do Homem-Aranha, em que ele explica o surgimento de um novo tipo de herói, suscetível à dor e ao sofrimento. Vê-se páginas da história em quadrinhos e trechos da saga heróica, como uma cena de Super-Homem em que o vilão é surpreendido pelo super-herói, que acaba de atravessar a parede e exclama: Eu não acredito! O Narrador aproveita a deixa do personagem da ficção e faz uma associação com a decadência do próprio Super-Homem: nem ele, nem ninguém. Stan Lee explica o desfecho da história do herói:

No início o Super-Homem era perfeito, infalível. O pessoal que fazia a tira viu que estava perdendo leitores, por ele ser tão infalível. E, foi aí que começaram a usar a substância Kryptonita para tornar o Super-Homem mais vulnerável (AMÉRICA, 1989)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Trecho extraído da reportagem América.



Fig. 5: A decadência do maior símbolo da invencibilidade norte-americana(*América*, 1989)

Nos capítulos finais de *América*, João Salles fala sobre a influência da televisão na religião e na política, sobre o surgimento das *strips*, típicas avenidas do oeste americano, e as mudanças na concepção de arquitetura, que passou a ser pensada em relação ao movimento. Esclarece aspectos da globalização, como a cultura de massa e a padronização de comportamentos e hábitos de consumo e, ao final, apresenta a visão do estrangeiro como uma espécie de antídoto para a crise de identidade vivenciada pelos EUA daquele período.

### 3.4 As entrevistas em *China, o império do centro e América*

Tanto em *China, o império do centro* quanto em *América* há, de fato, uma preocupação do diretor em apresentar as principais questões sobre o assunto abordado através da fala dos entrevistados. As cenas desses documentários foram gravadas em locais diversos, desde grandes capitais a inóspitos desertos. Em *China* foram ouvidas 38 pessoas e em *América*, 59. Nota-se que esses programas são fruto de um vigoroso trabalho de pesquisa e apuração. Entre os entrevistados de *China* encontram-se figuras tão interessantes quanto diferentes como o médico farmacêutico Huang Weiming, o vice-presidente da Sociedade Chinesa de Farmacologia Wan Pian Gyn, Han, o mestre de tai chi Yu Kong, o calígrafo Zhu Qi Zhan, e o matemático e mestre da pintura tradicional, de apenas 8 anos de idade Lee Gan, etc. O mesmo acontece em *América*, onde aparecem personalidades diametralmente opostas como o ex-prefeito de Detroit Coleman Young, o poeta polonês Czeslaw Milosz e duas moradoras não identificadas da cidade de Phoemix, construída no meio do deserto do Arizona.

Essa multiplicidade de vozes impõe, paradoxalmente, alguns limites relativos à forma e ao conteúdo das entrevistas. Por falar de muitos assuntos e entrevistar muitas pessoas, João Salles teve que formatar o material colhido em campo de acordo com as regras de edição do jornalismo. E, na linguagem jornalística, os depoimentos assumem uma função bastante específica. Segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (*apud*, FUX & SANTOS, 2012, p. 160), na reportagem eles servem de exemplo ou ilustração de ideias concebidas antes das gravações.

Pode-se concluir que, apesar de apresentar algumas limitações, a forma das entrevistas em *China e América* está de acordo com a proposta desses programas, que é organizar um resumo sobre a história de todo um país e não um retrato detalhado de um ou dois personagens. Esclarecidas essas questões, será feita uma análise do estilo das entrevistas a partir de sete depoimentos: de uma camponesa do Sul da China, do ex-prefeito de Pequim Chen Xiton, do pintor Huang Yongyu, de duas senhoras do Arizona, e do bluesman Honeyboy Edwards. De acordo com algumas características, que serão explicadas a seguir, essas entrevistas estão divididas em duas categorias: cidadão comum e autoridades.

### **3.5 A voz do cidadão comum: uma análise dos depoimentos da camponesa e das duas senhoras do Arizona**

Ao analisar o uso da entrevista no documentário *Viramundo* (SARNO, 1965), Jean-Claude Bernardet diz que as entrevistas com os cidadãos comuns funcionam como uma “amostragem” do real (BERNARDET, 2003, p. 17), isto é, os entrevistados servem apenas para ilustrar um contexto ou exemplificar um grupo. Portanto, cabe a ao entrevistado falar apenas da sua experiência sem tirar conclusões. Em parte dos depoimentos colhidos em *China* e em *América* acontece a mesma coisa que Bernardet verificou nos entrevistados do documentário de Geraldo Sarno. Isto é, os entrevistados dessas reportagens foram convocados a dar testemunhos que legitimassem o roteiro elaborado pelo diretor. Em seus estudos sobre as entrevistas, Edgar Morin explicou que o principal objetivo desse tipo de abordagem “é a reposta e não a pessoa” (MORIN, 1965, p.118).

João Moreira Salles, explica o papel das entrevistas nas reportagens:

No telejornalismo, o personagem é apenas porta-voz da informação. Importa o conteúdo factual daquilo que ele está dizendo. Portanto, pode-se dizer que

há um desrespeito inerente ao fato de você não querer saber quem ele é (SALLES, 2012).

No caso da camponesa do Sul da China, por exemplo, o narrador convoca a personagem para confirmar a retomada da criatividade e da inovação naquele país a partir das reformas políticas realizadas por Deng Xiaoping (Fig.6). Com uma pronúncia firme e convicta, que revela a provável identificação com o entrevistador, a camponesa dá o seu depoimento:

Sempre fomos camponeses, só plantávamos milho e trigo. Mas em 79, com as novas políticas, eu tive uma ideia: porque não usar o meu milho para fazer aguardente? Foi uma boa ideia. Hoje tenho um pouco mais de dinheiro. Há mais felicidade em minha casa (CHINA, 1987)<sup>20</sup>.

Assim, partindo de uma vivência particular, o diretor chega a uma conclusão geral, isto é, ele confirma o sucesso das reformas da década de 70.



Fig. 6: Camponesa do Sul da China (CHINA, 1987)

Da mesma forma que a camponesa, as duas senhoras da cidade de Phoenix, no Arizona, legitimam a tese do locutor em seus depoimentos. Esta sequência de *América* é estruturada da seguinte forma: Primeiro aparecem imagens de ruas desertas da cidade com casas pré-fabricadas, onde até a grama é artificial. Em seguida, o narrador diz: “não há muito que se fazer do lado de fora” (AMÉRICA, 1989). No plano seguinte as duas senhoras estão sentadas lado a lado em uma escada, na varanda de uma casa. A mulher posicionada à esquerda do quadro diz, sorridente e desenvolta: “Quase nada acontece por aqui” (AMÉRICA, 1989). Então, a colega ao lado diz: “Convenhamos não há muito que se focar por aqui”. A amiga da esquerda confessa: “Eles estão tentando me arrumar um namorado, mas ainda não encontrei o certo”.

---

<sup>20</sup> Trecho extraído da reportagem *China – o império do centro*.



Fig.7: Senhoras do Arizona (*América*, 1989)

Esses depoimentos costumam ser curtos e, em alguns casos, as pessoas não chegam nem a ser identificadas por seus nomes. Abordadas geralmente em suas atividades cotidianas, elas não tem tempo para elaborar suas respostas. “É a entrevista relâmpago, que quer desordenadamente a opinião da rua” (MORIN, 1965, 130). Pegos de surpresa, os entrevistados dão declarações instantâneas. Desse tipo de abordagem resultam depoimentos curtos e pouco elaborados, que não possuem nenhum sentido fora da estrutura montada pelo diretor.

No entanto, por mais curtas que sejam as entrevistas realizadas por João Salles, nota-se o estabelecimento de uma relação de empatia entre o entrevistado e o entrevistador. Essa relação de confiança fica evidente, sobretudo, pela maneira espontânea como as pessoas se apresentam para câmera de João Salles. Mesmo quando falam de assuntos delicados e constrangedores, como guerras, as pessoas parecem estar sempre à vontade ao falar com o diretor. Isto é, apesar de todas as limitações impostas pela reportagem, é possível apreender uma interação positiva entre quem responde e quem pergunta. Em outras palavras, João Salles consegue suplantar os mecanismos de defesa do seu interlocutor.

### **3.6 A voz das autoridades: uma análise dos depoimentos de Chen Xiton, Huang Yongyu e Honeyboy Edwards.**

Em sua essência, a voz das autoridades não difere muito da voz dos cidadãos comuns, em *China e América*. Ambas as vozes servem para legitimar as ideias do diretor. Mas na maioria das reportagens e no documentário do chamado “modelo sociológico” a fala da autoridade tem outro status. Bernardet classifica essa fala da

seguinte maneira: “É o locutor auxiliar. Sua função é ajudar o locutor e expor as ideias e os conceitos a serem transmitidos” (2003, p. 25). Por isso, as autoridades recebem um tratamento diferenciado. Ao contrário do que acontece com as pessoas anônimas, elas são sempre identificadas e abordadas previamente. Ou seja, essas pessoas não são entrevistadas de improviso. Dessa forma, elas têm tempo de se preparar para o ato da entrevista, que geralmente é realizada em um ambiente escolhido pelo próprio entrevistado. É comum que essas entrevistas sejam filmadas nas casas ou nos escritórios dos personagens. Esse tipo de abordagem produz resultados muito diferentes daqueles alcançados com as pessoas desconhecidas. Mesmo após a edição, a fala das autoridades é sempre mais extensa e melhor formulada.

Nas reportagens de João Salles, um contra-exemplo dessa norma criticada por Bernardet é o depoimento do ex-prefeito de Pequim, Chen Xitong, sobre o processo de promoção para baixo a que foram submetidos intelectuais e estudantes durante a Revolução Cultural (Fig. 8). É com um misto de constrangimento e sinceridade que o político faz um comovente relato da sua experiência pessoal diante da câmera de João Salles. Enquanto articula sua primeira frase, Xitong vira o rosto para o lado e desviando o olhar da objetiva, diz:

No início da Revolução Cultural, eu fui afastado do meu cargo e obrigado a... a ir trabalhar numa comuna agrícola... Eu alimentava os porcos, varria o chão, fazia o serviço de faxina, carregava dejetos humanos, cuidava de hortas... Para mim a experiência era completamente nova, eu nunca havia feito nada parecido em toda a minha vida (CHINA, 1987).

Durante todo o depoimento, Xitong fez movimentos aleatórios com a cabeça, desviando o olhar da objetiva, em outros momentos sua voz é hesitante, revelando o evidente desconforto em falar sobre o assunto. Apesar de toda essa dificuldade, ele aceitou contar sua história para João Salles o que reforça a ideia de identificação entre o entrevistado e o entrevistador.



Fig. 8: Chen Xitong desvia seu olhar da câmera enquanto fala (*China- o império do centro*, 1987)

Outro exemplo desse tipo de abordagem positiva do entrevistado pode ser visto na sequência sobre os abusos cometidos contra os artistas durante a Revolução Cultural de 1960. João Salles mostra imagens de arquivo de artistas sendo forçados a desfilar usando enormes chapéus de asno em público. Em seguida vê-se uma pintura de uma coruja com um olho fechado. O narrador relata um dos inúmeros abusos cometidos contra os artistas naquela época: “Huang Yongyu passou anos na cadeia por ter pintado uma coruja que piscava. Não se sabe bem porque o quadro foi considerado ofensivo” (CHINA, 1987).

Com um olhar fixo na objetiva, segurando um cachimbo na mão direita, o pintor Huang Yongyu fala num tom de voz equilibrado: “não podíamos pintar durante o dia. (...) Algumas vezes, eu pintava das 2h da manhã até o nascer do dia” (CHINA, 1987, 31min45s). Ao contar como driblava a vigilância do regime, a expressão no rosto do pintor se alegra e ele chega mesmo a esboçar um sorriso, quando diz: “Desenvolvi uma técnica perfeita: quando ouvia alguém chegando, eu conseguia rearrumar o meu quarto tão rápido que ninguém diria que eu estava pintando alguns instantes atrás” (CHINA, 1987). A sinceridade da declaração aponta mais uma vez para uma cumplicidade e simpatia em relação ao entrevistador.

Em *América*, o discurso de autoridade é recorrente. No capítulo sobre o blues, o consagrado bluesman Honeyboy Edwards traça o perfil desses músicos (Fig. 9). O locutor introduz o espectador no universo do bluesman:

O cantor de blues é um solitário, um músico que parte, sempre longe de casa. Sua condição é o exílio. É na solidão que ele compõe melhor. O blues não é apenas uma música é um estado de espírito (AMÉRICA, 1989).

Na sequência, vê-se Edwards filmado em plano aberto sentado num banco em frente a um balcão de bar. Ele diz com voz aveludada: “O bluesman é diferente das outras pessoas. Quando a gente fica com o blues, quer ouvir e tocar blues o tempo todo. E quando começa a tocar dá vontade de levantar e ir para algum lugar. É preciso partir”(AMÉRICA, 1989).





Fig. 9: Honeyboy Edwards ( *América*, 1989)

### 3.7 A montagem paralela e a criação dos tipos sociológicos.

A primeira etapa de construção da entrevista é a abordagem dos personagens pelo entrevistador. O segundo momento de elaboração do sentido é a montagem, feita pelo diretor, normalmente, sem a participação do entrevistado. Como dito anteriormente, quase sempre, nas entrevistas realizadas para a televisão as pessoas representam tipos sociais. Quando há um conteúdo rigorosamente pré-estabelecido, e as particularidades dos indivíduos são deixadas de lado. Assim, são mantidas na montagem apenas as falas que estiverem de acordo com a proposta do filme.

Uma sequência de *América* mostra claramente a construção de arquétipos através da montagem paralela. Nesse programa, os norte-americanos são apresentados como nômades. Para provar que o deslocamento constante é um traço característico dessa sociedade, João Salles compara dois tipos de personagens: um grupo de católicos não identificados, e o caubói Bill Justin. Primeiro observamos os fiéis ouvindo a missa de domingo pelo rádio, dentro de um do carro estacionado em frente à catedral onde esta sendo realizada a liturgia. Essas imagens são integradas a cenas onde Bill Justin aparece, ora montado em seu cavalo, ora diante do animal dizendo: “o caubói é alguém sem destino. Fica aqui um tempo, depois lá.”. Pronto. Bill Justin é um nômade, assim como os fiéis dentro de seus automóveis. É a montagem que aproxima o caubói dos fiéis, essa interpretação não parte do personagem. Não foi Bill Justin que definiu sua personalidade a partir da analogia com os religiosos itinerantes. Jean Claude Bernardet explica o emprego desse tipo de artifício no documentário *Viramundo*:

As pessoas anônimas servem de matéria-prima para a construção de tipos. Eles emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta, que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com quem ele se encontrou (BERNARDET, 2003,p.24).

No caso de *América* e, também, em *China – o império do centro* nota-se o uso recorrente da montagem paralela na construção de tipos sociais como o nômade no caso da cena descrita acima.

### **3.8 O papel do locutor**

Tanto em *China* como em *América*, a narração em off é feita pelo ator José Wilker. Além de ter uma voz clara e firme, Wilker é um conhecido ator de televisão, isto é, a sua voz é familiar. Essa identificação do público com o tom da fala do locutor é uma elemento fundamental para a transmissão do conteúdo do programa. A narração é feita em um tom íntimo a fim de intensificar a identificação do narrador com o conteúdo narrado.

Para introduzir a cena em que uma jovem de 23 anos passa por uma cirurgia de extração de um tumor na tireóide, sem ter passado pelo procedimento anestésico convencional, o narrador avisa: “Para a medicina ocidental as imagens que vamos ver a seguir são absolutamente impressionantes”. Ao empregar a primeira pessoa do plural, o diretor faz o contato direto com o espectador. Como explica Muniz Sodré, em casos como esse, “a interpelação direta efetuada pelo apresentador é o elemento fático [manutenção do contato entre emissor e receptor] mais visível da televisão”(2012, p.61).

### **3.9 O enquadramento**

Como dito anteriormente, a televisão interpela o espectador através da simulação do “contato direto” (SODRÉ, 2010). Nesse sentido, a tevê busca imprimir a ideia de simultaneidade com o tempo do espectador. Para que isso aconteça é preciso que as mensagens sejam apreendidas de forma quase que instantânea. Por esse motivo, todo o conteúdo produzido pela tevê, inclusive as entrevistas, obedecem a rígidos critérios de inteligibilidade. Na televisão, a maior clareza das imagens é alcançada pelo uso recorrente de enquadramentos tradicionais. Em *China e América*, os enquadramentos variam entre *close*, plano longo (cenário completo), plano médio (parte do cenário), *close-up* (cabeça e ombros), grande *close-up* (apenas o rosto), *close* próximo (objeto focalizado, excluindo o quadro) e plano-duplo (duas pessoas no quadro).

### 3.10 O entrevistador fora de quadro

Não é a toa que o corpo e a voz do entrevistador são mantidos fora de quadro, mas não fora de campo. Sabe-se que os programas jornalísticos dizem reportar os fatos tal como eles acontecem na realidade, sem interferências. Para ter legitimidade como espelho incontestável do mundo, a televisão esconde todos os indícios que evidenciam a construção das suas versões sobre os acontecimentos. Por esse motivo, tanto em *China* como em *América*, a imagem e a voz do entrevistador são eliminadas na montagem. João Moreira Salles esclarece esse processo:

Eu tinha tanta certeza do que era o mundo que não precisava estar nele. Em nenhum momento, quero que as pessoas percebam que a história está sendo contada por alguém. Eu achava que o documentário fosse um espelho fiel do mundo. Portanto, eu não incluía a minha voz para não quebrar a ilusão de que você está olhando o mundo tal como ele é (SALLES, 2012).

### 3.11 Os códigos da televisão

Para compreender o estilo da entrevista em *China e América* é preciso entender as regras de funcionamento da mídia que produziu estas reportagens: a televisão. Seria um erro analisar as entrevistas de televisão sem falar sobre os interesses desse meio de comunicação. É preciso esclarecer que televisão não é um simples mediador técnico entre o emissor e o receptor da informação. Muniz Sodré define a tevê como o símbolo maior do “panoptismo” nos meios de comunicação, isto é, da vigilância anônima instaurada através da alienação do processo construção do discurso e da consequente “interiorização dos modelos ideológicos da ordem produtiva” (SODRÉ, 2010, p. 45) pelos indivíduos. Ou seja, ao incorporar as idéias do sistema, cada cidadão passa a exercer uma espécie de patrulhamento social. O espectador assume um duplo papel: o de receptor e o de transmissor de pensamentos. Supostamente incomodado com a queda da audiência do “Jornal Nacional” para a novela “Prova de Amor”, exibida pela rede Record, em 2006, o âncora do jornal nacional William Bonner teria comparado os espectadores brasileiros a Homer Simpson, o pai alienado da família retratada no desenho animado “Os Simpsons” (1989)<sup>21</sup>. Não por acaso, os membros da família representada no desenho passam a maior parte do tempo diante de um aparelho de tevê.

---

21

Segundo matéria publicada pelo jornal “Folha de São Paulo”, no dia 6 de dezembro de 2005, o apresentador do “Jornal Nacional” teria comparado os espectadores médios brasileiros ao personagem do desenho animado diante de “nove professores universitários, no Rio, em visita aos estúdios da Globo”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55778.shtml>

No trecho abaixo, o locutor de *América* explica e questiona a teoria de um dos críticos mais veementes da televisão:

Segundo Noam Chomsky, a mídia estaria para a democracia assim como a censura esta para um regime totalitário, a serviço da doutrinação. Até certo ponto sua teoria se sustenta, porém, ela é excessivamente conspiratória. Salvo em alguns países, não há ninguém controlando o que é dito. O que ocorre é a própria televisão impondo sua lógica, uma lógica do impacto, da trivialização, do espetáculo que contamina tudo (AMÉRICA, 1989).

Ainda em *América*, Timothy Leary faz previsões entusiasmadas sobre o futuro da televisão:

Estamos trabalhando em programas que permitirão o usuário filmar e dirigir o jornal das sete, com sua própria narração e sonorização. Podendo substituir o rosto do Stalin pela cara do Mickey e às oito horas assistir o que quiser no jornal das sete. Como ousar mudar o que esta na tela? Vamos mudar! Vamos pôr um bigode na Monalisa, pintar faixas verdes no rosto de Ronald Reagan. Vamos quebrar esse tabu! Aprender a mudar o que está na tela é a suprema liberdade (AMÉRICA, 1989).

Infelizmente, as previsões de Timothy Leary ainda não se concretizaram. Mesmo com a difusão da tecnologia 3D, dos smartphones e dos recursos oferecidos pelos canais de TV a cabo, o espectador ainda tem um papel passivo diante das telas tevê. A participação dos receptores na produção das mensagens televisivas ainda é insignificante e isso reflete no estilo das entrevistas produzidas para as reportagens de televisão que, na primeira década do século XXI, ainda repetem o estilo usado em *China* e *América*, no século XX. A entrevista televisiva excluiu um universo de possibilidades aberto a partir da troca de experiências que surge do encontro entre o entrevistador e o entrevistado. Ao contrário do que acontece em uma situação de diálogo, na reportagem a fala do entrevistado é muitas vezes esvaziada do sentido próprio. Para ser incorporada ao discurso televisivo a voz do outro deve ser clara e objetiva. Seu único objetivo é o de transmitir o significado estabelecido pelo emissor ao receptor, no caso da televisão: uma audiência heterogênea e atomizada, formada por potenciais consumidores (de bens-materiais e ideológicos), que habitam os grandes centros urbanos. Assim, as entrevistas da tevê não reproduzem as marcas da fala corrente como a autenticidade, a ambigüidade, a redundância, as hesitações e o tempo arrastado. Porque os ruídos comprometem e ameaçam a inteligibilidade da mensagem o que é impensável dentro da lógica comercial e publicitária da televisão. O próximo capítulo aponta em direção à expansão e a superação dos limites do padrão de entrevistas da reportagem.

#### 4 A ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO: Um estudo de *Santiago*

Esse capítulo descreverá o momento em que o João Moreira Salles, que já havia trocado os métodos de entrevista das reportagens pelos métodos do documentário autoral, desenvolvendo técnicas de observação, se lança na montagem de uma entrevista com o mordomo de sua família, filmada segundo o modelo da televisão, com perguntas dirigidas. Em *Santiago* (2007), a realização das entrevistas seguiu o mesmo padrão das reportagens jornalísticas. Essa escolha se explica porque em agosto de 2005, quando decide finalizar o filme, o diretor reconhece que a fala de Santiago foi negligenciada pelo dirigismo excessivo praticado durante os cinco dias de entrevistas realizadas 13 anos antes do lançamento do filme. Nesse momento, investido de uma maior consciência sobre a importância da voz do outro filmado, João Moreira Salles reconstrói a palavra “maltratada” (LEANDRO, 2012)<sup>22</sup> e “destruída” (COMOLLI, 1995) através de uma escrita subjetiva, em que uma narração em off na primeira pessoa é acrescida ao material filmado. A presença de João Moreira Salles em *Santiago*, o seu depoimento e as suas confissões, acrescidos de outros mecanismos, que serão analisados com mais detalhe ao longo desse capítulo, fortalecem e recuperam a fala de Santiago, fragilizada durante as entrevistas realizadas em 1992. Nesse sentido, *Santiago* é um filme sobre o resgate da palavra do campo da reportagem para a escrita documental. É assim que as entrevistas gravadas em 92, num estilo de reportagem, impessoal e pretensamente objetivo, ganham uma densidade subjetiva e singular no documentário de 2007. João Moreira Salles explica as diferenças entre o processo de filmagem e de finalização de *Santiago*:

O *Santiago* é um pouco dessas duas coisas. O material bruto foi filmado quando eu ainda achava que tinha que controlar tudo e a montagem acontece no momento em que eu achava que o controle absoluto é a morte do documentário. Portanto, eu faço uma crítica daquele tipo de empenho em controlar o real (SALLES, 2012)<sup>23</sup>.

---

22

Expressão usada em uma conversa sobre o presente trabalho.

<sup>23</sup> Entrevista concedida a autora do trabalho. Disponível em anexo.

*Santiago* foi escolhido para essa análise porque ressalta os problemas relacionados aos métodos de entrevista das reportagens e sugere uma nova abordagem dos personagens, baseada na valorização do papel do entrevistado como figura ativa na construção do discurso. A partir do estudo das crises e dos limites impostos pela entrevista em *Santiago*, será apontada a forma como João Salles reinventou a sua relação com o personagem, assim como, toda a sua concepção sobre as entrevistas.

#### **4.1 Apresentação de *Santiago***

João Moreira Salles conta muitas histórias em *Santiago*. Além de falar sobre o mordomo aposentado, Santiago Badariotti Merlo, tema do documentário filmado, mas não concluído, em 1992, e finalizado em 2007, quando recebeu um subtítulo (*uma reflexão sobre o material bruto*), o diretor também fala sobre os equívocos cometidos no processo de filmagem, sobre um documentarista arrependido, sobre um homem e suas memórias de infância e juventude, sobre uma casa e seus habitantes e, por último, sobre o tempo e o esquecimento. Em *Santiago* identifica-se três protagonistas: o próprio Santiago, João Moreira Salles e a “casa da Gávea”. Esse capítulo atém-se às falhas cometidas durante a gravação das entrevistas, ao arrependimento do documentarista e a sua bem sucedida tentativa de resgate do outro filmado. Antes de aprofundar nessa análise, serão feitas algumas considerações sobre a apresentação dos personagens principais de *Santiago*, considerado um marco na história do documentário contemporâneo.

#### **4.2 Os personagens em *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)*: Santiago Badariotti Merlo, João Moreira Salles e a “casa da Gávea”**

O mordomo aposentado Santiago Badariotti Merlo é retratado como um indivíduo complexo e imprevisível, em outras palavras, uma pessoa surpreendente. O locutor em off, Fernando Moreira Salles (irmão de João Moreira Salles), fala de Santiago na primeira pessoa do singular, dessa forma sabe-se que a história é contada do ponto de vista do diretor. Isso implica que ao falar de Santiago, João Moreira Salles fala de si mesmo, esse é um dos aspectos responsáveis pelo tom autobiográfico do documentário. Isso será abordado mais adiante, por enquanto fala-se apenas de Santiago.

Quando tiveram início os cinco dias de entrevistas para o documentário, em maio de 1992, Santiago estava com oitenta anos, dos quais trinta haviam sido dedicados ao trabalho de mordomo da aristocrática família Moreira Salles. Através do documentário conhecem-se muitas características do personagem como a sua memória prodigiosa, a solidão, a sensibilidade aguçada, a sensação exclusão e subserviência, o gosto refinado, a inteligência e a semelhança da sua história com a de ícones literários como o copista de Flaubert e o personagem Funes, de Borges. O paralelo literário se explica porque durante mais de cinquenta anos Santiago dedicou-se a um projeto ambicioso, como explica Carlos Alberto Mattos no artigo “*O senhor dos salões*”:

Ao morrer (Santiago), deixou para “Joãozinho” um conjunto de 30.000 fichas, enfileiradas em maços com fitas vermelhas, contendo anotações sobre todas as dinastias da nobreza de todas as épocas e regiões do mundo, acrescida das vidas dos papas, de estrelas de cinema e de tribos indígenas. Uma cornucópia borgiana, que acabou se transformando no grande comentário paralelo do filme<sup>24</sup>

No documentário, a obra de Santiago é apresentada através da leitura de trechos das páginas deixadas pelo mordomo ilustradas por imagens do texto original. Santiago passou anos copiando informações sobre dinastias de todo mundo. Mas esse material não trata apenas de nobres, há também informações sobre astros de Hollywood e lutadores de boxe. Aos dados copiados, Santiago acrescentava comentários próprios. Sentado em frente à estante onde guardava suas fichas, que ficava encostada em uma pequena parede, debaixo de um relógio cuco, Santiago explica a relação com suas anotações:

Eu coloquei nelas parte da minha vida, dos meus sentimentos. À medida em que ia tomando cópia eu vivia aquilo, por exemplo, quando os Fenícios vinham com elefantes e cruzavam os Alpes, eu acompanhava aquele exército (SANTIAGO, 2007).<sup>25</sup>

Essas informações falam sobre “os amores e os ódios” (SANTIAGO, 2007) de Santiago, e serviram de inspiração para importantes sequências do documentário como a que descreve a simpatia que o mordomo nutria por Lucrecia Borgia, a antipatia pela família Pazzi e a adoração pelos Médicis de Florença. Também foi a partir desse

---

<sup>24</sup> Texto publicado no jornal O Globo, disponível em:  
<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/03/23/o-senhor-dos-saloes-51990.asp>

<sup>25</sup> Depoimento extraído de Santiago (24min10s), documentário dirigido por João Moreira Salles em 2007.

arquivo, que João Salles montou algumas das sequências mais emocionantes do documentário. Foi a partir de uma das listas de Santiago, a dos artistas de cinema mudo e falado, que João Salles informou-se da preferência do mordomo por dois dançarinos de Hollywood Cyd Charisse e Fred Astaire. Daí surge a ideia de inserir a cena do clássico *The Band Wagon* (MINELLI, 1953), em que o casal de atores aparece caminhando lado a lado e, a partir de uma sutil transição, passa a dançar em um parque. Outra sequência retirada das listas de Santiago é a que fala da história de amor entre Francesca Rímini e Paulo Malatesta, presente no ciclo do Inferno, no canto V, da Divina Comédia, de Danti Alighieri. Mais do que a tentativa de salvar histórias de reis e rainhas do esquecimento, essas anotações emprestavam sentido à vida de Santiago. Através delas ele podia dar vazão a sua imaginação e, se transformar em um nobre, mesmo que ainda fosse um solitário serviçal. Os personagens inventariados também serviam de companhia ao mordomo. No artigo “*Santiago*” *sob suspeita*, Ilana Feldman comenta o papel dessas fichas na construção do indivíduo:

Durante mais de 50 anos, Santiago inventariou a aristocracia da humanidade [...] Construindo propósitos para a sua existência a partir de algo aparentemente inútil, Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos. Nessa solidão tão povoada, era assumida a ficcionalização que lhe oferecia algum alento, algum sentido. [...] Na lógica do filme, Santiago faz por seus “mortos insepultos”, aquilo mesmo que João Moreira Salles faz por Santiago (FELDMAN, p.4).<sup>26</sup>

Como autobiografia de João Moreira Salles, o filme mostra a tentativa de resgate e manutenção de um passado vivido. Em *Santiago*, a memória e as lembranças de João Moreira Salles, são mediadas pelas histórias contadas pelo mordomo, que funciona como um núcleo para onde convergem todos os personagens do documentário. Nas palavras de Ilana Feldman, Santiago é: “o núcleo vital em torno do qual gravitam inúmeras outras relações” (FELDMAN, p.3). Ou seja, é através de Santiago que João Moreira Salles resgata toda uma vida pretérita, a sua e a de sua família.

Mais do que um mordomo ou um personagem, Santiago é apresentado como uma importante referência na vida de João Moreira Salles. Isso fica claro na sequência em que o diretor conta, através da narração em off, de uma noite de sua infância quando surpreendeu Santiago sozinho ao piano, vestindo um fraque. O documentarista descreve a cena e fala da lição que apreendeu com aquela situação inusitada:

---

<sup>26</sup> Trecho extraído do artigo “*Santiago*” *sob suspeita*, escrito pela cineasta Ilana Feldman, publicado na revista Trópico, disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2907,1.shl>



Me lembro que certo dia, meus pais disseram a Santiago que iam jantar fora, que ele podia fechar a casa e se recolher. Eu era menino, dormia cedo. Por volta da meia noite, acordei com uma música. Percebi que alguém tocava o piano[...]. Me levantei e na ponta dos pés fui até lá. A casa estava escura. Quando cheguei no salão, vi que era Santiago. Ele vestia o fraque que usava nos dias de grandes festas. Não me espantei com a música, não era raro ver Santiago ao piano. Me espantei com o fraque. Perguntei: “por que essa roupa Santiago?”. Ele me respondeu apenas: “porque é Beethoven, meu filho”. Não sei se eu contaria a história de Beethoven no filme de 1992. Talvez sim. Mas, somente por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago. Hoje, sei que ela também é sobre mim. Sobre uma certa noção de respeito que era dele, e que, talvez, ele quisesse me ensinar (SALLES, 2007).<sup>27</sup>

Com esse depoimento, João Moreira Salles mostra o quanto Santiago influenciou na sua formação pessoal, ensinando-lhe princípios como o respeito. Pode-se concluir que certas noções que o mordomo passou a “Joãozinho” influenciaram a forma como o documentarista realiza suas entrevistas, pois sabe-se que o respeito é a base de toda a entrevista do documentário. Em suma, é através de Santiago, que João Moreira Salles acessa a história de sua infância, ao lado dos pais e irmãos, na “casa da Gávea”. Consuelo Lins explica como Santiago narra a vida na casa dos Moreira Salles: “é com fascínio [...] que conta as histórias dos grandes jantares e festas na mansão da Gávea, as tarefas que envolviam a arrumação da casa, as mesas, as flores, a orquestra, os nobres e distintos que as freqüentavam.”<sup>28</sup>

#### **4.3 A condução das entrevistas em *Santiago***

Em maio 1992 com a ajuda da amiga, Márcia Ramalho, João Moreira Salles entrevistou Santiago durante cinco dias. As entrevistas foram realizadas no pequeno apartamento do mordomo aposentado, localizado no Leblon. Naquela época, o diretor pretendia fazer um filme sobre as idiossincrasias do empregado de uma família muito rica. Ao optar por esse eixo temático, Salles se negava a particularizar Santiago, limitando-se a filmar o “outro” a partir de uma condição generalizante, a de um representante de uma classe social menos favorecida: os empregados. O distanciamento entre o entrevistador e o entrevistado foi uma condição imposta durante a realização das entrevistas. Até então, João Salles ainda não havia cogitado a hipótese de falar de si e de sua família nesse documentário. Por isso, ele estabeleceu, nas entrevistas, uma relação fictícia e artificial entre ele e Santiago: a de um documentarista e seu entrevistado.

---

<sup>27</sup> Trecho extraído do documentário *Santiago* (10min), dirigido por João Moreira Salles, em 2007.

<sup>28</sup> Trecho extraído do artigo Santiago, de João Moreira Salles. O documentário entre o ensaio e a autobiografia.

Sendo assim, as entrevistas foram realizadas a partir de uma falsa relação, que pretendia esconder o fato de que o diretor era também o filho do patrão do entrevistado.

A forma como as entrevistas com Santiago foram conduzidas refletem a tentativa de retratar o personagem a partir de uma estrutura elaborada por João Moreira Salles antes do momento das entrevistas. Essa é uma postura típica das reportagens jornalísticas, onde as falas dos entrevistados costumam assumir um papel meramente informativo ou ilustrativo de um acontecimento. Nesse sentido, as entrevistas em *Santiago* seguem a mesma lógica das entrevistas realizadas em *China e América*. João Salles confirma essa semelhança: “De fato, o que marca *América, China, Japão* e, sem dúvida nenhuma, *Santiago* é essa ideia de que o documentarista sabe o que quer. Ele vai ao mundo para colher aquilo que já conhece” (SALLES, 2012). Assim como nos casos dos entrevistados de *China e América*, em 1992, João Salles não estava interessado em ouvir o que Santiago desejava dizer. Ao invés disso, ele queria que o personagem dissesse apenas aquilo que ele queria ouvir. João Moreira Salles analisa a voz de Santiago no documentário:

Aquilo que o Santiago diz é quase a não palavra falada, no sentido de que a palavra falada do Santiago é quase toda construída por mim. Eu até escolho as palavras que ele deve usar, digo: fala isso da minha mãe, isso não precisa (SALLES, 2012).

Esse controle exercido sobre a fala e os gestos de Santiago, atitude comum nas entrevistas jornalísticas, só fica evidente no filme porque João Moreira Salles expõe segundo Illana Feldman:

Gestos de Santiago, expressões faciais, aflições, silêncios, hesitações. Falas do documentarista, recusas, pedidos de repetição, afeto dominador, impaciência e prepotência. repetições para a câmera, as variações de ângulo de um mesmo plano, rastros de imagem e vida, anteriores e posteriores aos comandos de “ação!” e “corta!” (FELDMAN, p.1).

Todas as respostas de Santiago falam sobre o entrevistador. Isto é, tudo o que o personagem diz está ligado as lembranças do entrevistador sejam elas as festas da mansão em que morava ou sobre seus pais. Sempre que Santiago tenta falar sobre si, o diretor nega. Santiago diz apenas o que João Salles deseja ouvir e, numa relação autoritária, ele apenas obedece. Em 1992, nos cinco dias em que foi entrevistado, ele foi tratado como um mordomo argentino que tinha uma sensibilidade aguçada, uma memória invejável para um senhor de 80 anos, gosto refinado embora fosse apenas um serviçal.

O dirigismo do entrevistador sobre a fala, os gestos e as ações do entrevistado serão ilustrados a partir de três sequências de *Santiago*: a primeira recusa de João Moreira Salles a um pedido de Santiago; a cena em que Santiago faz uma referência ao cineasta sueco Ingmar Bergman; e a última negativa do diretor a uma solicitação de Santiago.

Em sua primeira aparição no documentário de João Moreira Salles, Santiago pergunta se pode começar as entrevistas com a seguinte frase: “Com esse pequeno depoimento que vou fazer com todo carinho”. A resposta do diretor ao pedido do personagem é um “inequívoco ‘não!’” (FELDMAN, p.1). Essa sequência revela a relação de poder estabelecida entre o entrevistador e o entrevistado. Ao começar a sua participação no filme com uma negativa, João Moreira Salles deixa claro a posição autoritária que assumiu diante do seu entrevistado. Durante os cinco dias de entrevistas, o diretor diria ao entrevistado o que ele podia e o que ele não podia falar. Em suma, todos os comentários de Santiago foram impostos a partir da decisão do entrevistador. Ao revelar esse “segredo do filme”(SALLES, 2007), isto é, as suas intervenções nas entrevistas de Santiago, João Moreira Salles deixa claro que o mordomo não fala de si e, sim, do entrevistador. Uma sequência exemplar disso é quando Santiago recita “de mãos postas” uma oração em latim. O narrador em off explica a razão daquela cena: “Uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim. Aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre e, de mãos postas, que retome a reza repetindo o que já disse”. Na sequência vê-se Santiago sentado ao fundo de sua cozinha, com os dedos entrelaçados orando em latim. Esse movimento, em que o entrevistador dá um comando e é imediatamente obedecido pelo entrevistado revela o poder do primeiro sobre o segundo. Essa relação de poder cresce em intensidade até o final do documentário. Consuelo Lins descreve a relação estabelecida entre o documentarista e Santiago:

Pouco a pouco um mal-estar nos acomete [...] Nos deparamos com um diretor por vezes déspota, irritado, apressado, incapaz de estabelecer uma efetiva interação com Santiago, que tenta a seu modo acertar e fazer aquilo que o diretor quer(LINS).<sup>29</sup>

A participação efetiva de Santiago, em corpo e voz, nesse longa-metragem de mais de uma hora de duração, se resume basicamente em atender aos pedidos de João

---

<sup>29</sup> Trecho extraído do artigo *Santiago, de João Moreira Salles. O documentário entre o ensaio e a autobiografia*, escrito por Consuelo Lins. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/santiago-de-joao-moreira-salles-o-documentario-entre-o-ensaio-e-autobiografia-de-consuelo-lins/>

Moreira Salles, que são muitos. Uma sequência mostra o desconforto de Santiago diante dos pedidos do diretor, quando o mordomo cita uma frase do cineasta Iqmar Bergman: “somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de um céu cruel e completamente vazio”. Sentado em seu minúsculo banheiro entre a pia e a banheira, enquadrado pelo batente da porta, Santiago teve que repetir a fala quatro vezes

É como se o diretor falasse através da voz e do corpo do entrevistado. Nesse sentido, João Moreira subverte a lógica da entrevista. É como se entrevistasse a si próprio, já que a fala de Santiago é sobre João Moreira Salles, sobre as suas vivências. Da mesma forma que os entrevistados nas grandes reportagens falam do discurso externo a suas experiências e elaborado previamente, Santiago fala das lembranças de João Moreira Salles. A diferença é que as reportagens de tevê não revelam seus truques, como fez o diretor de *Santiago*.

Nos minutos finais do documentário, João Salles nega a palavra a Santiago mais uma vez. Através da narração em off, João Salles faz sua última confissão sobre a forma como conduziu as entrevistas com o mordomo: “E, no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera” Diante de uma tela negra, hesitante e claramente nervoso Santiago diz: “Escuta, Joãozinho, há também um pequeno soneto, versos pequenos, que são muito simpáticos. João Moreira Salles encerra o filme da mesma forma que começou, ele responde a Santiago: “não! Isso, não precisa!”.

Além do dirigismo excessivo do entrevistador, outro fator que contribui para o distanciamento entre os atores da entrevista é a escolha de enquadramentos severos, como os do diretor Yasujiro Ozu, que colocam Santiago sempre no fundo de quadro, cercado por objetos, portas e maçanetas do seu apartamento. Soma-se a tudo isso, o fato de que Santiago nunca é filmado olhando para o entrevistador. Em uma cena ele aparece olhando para a parede, em outras olha para os lados ou para chão, encara a objetiva, mas nunca olha para João Moreira Salles. Esse olhar perdido de Santiago é mais uma das influências das entrevistas de televisão. Anita Leandro descreve essa situação da seguinte forma:

Na televisão o entrevistado, em vez de olhar para o seu entrevistador, olha para a câmera, espreitando para muito além dele, um possível espectador para a sua pose e sua fala, espectador que, na verdade, é a própria televisão, instância discursiva de referência para os dois pólos da entrevista (LEANDRO, 2007, p. 11).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Trecho extraído do artigo O silêncio é ouro – sobre o lugar da palavra no documentário contemporâneo, escrito por Anita Leandro, In : Ondina Pena Pereira & Marta Helena de Freitas, orgs. As vozes do silenciado. Estudos nas fronteiras da antropologia, filosofia e psicologia 2007, pp. 17-38.

É fato que ao ser impedido de olhar para o entrevistador, o entrevistado procura um referencial para quem possa direcionar seu depoimento e suas ações é, nesse momento, que ele passa a falar para a televisão. Nesse sentido, mesmo que de forma inconsciente o seu depoimento é elaborado para atender as expectativas da televisão. Ao se preocupar em atender as demandas e as exigências da tevê, o entrevistado é muitas vezes obrigado a deixar de lado toda a sua expressividade. Diante da câmera de televisão, as pessoas são levadas a assumir uma postura compatível com esse meio de comunicação.

#### **4.4 O resgate de Santiago através da montagem e da narração em off**

Treze anos após a realização das entrevistas com Santiago, em agosto de 2005, João Moreira Salles decide finalizar o documentário iniciado em 1992. Nesse momento, o diretor concluiu que tinha conduzido as entrevistas com Santiago de forma equivocada, isto é, ele havia calado o personagem a partir do excesso de dirigismo das suas falas, gestos e ações. João Moreira Salles explica o que levou a cometer esse erro: “o material bruto foi filmado quando eu ainda achava que tinha que controlar tudo”. (SALLES, 2012)

Infelizmente, Santiago não estava mais vivo quando o diretor decidiu refazer o filme. Assim, não havia como filmar novas entrevistas com o mordomo. O resgate do retrato inacabado de Santiago só foi possível, em grande parte, através da narração em off e da organização do material na montagem. Salles explica o material que tinha a sua disposição na época em que montou o documentário: “Santiago morreu poucos anos depois dessa filmagem. Dele restaram 30 mil páginas e nove horas de material filmado, além da minha memória e da memória dos meus irmãos” (SANTIAGO, 2007).

Consuelo Lins descreve o mecanismo através do qual João Moreira Salles conseguiu, ao mesmo tempo, reconstruir o retrato inacabado de Santiago, prestar uma homenagem póstuma ao personagem e criticar a forma como se aproximou do seu entrevistado:

Salles decide também expor no filme, implacavelmente, o que percebeu ao rever o material de 1992: o quanto se manteve distante de Santiago ao longo dos cinco dias de filmagem, o quanto impôs a ele uma ideia prévia de filme, o tanto que não entendeu o que de fato importava naquele reencontro (LINS).

Além do habilidoso processo de montagem, feito por Eduardo Escorel e Livia Serpa, e da exposição dos desmandos do diretor, o documentário também contou com outros importantes fatores para a sua construção, como o comentário subjetivo, na primeira pessoa; a narração em off, lida com emoção; a imersão de João Moreira Salles nas 30.000 fichas Santiago deixou para ele; as lembranças do diretor e de seus irmãos (quando o mordomo ensinava-lhes a equilibrar os copos na bandeja, quando ele rezava em latim, os arranjos de flores que ele fazia para as festas, quando ele tocava piano), as imagens da “casa da Gávea” (palco de todas essas memórias), os restos das gravações ou os tempos mortos, os planos em que Santiago executa a dança de suas mãos e a dança das castanholas.

Se João Moreira Salles, não explica como as entrevistas devem ser realizadas, ele deixa claro como elas não devem ser feitas. No trecho abaixo, o diretor descreve a principal transformação do seu método de trabalho e faz uma autocrítica de sua forma de entrevistar Santiago:

*O Santiago é a tomada de consciência de que eu não ouvia e passei a ouvir. Ouvir a palavra do outro é não controlar, é estar aberto para que o outro pense, estar aberto ao imponderável, aquilo que não posso colocar no papel antes de ouvir (SALLES, 2012).*

No trecho mencionado acima, João Moreira Salles mostra o quanto valoriza a escuta paciente na sua relação com os entrevistados.

#### **4.5 As lições de Santiago sobre o estilo das entrevistas**

Em *Santiago*, João Moreira Salles mostra o quanto as práticas de entrevista das reportagens, marcadas pelo excesso de controle e por uma hierarquização, que coloca o entrevistador em uma posição privilegiada diante do entrevistado, leva a um esvaziamento do outro filmado e a um empobrecimento da sua fala. Essa é a mesma posição presente nas entrevistas de *América e China*.

Ao criticar a sua relação com Santiago, João Moreira Salles coloca as técnicas de realização das entrevistas em questão. A partir da análise de *Santiago*, esse capítulo mostra que não há um modelo de entrevista ideal, um método definitivo. Através da experiência de entrevista relatada nesse documentário, sabe-se como não incorrer nos mesmos erros, mas o filme não dá uma receita. Um exemplo bem sucedido de entrevista, é aquele que registra um encontro único entre duas pessoas, em que se

constrói um espaço de acolhida para uma “palavra plural”, como diz Anita Leandro sobre a relação entre Cedric, uma criança com câncer, e o diretor Denis Gheerbrant, no documentário *A vida é imensa e cheia de perigos* (1994). Ao contrário do que João Moreira Salles fez com Santiago, Gheerbrant estabelece uma relação de respeito e cumplicidade com as palavras da criança filmada, que inspiram o título do filme. Na ala pediátrica do Instituto Curie de Paris, o diretor conheceu Cedric, um menino de oito anos, que acabou sendo o personagem principal do filme. Devido a delicada situação em que se encontrava a criança, o diretor estabeleceu uma condição inquestionável para acompanhar e filmar a sua rotina: o documentário só existiria se fosse capaz de fazer alguma coisa sobre a condição do personagem. Isto é, o documentário só seria feito se Cedric ficasse curado ao longo das filmagens. No artigo *O silêncio é ouro*, Anita Leandro descreve esse feliz encontro: “Há uma grande sintonia entre entrevistador e entrevistado, juntos, numa mesma viagem ao âmago do ser humano” (p. 16 e 17). Essa relação de cumplicidade só é alcançada quando o entrevistador se entrega ao acaso, isto é, quando ele está aberto ao que há de inesperado e de incontrolável na palavra do entrevistado. É a escuta solidária que é praticada com maestria nos filmes de um dos maiores documentaristas brasileiros Eduardo Coutinho, como em *Edifício Master* (2002) e *Boca de Lixo* (1992). Como diria Santiago Badarotti Merlo: c'est tout!

## CONCLUSÃO

Ao longo desse trabalho, vimos que a entrevista é um método de comunicação utilizado pelo cinema e por diferentes campos das ciências sociais, como o jornalismo.. Nesse sentido, ela auxilia de forma decisiva na elaboração de filmes, reportagens, estudos, pesquisas e teorias sobre temas diferentes, como comunidades de estudantes, imigrantes, adolescentes, esquimós, moradores de Copacabana, membros de tribos indígenas, evangélicos e indivíduos anônimos ou famosos.

Esse trabalho analisou as técnicas de entrevista em duas reportagens – *China, o império do centro(1987)* e *América(1989)* – e em um documentário, *Santiago(2007)*, todos eles dirigidos por João Moreira Salles. Apresentamos um estudo da abordagem dos dispositivos de entrevista por parte de um premiado documentarista brasileiro e esperamos, com isso, ter contribuído para ampliar os debates sobre os métodos de entrevista no cinema documentário e nas reportagens.

Entre os 38 depoimentos gravados durante a filmagem de *China*, esse estudo analisou as entrevistas de uma camponesa do Sul da China, do ex-prefeito de Pequim Chen Xiton e do pintor Huang Yongyu. Com isso, mostramos que essas entrevistas seguiram o padrão do documentário didático e informativo, cujo objetivo final é ensinar o espectador sobre algo que ele supostamente não conhece. A análise das entrevistas em *China* mostrou que aquelas pessoas foram consultadas principalmente para legitimar um roteiro previamente concebido pelo diretor, privilegiando assuntos que ele considerava importantes. Vimos também que há dois tipos básicos de entrevistados em *China*: os cidadãos comuns e as autoridades. A camponesa do Sul da China, mencionada no capítulo 3, pertence à categoria “cidadão comum”. Nesses casos os personagens não são identificados pelos nomes e seus depoimentos parecem ter sido tomados de improviso em situações do dia a dia, sem que houvesse tempo para que o entrevistado se preparasse para responder às perguntas dirigidas a ele. Essa senhora chinesa falou sobre a retomada da criatividade e da inovação naquele país a partir das reformas políticas realizadas por Deng Xiaoping. Ficou claro que sua fala funcionava apenas como um prolongamento da narração em off: ela falava somente de uma situação determinada e não chegava elaborar pensamentos mais profundos. Já o pintor Huang Yongyu faz parte da categoria autoridades e nesses casos os entrevistados costumam ser identificados pelo nome, as entrevistas são marcadas com antecedência e os depoimentos costumam ter durações mais longas. O pintor fala sobre a perseguição imposta aos artistas durante



a Revolução Cultural da década de 60, no governo de Mao Tsé Tung. Apesar de terem status diferentes, tanto o depoimento do cidadão comum como o depoimento das autoridades funcionam, na série, como exemplo ou ilustração de um contexto geral.

Para produzir a série *América*, João Moreira Salles realizou 50 entrevistas. Desse material, foram analisados os depoimentos de três pessoas: duas senhoras do Arizona e do *bluesman* HoneyBoy Edwards. Assim como em *China*, essas entrevistas foram divididas nas categorias cidadão comum e voz de autoridade. Além disso, o formato dessas entrevistas segue os padrões do jornalismo, com o dirigismo excessivo da fala, dos gestos e dos movimentos dos entrevistados. Nesse sentido, as senhoras do Arizona confirmam a falta de convívio nas ruas desertas da cidade norte-americana. Já o cantor de blues é apresentado como um representante do estilo de vida dos cantores da música negra do sul dos Estados Unidos.

Apesar de seguirem os padrões das reportagens, nas entrevistas de *China* e *América* há o estabelecimento de uma relação de empatia entre o entrevistado e o entrevistador. Essa relação de confiança fica evidente, sobretudo, pela maneira espontânea como as pessoas se apresentam para câmera de João Salles. Daí concluímos que mesmo em seus primeiros trabalhos João Salles já tinha uma certa inclinação para o documentário autoral, dada a maneira como ele trabalhava a escuta do Outro, já na televisão. Isto é, já no início da sua trajetória era possível identificar um documentarista em potencial.

Esse trabalho mostrou como a entrevista jornalística pode fazer um passo em direção ao documentário, através da escrita do roteiro de montagem, como acontece *Santiago* (2007). Nesse documentário, as entrevistas foram conduzidas seguindo um padrão das entrevistas jornalísticas. Isto é, a fala de Santiago foi conduzida pela narrativa formulada pelo diretor antes das gravações. Apenas as histórias relevantes para o diretor mereciam ser ouvidas, não havia espaço para a expressão da vontade do personagem.

Mostramos como João Moreira Salles imprimiu uma marca singular ao personagem, que teve a fala negligenciada durante as entrevistas, através da narração em primeira pessoa. Foi a partir do uso de uma voz *off* pessoal e subjetiva, na primeira pessoa, solidária para com o personagem filmado, que João Salles pôde evidenciar e resgatar a palavra negada a Santiago durante as entrevistas. A fala de Santiago pôde, assim, ser recuperada na montagem do filme, se fortalecendo com o acréscimo da fala do cineasta. Concluímos que a contribuição de Santiago para os profissionais que

convocam o Outro numa situação de entrevista é de grande importância: nesse filme, a voz off na primeira pessoa é uma grande lição de humildade sobre como respeitar a voz do outro, um método que o documentário oferece à reportagem.

Devido ao seu importante papel na comunicação social, a entrevista oferece inúmeras possibilidades de abordagens por parte dos pesquisadores, que não podem ser esgotadas em um trabalho de conclusão de curso. Também seria muito difícil inventariar e analisar todas as técnicas de entrevistas realizadas por repórteres e documentaristas brasileiros e estrangeiros. Mas, nesse universo de encontros entre duas pessoas há casos que merecem uma atenção maior, dependendo, principalmente, da intensidade da relação estabelecida entre os dois lados da entrevista. Além dos documentários apresentados nesse estudo, é possível notar esse tipo de abordagem generosa com o outro em outros trabalhos dirigidos por João Moreira Salles.

Para ampliar o raio de ação dessa pesquisa sobre a entrevista no cinema e na reportagem, faz-se necessária a realização de estudos futuros sobre outros objetos audiovisuais e sobre o conjunto da obra de João Moreira Salles. Seria de grande importância para os estudos do telejornalismo analisar, por exemplo, as entrevistas realizadas para os programas *Santa Cruz* e *O Vale*, da série *Seis histórias brasileiras*, co-dirigidas por João Salles e Marcos Sá Corrêa, produzidas pela VideoFilmes e exibidas pelo canal GNT, no ano 2000. O primeiro lança um olhar atencioso sobre a vida dos integrantes de uma comunidade evangélica localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro. O segundo, conta a história da devastação do Vale do Paraíba, no sul do Estado. Nesses programas, as entrevistas realizadas por João Salles já revelam uma preocupação maior com a voz do Outro. Em *Santa Cruz*, por exemplo, o documentarista acompanhou a vida dos moradores do bairro da Zona Oeste carioca por um ano. Dessa experiência resultaram relatos singulares sobre os moradores daquela comunidade, como a história de perseverança de um pastor evangélico e as relações entre os membros da sua igreja. Em *O Vale*, João Moreira Salles apresenta o “Seu” Antônio, que poderia parecer apenas um homem inescrupuloso ao descrever com orgulho as áreas que ajudou a devastar. Nesse ponto, João Salles pergunta sobre o que ele pensava enquanto estava derrubando as árvores. Isso abre espaço para uma reabilitação do personagem, que diz que precisava fazer aquilo para comer, beber e dar conta dos filhos criados. Não temos conhecimento de estudos sobre as entrevistas de *Santa Cruz* e *O Vale*, daí a importância de se realizarem análises futuras sobre esses objetos.

Seria importante, também, um estudo sobre as entrevistas realizadas com os personagens do programa *Notícias de uma guerra particular (1999)*, co-dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund. Em contraposição à representação feita pela mídia, as entrevistas realizadas por João Salles e Kátia com menores de idade que trabalhavam para o tráfico mostraram o lado humano daqueles adolescentes. Essa análise poderia dialogar com as entrevistas feitas pelo documentarista Eduardo Coutinho durante a filmagem de *Santa Marta - Duas Semanas no Morro (1987)*. Todos esses filmes podem ajudar a pensar os métodos de entrevista adotados pela televisão, que sempre contribuiu para a construção negativa da imagem das pessoas de classes baixas.

Essas seriam, portanto, algumas sugestões para trabalhos futuros a partir das hipóteses levantadas por este trabalho. A preocupação com o estatuto do Outro filmado, visto como um elemento essencial da prática da entrevista, ajuda a pensar o campo jornalístico e audiovisual como atividades socialmente responsáveis. Acreditamos que a trajetória de João Moreira Salles se mostra exemplar nesse contexto, como se procurou destacar ao longo desse trabalho. Espera-se, assim, contribuir para o desenvolvimento de novas pesquisas sobre a entrevista no campo do documentário e da reportagem de televisão, criando passarelas entre essas duas áreas de pesquisa e de formação profissional.

## **Filmografia:**

- AMÉRICA*. Direção: João Moreira Salles. Brasil: TV Manchete, 1989.
- BLUES*. Direção: João Moreira Salles. Brasil: TV Manchete, 1990.
- BOLÍVIA: história de uma crise* (Our Brand is Crisis). Direção: Rachel Boynton. Estados Unidos, 2005. 1DVD (87min), color.
- CAIXEIRO-VIAJANTE* (Salesman). Direção: David e Albert Mayles. Estados Unidos, 1968. 1DVD (85 min), p&b.
- CRISE*. Direção: Robert Drew. Estados Unidos, 1963. 1DVD (53min), p&b.
- CHINA, o império do centro*. Direção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: TV Manchete, 1987.
- ENTREATOS*. Direção: João Moreira Salles. Brasil: VideoFilmes, 2004.
- GREY gardens*. Direção: David e Albert Mayles. Estados Unidos, 1975. 1DVD (100min), color.
- HIGH school*. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1968. 1 DVD ( 75 min), p&b.
- JAPÃO, uma viagem no tempo*. Direção: Walter Salles. Roteiro e texto: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: TV Manchete, 1986. 1 DVD (58 min), NTSC, color.
- NELSON freire*. Direção: João Moreira Salles. Brasil: VideoFilmes, 2002. 1 DVD (102 min).
- NOTÍCIAS de uma guerra particular*. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Brasil: VideoFilmes, 1999. 1DVD (57min), color.
- PRIMÁRIAS – Kennedy e a campanha presidencial de 1960*. Direção: Robert Drew. Estados Unidos, 1960. 1 DVD ( 60 min), p&b.
- ROSTOS de novembro*. Direção: Robert Drew. Estados Unidos, 1963. Curta-metragem (12 min), p&b.
- SANTIAGO*. Direção: João Moreira Salles. Brasil: VideoFilmes, 2007.
- SEIS histórias brasileiras*. Direção: João Moreira Salles. Co-direção: Marcos Sá Corrêa. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2000. 6 DVDs (380 min), color.
- TITICUT follies*. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1967. 1 DVD (84 min), p&b

## **Bibliografia:**

- BERNARDET, J.C. “O modelo sociológico ou a voz do dono”; “A entrevista”. In: *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1985].
- BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1997.
- BROWNE, P. R. “Panorama do cinema direto”. *Filme e cultura*, vol. 1, nº 2, nov/dez 1966, Rio de Janeiro.
- COMOLLI, J.-L. “No lipping!”. In: *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COMOLLI, J.-L. “A outra escuta. Prática e teoria da entrevista”. In: *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DA-RIN, S. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- FERRARI, M.H.; SODRÉ, M. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. 3.ed. São Paulo: Summus, 1986.
- LEANDRO, A. “O silêncio é de ouro. Sobre o lugar da palavra no documentário contemporâneo”. In: Ondina Pena Pereira e Marta Helena de Freitas, orgs. *As vozes do silenciado. Estudo nas fronteiras da antropologia, filosofia e psicologia*. Brasília: Editora Universa, 2007, pp.17-38.
- LIMA, E. P. *Jornalismo literário no cinema*. São Paulo: Academia Brasileira de Jornalismo Literário/TextoVivo.
- LINS, C. & MESQUITA, C. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MACHADO, A. “As vozes do telejornal”. In: *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2003.
- MEDINA, C. *Entrevista: O Diálogo do Possível*. São Paulo: Ática, 1990.
- MITCHELL, J. *O Segredo de Joe Gould*; posfácio João Moreira Salles. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MOURA, E. *Câmera na mão. Som direto e informação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- MORIM, E. *Entrevistas nas Ciências Sociais, no Rádio e Televisão*. Florença: 1965.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus.
- PINTO, R. S. *Personagem e autoria no documentário de João Moreira Salles*. Dissertação do mestrado em comunicação. Porto Alegre, PUC-RS, 2006.

SALLES, J.M. “A dificuldade do documentário”. In: *O imaginário e poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

SALLES, J. M. “Sobre senadores que dormem. A invenção do cinema direto”. In: *Bravo*, 2005.

SERAFIM, José Francisco. *Televisão e documentário: afinidades e desacertos*.

SOUZA, M. R. *Narrativas de não-ficção. As interseções entre o novo jornalismo e o cinema documentário de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. Monografia de conclusão de curso. Rio de Janeiro, UFRJ-RJ, 2008.

WOLFE, T. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 200

## INTERNET

BORGES, J.D. *João Moreira Salles*. Entrevista publicada no site “Digestivo Cultural”, em dezembro de 2006. Disponível em: [http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=8&titulo=Joao\\_Moreira\\_Salles](http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=8&titulo=Joao_Moreira_Salles)

CAMELO, Thiago. *O filme e o filme de João Moreira Salles*. Overmundo. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-filme-e-o-filme-de-joao-moreira-salles>

CASEIRO, LUIZ. *Discurso de João Moreira Salles na Academia Brasileira de Ciências*. Folha de São Paulo. Disponível em <http://www.observatoriousp.pro.br/um-documentarista-se-dirige-a-cientistas/>

ESTADÃO. *O documentarista João Moreira Salles*. Caderno 2, variedades. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2001/not20010518p8383.htm>

FELDMAN, I. “*Santiago*” *sob suspeita*. Artigo publicado pela revista “Trópico”. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2907,1.shl>

FUX, J. & SANTOS, D. *As muitas artes de Santiago, de João Moreira Salles*. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n1p156/22488>

GETSEMANE, Silva. *João Moreira Salles no programa Lentes de observação (parte 1)*. TV Câmara. Disponível em [http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=LoP5\\_wRBeog](http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=LoP5_wRBeog)

GETSEMANE, Silva. *João Moreira Salles no programa Lentes de observação (parte 2)*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=0I-wjsQ-kMw&feature=endscreen&NR=1>

GETSEMANE, Silva. *João Moreira Salles no programa Lentes de observação (parte 3)*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=X9D7hPKU-hk>

LABAKI, A. *Encontro – João Moreira Salles*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zWbzeYn5ryQ>

LINS, C. *Santiago, de João Moreira Salles. O documentário entre o ensaio e a autobiografia*. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/santiago-de-joao-moreira-salles-o-documentario-entre-o-ensaio-e-autobiografia-de-consuelo-lins/>

MANABE, C.M. *Imagens Negociadas: América e o documentário televisivo brasileiro*. Pesquisa realizada pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Disponível em: <http://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xixcongresso/paineis/074806.pdf>

MATTOS, C. A. *O senhor dos salões*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/03/23/o-senhor-dos-saloes-51990.asp>

MESQUITA, C. *Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente*. Artigo publicado no site Novos Estudos – CEBRAP. São Paulo: 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sci_arttext)

MIGLIORIN, C. *Santiago, de João Moreira Salles – entre o saber e a experiência*. Texto publicado pela revista “Cinética”. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm>

MORAIS, E. Entrevista com João Moreira Salles no festival “É Tudo Verdade”, 2002. Disponível em: <http://www.cinematido.com.br/site/Editorias/Hoje/EntreviJoaoMoreira.htm>

MORISAWA, M. Entrevista sobre o lançamento de *Entreatos*. Revista Isto é Gente. São Paulo, 2004. Disponível em : <http://www.terra.com.br/istoegente/277/entrevista/index.htm>

Oyama, Thaís. *Entrevista - João Moreira Salles*. Veja, São Paulo, n. 1639. Disponível em: [http://veja.abril.com.br/080300/p\\_028a.html](http://veja.abril.com.br/080300/p_028a.html)

ORSATTO, Franciele. *Relações entre a revista Piauí e o jornalismo literário*. Verso e Reverso. Disponível em: [http://www.unisinos.br/\\_diversos/revistas/versoereverso/index.php?e=18&s=9&a=145](http://www.unisinos.br/_diversos/revistas/versoereverso/index.php?e=18&s=9&a=145)

PAPO DE CINEMA: <http://www.papodecinema.com.br>

PANOZZO, M. *Lento ma non troppo*. Artigo publicado no site da “Fundación Proa”, em 2010. Disponível em: <http://proa.org/esp/events/tag/joao-moreira-salles/>

SALLES, J. M. *Palestra – João Moreira Sales*. TV Câmara. Informação X Experiência. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=J6cjVR\\_tTxc](http://www.youtube.com/watch?v=J6cjVR_tTxc)

SALLES, J.M. *Entrevista- João Moreira Salles*. Portal tela Brasil. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=onc4y4nYa4k&feature=related>

SALLES, J. M. *Depoimento – João Moreira Salles*. Documenta Brasil 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=DYMkqYy46Q>

SALLES, J.M. *Bate papo sobre o documentário*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6o5BE76jsPE>

SALLES, J.M. *Debate sobre filme francês*. CinePUC. Disponível em : <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=GZRtJP8XpUg>

SALLES, J.M. *O caseiro*. Revista Piauí; edição 25; \_anais de Brasília. Rio de Janeiro, 2008. <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-25/anais-de-brasilia/o-caseiro>

SALLES, J.M. *Assim é se não lhes parece*. Revista Piauí; \_questões cinematográfica. Rio de Janeiro, 2009. <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-29/questoes-cinematograficas/assim-e-se-nao-lhes-parece>  
<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-11/poder-passado/o-andarilho>

SILVEIRA, J.P. *Em cartaz no Cine Clube Bordel Sem Paredes: “Santiago”*. Artigo publicado no site Coletivo Sem Paredes. Disponível em:  
<http://coletivosemparedes.wordpress.com/2011/07/05/em-cartaz-no-cineclube-bordel-sem-paredes-santiago/>

TEIXEIRA, N. *Santiago: reflexões sobre a brutalidade do material*. Artigo publicado na revista de cinema “Filmes Polvo”. Bahia: 2009. Disponível em:  
[http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/fora\\_de\\_quadro/94](http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/fora_de_quadro/94)

VILLAÇA, P. João Moreira Salles, documentarista, diretor de “Nelson Freire”. Publicado, em 2003, no site “Cinema em Cena”. Disponível em:  
<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=720>

XAVIER, I. e BERNARDET, J.C. *Contracampo*. Debate transcrito por Cleber Eduardo e revisado por Fernando Verissimo. São Paulo:  
<http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm>;



## Anexo: Entrevista com João Moreira Salles

**Lorena Ferraz:** Seus primeiros trabalhos, as séries *Japão*, *China* e *América*, foram produzidas para a TV Manchete. A técnica e o conteúdo dessas produções seguem o modelo das grandes reportagens jornalísticas, sobretudo nas entrevistas. Em *Santiago*, as entrevistas também seguem o padrão do jornalismo, com um dirigismo excessivo e a eliminação do acaso, de que fala Jean Claude Bernardet. Em que medida o jornalismo influenciou o início da sua carreira?

**João Moreira Salles:** O jornalismo me influenciou, mas não no início da carreira. No início da minha carreira nada me influenciou, porque eu não sabia rigorosamente nada. Assim que me formei em economia, o Waltinho, meu irmão, me convidou para ajudá-lo a montar o *Japão*. Eu não tinha nenhuma informação sobre o cinema de um modo geral e, especificamente, sobre o documentário. Eu tinha um contato muito superficial com os programas de televisão como o Globo Repórter e os documentários da BBC, que chegavam ao Brasil através da TV pública.

Para mim o documentário era aquilo, ou seja, a informação, o fato. Era um pouco ensaístico também. Quando fiz *Japão*, *China* e *América* o que eu tinha na cabeça era uma falta absoluta de informação sobre o que era o documentário. Eu não pensava no documentário como uma categoria, documentário era dizer para as pessoas que não sabem aquilo que eu sei. Então, era sentar, estudar, fazer entrevistas e organizar o material a partir de um arranjo que é muito mais externo ao material do que implícito à ele. Você interpreta aquilo que você filmou a luz da suas vivências, das suas idiossincrasias. Eu não tinha uma influência marcante de nada muito específico em relação ao documentário. Tinha da minha vida, das minhas leituras.

O Bernardet fala em acaso que é uma coisa que eu já falava há bastante tempo. De fato, o que marca *América*, *China*, *Japão* e, sem dúvida nenhuma, *Santiago* é essa ideia de que o documentarista sabe o que quer. Ele vai ao mundo para colher aquilo que já conhece. Portanto, você exclui tudo aquilo que é uma manifestação impura daquilo que você deseja que o real seja. O filme é feito de certezas que antecedem o filme.

A segunda parte do meu trabalho é o contrário disso. Começo a incorporar o acaso e os acontecimentos que eu não controlo. O *Santiago* é um pouco dessas duas coisas. O material bruto foi filmado quando eu ainda achava que tinha que controlar tudo e a montagem acontece no momento em que eu achava que o controle absoluto é a

morte do documentário. Portanto, eu faço uma crítica daquele tipo de empenho em controlar o real.

**Lorena:** Ao contrário das narrativas telejornalísticas, os seus documentários não eliminam as nuances e as contradições dos personagens. O senhor acha que as narrativas telejornalísticas são desleais com os personagens de que falam? Há um certo cinismo na forma como os telejornais retratam o mundo?

**Salles:** Eu acho que as prioridades são diferentes. No telejornalismo, o personagem não é essencial. Ele é apenas um porta-voz da informação, o que importa é o conteúdo factual daquilo que ele está dizendo. Portanto, você pode dizer que há um desrespeito inerente ao fato de você não querer saber quem ele é. Você apenas usa o personagem como um meio para informar. Ele como individualidade singular, como sujeito complexo e contraditório não cabe no jornalismo. O jornalismo é a narrativa do que não é contraditório. Se você termina de ler um artigo de jornal em dúvida à respeito do que achar factualmente disso ou daquilo, é provável que aquilo tenha fracassado como jornalismo.

No documentário é exatamente o oposto. Quando você sai com certezas muito confirmadas, o documentário deixa de lado a sua característica e incorpora aquilo que é a não ambiguidade, a informação que não é necessariamente o que o documentário faz melhor. Não acho que deslealdade seja a palavra certa. O jornalismo é verdade e mentira, o fato ou não-fato. É difícil identificar qual é o mundo do documentário, mas a palavra mais próxima que me ocorre é uma certa experiência do personagem, como ele vê o mundo. É o personagem no que ele tem de mais complicado e mais contraditório também. Você não consegue dizer que ele é preto ou branco. Ele é cinza. O documentário acontece entre o certo e o incerto. Ele não é um veículo para informação. É um veículo para a experiência do mundo, e a experiência do mundo não é factual, não é uma coisa que você precisa reduzir a dados, números, fatos e informações.

**Lorena:** No livro *Cineastas e as imagens do povo*, Jean Claude Bernardet fala que ao fazer uma matéria sobre a vinda de imigrantes nordestinos para a região Sudeste, os relatos que não estiverem relacionados à pobreza e a seca serão eliminados. O senhor concorda que há uma tentativa de “limpeza do real” pelo jornalismo?

**Salles:** É preciso tomar cuidado para não cairmos em uma dicotomia em que o jornalismo é o mal e o documentário é o bem. Eles cumprem papéis que são diferentes. Se você estiver fazendo um documentário sobre o êxodo de pessoas da região Nordeste e entrevistar dez pessoas, sete vão dizer que migraram por causa da pobreza e três vão dizer que vieram para o Rio porque queriam ver o mar. Você poderá dizer que é importante incluir isso porque faz parte da experiência da migração, mas isso cria um certo ruído na compreensão, que talvez seja desnecessário para uma análise mais sociológica da razão pelas quais as pessoas saem do Nordeste. A informação não cria uma complexidade, cria um barulho que desvia a atenção. Portanto, vamos concentrar naquilo que é mais essencial. Há hora para a complexidade e há hora para a redução da complexidade em nome da clareza.

O jornalismo funciona no registro da clareza e o documentário deveria funcionar no registro da confusão. No bom sentido da confusão. Pense no Eduardo Coutinho. Um filme sobre a classe média de Copacabana é muito mais complicado do que você imagina. As pessoas são de direita, são de esquerda, são felizes, são infelizes. A impossibilidade de generalizar é uma característica do bom documentário. Talvez ela seja necessária ao jornalismo.

São proposições diferentes e há uma boa hora e um bom uso para cada uma delas. Se você quer derrubar o presidente americano é melhor você entregar a tarefa para dois bons jornalistas, ao invés, de entregar a um documentarista. Até onde eu sei o documentário jamais conseguiu instrumentalizar o mundo, para produzir efeitos no mundo. Talvez por propor a complexidade, a ambigüidade e todas as zonas de cinza.

**Lorena: Como foi a transição da objetividade jornalística para o documentário? Na sua opinião, qual é o papel da subjetividade na reportagem e no cinema?**

**Salles:** Ou o documentário é autoral ou não é rigorosamente nada, quer dizer, ele é o documentário industrial feito pelas televisões como o Globo Repórter, que também consideram como documentário, acho que é um programa de jornalismo. Os documentários da BBC não têm muita autoria, eles partem de uma forma que é dada e incorpora qualquer tipo de assunto. Não importa se você vai falar de impressionismo ou da seca no nordeste a forma é a mesma. A autoria está na forma muito mais do que em outro lugar.

O documentário é um exercício de forma e a subjetividade se manifesta na maneira como você molda o material. Afinal de contas, não há tantos materiais assim. Os assuntos são mais ou menos os mesmos: afetos, família, pobreza, arte. O documentário não se distingue pelos assuntos que trata e sim pela maneira como trata os assuntos. A manifestação autoral é uma construção, uma invenção de forma. Quanto mais original for à forma, mais você imprime a sua marca subjetiva.

O jornalismo é menos afeito a essa grande vitalidade de forma. O documentário é artesanal, no sentido em que ele é irreprodutível. O jornalismo é uma produção industrial. Então o próprio modo de produção impõe um certo rigor de forma. Há pouca liberdade para você manipular a matéria como você quiser.

Mas, não é verdade que todo o jornalismo é assim. São conhecidas as histórias de pessoas que reinventaram a forma jornalística. Lilian Ross e Joseph Mitchell são pessoas que pegaram a matéria do mundo e transformaram-na através da manipulação daquilo que foi colhido na apuração. Eles fizeram um tipo de jornalismo que é profundamente autoral ainda que também seja factual, isto é, ainda que não haja ali nenhuma invenção ficcional dos fatos. Esse jornalismo é profundamente autoral. Talvez ele tenha me influenciado mais do que o cinema. O trabalho desses dois jornalistas é basicamente o de observar o mundo e transformá-lo através da observação. Observar o pequeno detalhe: como a pessoa se dirige ao garçom, os livros que a pessoa tem na estante, o tom da sua voz. Depois é preciso escolher entre essas observações aquelas que de fato significam alguma coisa e que iluminam o personagem ou o mundo que cerca o personagem. Foi através dessas pessoas que cheguei ao Cinema Direto americano, que é o cinema de observação, que veio depois do “jornalismo de observação”. O jornalismo pode ser profundamente criativo, ele pode incorporar a subjetividade sem necessariamente ter que usar a primeira pessoa do singular. O jornalismo que me interessa não é necessariamente aquele que usa o eu. Salvo algum engano, a Lilian Ross não usa o eu. O Truman Capote não usa o eu em *A Sangue Frio*.

O denominador comum do jornalismo e do documentário que tem uma profunda marca autoral é a consciência da forma e o desejo de interferir na forma e na maneira de narrar. Quando isso acontece seja no jornalismo, seja no documentário acho que a subjetividade se expressa.

**Lorena: Certa vez, o senhor afirmou que não dá para ser cordial na filmagem e desleal na montagem. O que é ser leal na montagem?**

**Salles:** Ser leal na montagem é você não reunir dois materiais colhidos em momentos diferentes ou em uma mesma entrevista, eliminar alguma coisa e juntar uma fala com a outra dando um sentido que a fala corrida original não tinha. Toda pessoa que já entrou em uma ilha de edição sabe como é fácil fazer isso. Essa é a deslealdade mais óbvia.

A deslealdade menos óbvia, com a qual a gente precisa prestar muita atenção, é o que chamo de questão de domínio. Algumas coisas que são ditas em um contexto podem assumir significados diferentes em outros contextos. Nem todo mundo que é filmado têm consciência de que aquilo que é dito se transferirá imediatamente para uma esfera pública. Há coisas que podem ser ditas na esfera não pública e que são impróprias na esfera pública. Quem faz essa transição do privado para o público é o documentarista. Não é pelo fato de a pessoa ter dito alguma coisa ou ter feito um gesto em um determinado momento que isso pode ser franqueado para o público. Algumas coisas podem e devem ser franqueadas ao público, outras não, porque adquirem um sentido que não tinham no momento em que foram ditas.

O risco do documentário e do jornalismo são as implicações dessa transferência da esfera privada para a esfera pública. Há uma responsabilidade do documentarista e do jornalista quando há um trecho de fala, um gesto ou uma manifestação qualquer que seja problemática.

**Lorena: Você submete o material filmado ao personagem antes de torná-lo público?**

**Salles:** Depende do personagem. Acho legítimo perguntar para o Nelson Freire se ele quer ou não quer que eu inclua isso ou aquilo. Acho ilegítimo perguntar o que o Lula acha, porque ele é um personagem de poder que tenta me seduzir o tempo todo e eu tento não ser seduzido por ele. Saber que o Lula tem determinadas características é muito mais importante para o mundo do que saber que o Nelson Freire tem determinadas características. Então, me sinto mais obrigado a proteger o Nelson do que o Lula. Até porque o Lula é um político e isso envolve interesses e tem conseqüências. Ou seja, mostrar ou não o material antes que ele seja visto pelas pessoas é legítimo em determinados casos e me parece errado em outros.

No caso do Nelson, por exemplo, eu não tenho o ouvido musical que o ele tem. Eu não sei se determinados tacks musicais que eu escolhi são embaraçosos para ele. Eu acho legítimo que ele não queira que eu use o que não achou bom. Agora, não posso

mostrar uma coisa para o Lula e dizer se posso ou não deixar. Seria inteiramente impróprio.

Depende do que foi dito e de qual foi o acordo. Você tem que cumprir os seus acordos. Se você diz que a declaração foi em off, isso tem que permanecer em off. Você não pode voltar atrás na palavra que deu. É tudo uma questão de contexto, é muito difícil discutir isso abstratamente. Você tem que entender o contexto em que a coisa foi dita, as implicações disso que foi dito, as conseqüências para quem disse e medir os prós e contras antes de tomar uma decisão.

Sem dúvida nenhuma, tanto o documentário como o jornalismo tem esse como o seu grande dilema, que é um dilema de natureza moral. O que fazer com o que o personagem te disse? Essa é a grande questão, todas as outras são secundárias.

**Lorena: As limitações relativas ao tempo contribuem para um empobrecimento da fala dos personagens no jornalismo?**

**Salles:** O jornalismo é uma categoria ampla demais, cabe muita coisa no jornalismo. O jornalismo hardnews paga o preço dessa urgência e, no entanto, é fundamental que ele exista. Um exemplo é o perfil que eu fiz do Francenildo, o caseiro do Palocci. Uma coisa é a cobertura feita pelos órgãos de imprensa, as revistas semanais e os jornais no dia a dia. Não há tempo de trazer toda a complexidade a tona, não há tempo de ouvir todo mundo, de ficar cinco, seis, sete, oito horas com um personagem até porque ele está sendo puxado para todos os lados. Mas, é fundamental que isso saia no jornal. Outra coisa é você poder voltar um ou dois anos depois quando ninguém mais se interessa pelo tema e ter dez, doze, quinze encontros com o personagem principal e outras dezenas de encontros com os personagens periféricos da história para realmente entender o que estava em jogo naquele momento. É muito injusto comparar isso com o jornalismo de urgência.

A dinâmica é inteiramente diferente. É o corredor de maratona e o cem metros rasos. São atletas diferentes que produzem coisas diferentes. Pode haver o fundista de cem metros rasos muito ruim, que corre muito devagar e perde a corrida e ter o Usen Bolt que ganha. A mesma coisa no jornalismo de urgência tem coisas que são feitas no calor da hora e são excepcionais para esse contexto e tem outras coisas que são muito ruins.

A Piauí tem a característica de corrida de fundo, de corrida de resistência. A gente chega depois e tem tempo para fazer. Isso não significa que o que a gente faz é

melhor do que o que o jornal faz. De vez em quando é melhor, porque de vez em quando a gente faz muito bem aquilo que somos capazes de fazer porque as condições de produção nos permitem fazer isso. De vez em quando a gente não faz direito. Mas são coisas diferentes. A pressa cobra o seu preço, mas ao mesmo tempo ela trás o benefício de não deixar nada escondido. O que é essencial vem a tona.

**Lorena: Em *Santa Cruz, O Vale e Futebol* algumas das suas perguntas foram mantidas na edição final. Em *Entreatos*, a presença da equipe é fundamental para a construção de sentido do filme. Qual é a função dessa presença?**

**Salles:** Isso já é uma pequena mudança em relação ao início da minha carreira. No início, eu tinha tanta certeza do que era o mundo que não precisava estar nele. Em nenhum momento, quero que as pessoas percebam que a historia está sendo contada por alguém. Eu achava que o documentário fosse um espelho fiel do mundo. Por tanto, eu não incluía a minha voz para não quebrar a ilusão de que você está olhando o mundo tal como ele é. É claro que quando chego em *Santa Cruz* já não acredito mais nisso. A minha voz já é um indício de que há alguém por trás da câmera. Há alguém conduzindo a historia, há alguém fazendo a pergunta.

No caso de *Entreatos* é um pouco disso, mas é outra coisa também. Eu achava que *Entreatos* seria um filme impossível de ser feito porque não bastava o Lula dizer eu concordo. Eu sabia que ia ter que negociar a minha presença ao lado dele todo santo dia. Era muito provável que essa presença seria negada, na melhor das hipóteses eu conseguiria filmar dez ou quinze minutos do Lula todos os dias. Por tanto, eu achava que esse seria um filme sobre a impossibilidade de fazer um filme, que o filme seria sobre a equipe tentando negociar a sua entrada e sendo negada. Isso revelaria, de certa maneira, a caixa preta que é a política. Aquilo que me é negado de certa maneira dá uma informação sobre aquilo que não deve ser visto. Desde o início, houve a decisão de filmar a equipe o tempo todo. Os primeiros cortes de *Entreatos* tinham 16 horas porque eu não sabia o que fazer com esse material, tinha tanto equipe quanto tinha Lula.

Na medida em que o filme foi amadurecendo na minha cabeça, a equipe foi sendo cortada e ficou muito pouco. O pouco que ficou da presença da equipe é importante porque ilumina as dificuldades de acesso. Por exemplo, o acesso no dia da preparação do debate é uma coisa muito difícil de conseguir. Por tanto, a gente filmou a nossa espera para conseguir entrar no quarto do hotel. A dificuldade de chegar perto do

Lula no dia em que ele vota. Tudo isso conta a história da dificuldade de estar ao lado dele nos momentos cruciais da campanha. A equipe e a minha voz aparecem em parte para dizer: “essa é a minha versão da campanha” e em parte para dizer que esse é um filme de negociação, deixando claro em quais momentos essa negociação foi mais árdua.

**Lorena: Segundo Jean Louis Comolli, existem duas concepções de espectadores “uma que o submete ao aperfeiçoamento incessante do engodo e outra que o deseja consciente e ativo no trabalho de uma escritura”. Como você vê a relação entre o diretor e o espectador?**

**Salles:** Em *Japão, América e China* eu não quero que o espectador perceba a construção, quero que ele entre na ilusão quase de uma ficção. A ilusão de que aquele é o mundo dado como tal. O *Santiago* é o oposto disso, a cada etapa do filme quero que o espectador perceba mais e mais e mais e mais e mais a construção desse filme. Alguém poderá dizer que isso é o engodo do engodo, porque ao denunciar a construção o tempo todo você cega o espectador para a construção que está acima dessa construção. Tudo é construção.

**Lorena: Comolli afirma que a prática do cinema documentário permite trazer o cinema ao essencial: corpo e máquina. Evidenciando a relação humana com o dispositivo técnico. Você concorda com essa afirmação, por quê?**

**Salles:** É uma afirmação um pouco pretensiosa. Mas é um pouco isso mesmo. A partir do *Nelson Freire*, no filme do Lula e completamente em *Santiago*, a presença da máquina e do corpo é absolutamente visível. Então, sem dúvida nenhuma ele tem razão. É uma maneira de dizer que o documentário vai revelando os seus segredos. Na medida em que eu vou avançando, os meus documentários vão revelando os seus segredos. É uma coisa que o Jean Rouch já fazia na década de 60. O filme mostra a maneira como é feito e não faz isso por um fetiche metalingüístico. É porque o fato de você colocar uma câmera em um lugar altera esse lugar. Assim como quando há um microfone, eu fico mais consciente do meu português, tento não fazer erros de concordância.

A câmera produz uma mudança no mundo. Então você deveria deixar isso claro para não cair na farsa da espontaneidade. A espontaneidade não existe. Toda vez que você instala um dispositivo de captura, seja da voz, seja da imagem, instala-se uma



consciência de si no personagem. É importante que o espectador saiba disso. O Jean Rouch radicaliza isso a ponto de pedir que os personagens inventem uma ficção de si mesmo. Ele diz: “é na ficção que a pessoa escolhe interpretar que ela revela o que há de mais essencial nela própria”. Não é verdade ou teatro como pensa o jornalismo. É verdade e teatro, no teatro a verdade se expressa.

É muito sintomático que vários jornalistas tenham dito que eu não percebi que o Lula estava encenando em *Entreatos*. É claro que eu percebi que ele estava encenando, eu queria essa encenação. Eu achava essa encenação boa, não acho errado que ele encene. Em outros momentos ele não encena. A presença constante da câmera naturaliza. Há uma flutuação da consciência da câmera. Em vários momentos, a câmera é parte da paisagem e ele falaria como se a câmera não estivesse ali. Em outros momentos, ele fala porque sabe que a câmera está ali.

O que é bonito no documentário é que você nunca consegue dizer de antemão que o melhor material será aquele em que o personagem não sabe que a câmera está ali ou quando ele sabe que ela está ali. Tem horas em que ele faz teatro sabendo que a câmera está ali e é péssimo como material. Tem horas que é excelente. Tem horas em que ele não sabe que a câmera está ali e fala sem dizer nada interessante. Tem horas que só é bom porque ele não sabe que a câmera está lá e diz coisas reveladoras, que não diria se atinasse para a presença da câmera.

**Lorena: Como o diretor consegue trazer o personagem para o filme, isto é, deixá-lo a vontade diante da câmera?**

**João Salles:** É um jogo de sedução e de trapaça, que nunca é declarado dessa maneira. Mas é exatamente isso. Vamos pensar no Lula e em um grupo de documentaristas que está ali diante dele. Por que ele topa ser filmado? Porque ele acha que é capaz de seduzir a câmera, acha que é capaz de mostrar de si mesmo aquilo que ele acha que o mundo precisa ver dele e omitir aquilo que é problemático. Ele é suficientemente poderoso e confiante para achar que consegue esse truque. Eu sei que ele vai tentar fazer isso e sei que em alguns momentos vou cair na lorota, mas acho que sou suficientemente esperto para em outros momentos não cair e conseguir flagrá-lo desarmado. É nesse acordo que a gente entra no ringue, tem hora que ele vence e tem horas que eu venço.

**Lorena: Os seus filmes fogem da típica lógica de solução de problemas, o senhor já declarou que o seu interesse é expandir e alterar os limites do documentário. Existe um dispositivo próprio das suas produções? Se sim, de que maneira ele contribui para alargar as fronteiras do documentário?**

**Salles:** É possível falar da minha trajetória, mas seria impróprio falar da minha obra porque acho que não tenho uma. Uma obra é um conjunto de filmes que juntos dizem mais do que cada um individualmente. Isso é verdade para o cinema do Eduardo Coutinho, talvez ele seja o único cineasta brasileiro em atividade com obra. A cada filme do Coutinho há uma direção do pensamento, há um refinamento do pensamento sobre o próprio documentário. Se você gosta de cinema não ficcional, você se enriquece mais vendo todos os filmes do que vendo apenas um, ainda que alguns filmes não sejam tão bons quanto outros. A trajetória é mais bonita do que cada filme individualmente.

Os meus filmes são muito diferentes entre si. Isso não é uma virtude, é consequência do fato de que até *Entreatos* eu não tinha julgado importante pensar sobre a forma. Eu achava que o documentário dizia uma coisa para as pessoas e o importante é o que é dito. O importante era a matéria sobre a qual eu falava e não o filme. Isso começa a acontecer com *Nelson Freire* e *Entreatos*. Eu não tenho um dispositivo. Tenho uma inquietação que começa a se manifestar nesse período e que se materializa como filme em *Santiago*.

Não é que eu tenha expandido a forma, só deixei claro para quem quer fazer documentário que pensar sobre a forma é muito importante. Ainda hoje as pessoas se empolgam apenas como o assunto, o conteúdo. Não há nenhum raciocínio sobre a maneira de contar o assunto. Mais importante do que o tema é maneira como você trata o tema. Não sou a única pessoa a fazer isso, tem um movimento de documentaristas de Minas Gerais que faz isso há muito tempo. Mas eles não fazem isso de uma maneira explícita, não tentaram transformar isso no rigor do método. Eu tentei transformar isso no rigor do método quando fiz disso a matéria de um filme fracassado, que é o *Santiago*.

Ao passar do documentário sem consciência de si para o documentário com consciência de si, me tornei um militante do documentário que precisa ter consciência de si. Não há o bom e o mau cinema. Há maneiras originais e maneira gastas e cansativas de tratar do mundo real. O que interessa para mim é a mudança de perspectiva e isso não é uma estetização do cinema. Não é uma preocupação com o que

é irrelevante. Fazer mais um filme sobre ecologia, miséria, fome a partir das velhas fórmulas é profundamente conservador porque vai anestesiando a nossa consciência sobre esses assuntos. Aquilo que é repetido pela enésima vez da mesma maneira deixa de causar qualquer tipo de inquietação.

A poesia pega palavras gastas e dá um novo sentido a elas. Existe uma palavra mais banal do que pedra? Subitamente, há uma pedra no meio do caminho. Uma palavra gasta e sem brilho se transforma em uma coisa poderosíssima.

**Lorena: Qual é a importância da palavra falada no seu trabalho? Como o tratamento dessa palavra evolui na sua carreira?**

**Salles:** Eu não ouço apenas também falo. Aquilo que o *Santiago* diz é quase a não palavra falada, no sentido de que a palavra falada do *Santiago* é quase toda construída por mim. Eu até escolho as palavras que ele deve usar, digo: fala isso da minha mãe, isso não precisa. É uma crítica a não ouvir o outro. O *Santiago* é a tomada de consciência de que eu não ouvia e passei a ouvir. Ouvir a palavra do outro é não controlar, é estar aberto para que o outro pense estar aberto ao imponderável, aquilo que não posso colocar no papel antes de ouvir é o contrário de *América*. Nesse filme, eu saio com um mapa pronto, pauta, aí me interessa muito pouco ouvir as pessoas. Eu fiz perguntas que já tinham sido feitas porque eu queria as mesmas respostas. Ouvir as pessoas significa fazer perguntas que nunca foram feitas antes e não saber direito o que você ouvirá.

A palavra do outro, a entrevista, a conversa, a fala é menos constitutiva do meu filme do que no cinema do Eduardo. Eu me coloco no filme de uma maneira muito mais presente do que o Eduardo se coloca nos filmes dele. *Santiago* existe, em parte, porque eu recupero a palavra original dele, aquilo que vem antes do ação e depois do corta. Aquilo que não era a matéria do primeiro filme se transforma no ouro do filme novo, mas a minha narrativa é constitutiva do filme também. O Eduardo jamais faria um filme com narração na primeira pessoa. Há um equilíbrio no meu filme entre a fala do outro e a minha fala.

**Lorena: O senhor pode falar um pouco sobre *Jorge Amado*?**

**Salles:** *Jorge Amado* tem uma tese que antecede o filme. A tese é a leitura do Gilberto Freire sobre a raça, acho que é uma leitura acertada. Mas tem um quê de pretensão de não querer ouvir direito o Jorge Amado. Diz assim: Jorge Amado é um escritor popular por tanto é preciso haver alguma outra razão para fazer um filme sobre ele. Como escritor ele não me interessa muito afinal de contas ele é um escritor popular. Então, vamos interpretar porque o Jorge Amado deu certo no Brasil. O documentário é feito a partir dessa questão da raça e do Gilberto Freire. As pessoas que eu escutei deviam confirmar aquilo que antecedia o filme. Eu não fui suficientemente corajoso para colocar essa tese a prova da contradição. Eu não criei as condições para que alguém dissesse que eu estava errado. Se alguém me dissesse isso não entraria no filme. O filme era uma defesa de tese.