



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

AS VARIÁVEIS DA ENTREVISTA JORNALÍSTICA

LUÍS GUILHERME JULIÃO

RIO DE JANEIRO

2016

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

AS VARIÁVEIS DA ENTREVISTA JORNALÍSTICA

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

LUÍS GUILHERME JULIÃO

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **As variáveis da entrevista jornalística**, elaborada por Luís Guilherme Julião

Monografia examinada:

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

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa
Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ
Departamento de Expressão e Linguagens – UFRJ

Prof. Dr. Fernando Ewerton Fernandez Júnior
Doutor em Ciência da Informação pelo IBICT/ UFRJ
Departamento de Expressão e Linguagens – UFRJ

Profa. Dra. Gabriela Nóra Pacheco Latini
Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ
Departamento de Expressão e linguagens – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

JULIÃO, Luís Guilherme

As variáveis da entrevista jornalística. Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Cristiane Henriques Costa

AGRADECIMENTOS

À professora Cristiane Costa, por ter aceitado orientar este trabalho e me passado a segurança necessária para seguir em frente com ele;

A Vinicius Silva, que aceitou com entusiasmo participar deste estudo e dedicou seu tempo a me conceder uma longa entrevista primordial para a concepção desta monografia;

À cidade do Rio de Janeiro e à Escola de Comunicação da UFRJ, que mudaram minha vida e me propiciaram ensinamentos que vão muito além do que se aprende nas salas de aula;

Aos amigos que fiz nesses últimos quatros anos, que foram companhia essencial para a minha formação pessoal e profissional;

Aos meus pais, Luiz Carlos e Marilene, que mesmo morando longe superaram a saudade para me apoiar e dar a força fundamental para eu continuar em busca dos meus sonhos;

A Deus, que guiou todos os meus passos e me deu proteção,

Muito obrigado.

JULIÃO, Luís Guilherme. **As variáveis da entrevista jornalística**. Orientadora: Cristiane Henriques Costa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir sobre como uma entrevista jornalística pode ter seu resultado final influenciado por diferentes aspectos. Desde a postura do entrevistador, que pode impor um objetivo e direcionar a fala de quem responde, até a edição, que tem o poder de mudar e distorcer o sentido do que foi falado. Trata também do interesse do entrevistado em direcionar sua própria fala, podendo criar a imagem sobre si mesmo ou sobre o assunto abordado que lhe for mais conveniente. Discute, ainda, como a presença do jornalista e de instrumentos como a câmera, o gravador ou um simples bloco de notas interferem na realidade do ambiente retratado e criam uma nova. Para auxiliar as reflexões, são estudados os trabalhos do cineasta Eduardo Coutinho e do jornalista Vinícius Silva, criador do projeto “Me alugo para ouvir histórias”, que concedeu uma entrevista ao autor sobre seu projeto.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A ENTREVISTA	12
2.1. Tipos de entrevistas jornalísticas.....	16
2.2. O entrevistador	19
2.3. O entrevistado	24
2.4. O meio, o ambiente e a edição.....	28
3. AS CONTRIBUIÇÕES DE EDUARDO COUTINHO	32
4. ‘ME ALUGO PARA OUVIR HISTÓRIAS’	40
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49
7. APÊNDICE	51

1. INTRODUÇÃO

O jornalismo ainda é feito por pessoas e para pessoas. É o indivíduo que detém e produz informações e as transmite para outro, responsável por tratá-las, antes que cheguem a um terceiro, que irá recebê-las. Nesse processo de coleta de dados, que parece simples à primeira vista, a entrevista é a técnica mais importante e mais comum usada no trabalho do jornalista. Ela pode representar apenas uma etapa de todo o processo por trás de uma reportagem como pode ser o próprio produto final, como um pingue-pongue ou um perfil.

Enquanto a presença humana se fizer necessária no jornalismo, a entrevista também será. Por mais que a área desenvolva a capacidade de fazer apurações com base em dados e documentos, as declarações ainda têm muito valor e espaço na imprensa, e as palavras humanas têm o poder de causar efeitos diretos na opinião pública. Acusações proferidas da boca de uma autoridade, mesmo que só sejam provadas posteriormente, têm o poder de influenciar a opinião pública, causar crises em corporações e governos e até tirar pessoas de cargos de confiança. Por causa desse potencial de impacto, há muitos interesses por trás da entrevista. As fontes podem usar a imprensa para seus interesses como a imprensa pode usar as fontes para referendar seus princípios editoriais.

Um dos grandes exemplos do potencial que a palavra tem é a entrevista que a atriz Leila Diniz deu para “O Pasquim” em 1969. Em pleno regime ditatorial no Brasil, ela falou abertamente sobre sexo e outros assuntos considerados proibidos para uma mulher na época. A publicação na íntegra da conversa que teve com os repórteres chocou não só os leitores como causou o estopim da criação da censura prévia à imprensa pelo governo militar. Essa entrevista ficou marcada também pelo modo como foi apresentada, pois “O Pasquim” publicou um texto com pouca edição, que virou marca da revista e inspirou outros veículos de imprensa no país. Em vez de cortar os palavrões falados pela entrevistada, os substituíram estrategicamente por um asterisco.

Tratar do tema entrevista é relevante, ainda, por causa de recorrentes acusações de que o jornalismo distorce o que o entrevistado diz para inserir seus próprios interesses e direcionar a opinião pública. Este trabalho parte do pressuposto de que não existe uma única verdade ou realidade, mas não pretende fazer com que essas acusações caiam por terra, muito menos afirmar que não existem tais distorções. O objetivo é contribuir para um entendimento do processo de produção da área como um todo, mostrando que a entrevista é muito mais complexa e tem muito mais nuances do que a definição do termo dada por uma enciclopédia.

Acontece que esse processo de coleta de informações envolve muito mais que a relação entre pessoas (quem pergunta e quem responde). Por si só, esse relacionamento entre indivíduos, cada qual com seus objetivos, interesses e subjetividades, é digno de ser abordado. Pretende-se, entretanto, ir além e estudar fatores externos como local, contexto ou condições em que esses diálogos são realizados, analisando quais as influências que tudo isso tem no caminho entre o que é falado pelo entrevistado e o conteúdo que chega ao público de um veículo de imprensa.

O trabalho pretende tratar de como a simples presença de um gravador ou de uma câmera, por exemplo, pode modificar o que o entrevistado vai dizer, já que ele sabe que todas as suas palavras estão sendo registradas. A identificação e a proximidade entre quem pergunta a quem responde pode causar uma sensação de desconforto ou fazer o entrevistado revelar mais do que queria, por exemplo. A postura assumida pelo repórter pode ser mais amigável ou de confronto, enquanto que o entrevistado pode ter se preparado previamente para a conversa ou já ter experiência em falar com a imprensa, como uma autoridade ou um político.

Mais que esse relacionamento entre jornalista e fonte e os fatores externos no ato da entrevista, pretende-se estudar também o que acontece antes e depois desse encontro. Treinamentos e preparações que as fontes fazem com a ajuda de uma assessoria de imprensa, conhecidos como *media training*, podem definir estratégias de comunicação e treinar a dicção do entrevistado para passar a mensagem que quer com maior clareza. A relação do jornalista com seus chefes, que têm o poder de direcionar uma entrevista apenas com a edição de texto ou vídeo, também é outro exemplo.

Não há a pretensão, no entanto, de mapear tudo o que acontece entre uma ponta e outra desse processo de comunicação. Serão discutidas variáveis conhecidas pelo autor com base nos conhecimentos que adquiriu durante o curso e na própria experiência profissional, bem como as que foram destacadas por autores que estudam o assunto durante a pesquisa, sempre buscando fundamentação teórica nas áreas de jornalismo, comunicação como um todo e ciências sociais.

A bibliografia de ciências sociais será usada no trabalho porque a entrevista não é ferramenta exclusiva de jornalistas e a etnografia estuda muito bem o tema. Entre os autores da área que serão citados, o francês Pierre Bourdieu desenvolve uma linha de pensamento que contribui para alimentar as discussões em torno do tema abordado.

Preocupado em compreender os entrevistados, Bourdieu se inquieta com as distorções que podem afetar as respostas e fala sobre as “violências simbólicas” que podem causar estas distorções. O trabalho partirá também do pressuposto amplamente aceito na contemporaneidade de que não existe objetividade nem neutralidade nos indivíduos. Por isso, usará também as ideias do antropólogo Clifford Geertz, que desenvolveu e passou a difundir estes conceitos a partir da década de 1970. Pretende-se trazer e usar, ainda, algumas teorias do jornalismo para mostrar a transformação do pensamento na área e como as ideias de Geertz influenciaram a percepção do profissional de comunicação.

Dialogar com o pensamento de outra área como a sociologia tem também o objetivo de enriquecer e expandir os estudos sobre entrevista no jornalismo. Por isso, o trabalho vai concentrar e relacionar, em um mesmo capítulo, toda a teoria e conceitos reunidos pelo autor sobre o assunto entrevista, buscando fazer um recorte da bibliografia que trata do tema especialmente do ponto de vista das interferências que ela pode sofrer durante o trabalho jornalístico.

É com esse mesmo intuito que esta monografia irá abordar também o trabalho do cineasta e diretor Eduardo Coutinho e de Vinícius Silva. Ambos jornalistas, eles desenvolveram projetos calcados em ouvir pessoas consideradas comuns e que não costumam fazer parte do noticiário jornalístico a não ser que estejam envolvidas em algum assunto de interesse. Eles criticam a fórmula usada pelo jornalismo e apresentam uma nova maneira de ouvir as pessoas nas entrevistas que fazem.

Conscientes das distorções que podem acontecer em uma entrevista, eles tornam claras suas preocupações e estratégias para tentar minimizá-las. Trazer esses dois casos para estudo também pareceu importante para que o trabalho vá além da teoria e consiga discutir as dificuldades e ideias sentidas pelos profissionais em campo. Os casos foram escolhidos justamente porque os autores fazem críticas ao modo de operação do jornalismo, e por isso foi enxergado neles um potencial de contribuição para a área.

Pretende-se relacionar esses dois casos com os conceitos teóricos estudados no capítulo que trata da entrevista. As principais referências para estudo do trabalho de Eduardo Coutinho serão o livro “O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo” de Consuelo Lins, que trabalhou com o diretor e é estudiosa de sua produção, e os filmes do cineasta assistidos pelo autor. A escolha de falar sobre Coutinho partiu da consciência que ele sempre demonstrou em vida sobre os cuidados que tinha ao fazer seus filmes, da experiência que adquiriu no assunto e por ter se tornado referência em sua área.

Sobre o projeto de Vinícius Silva, as principais referências serão o livro-reportagem que ele escreveu para apresentar como trabalho de conclusão do curso de jornalismo em 2013 e também uma entrevista ao autor exclusivamente para elaboração desta monografia que está na íntegra no apêndice deste trabalho. Sua produção consiste no projeto “Me alugo para ouvir histórias”, em que ele leva dois banquinhos e uma lousa escrito “Conte sua história” para locais de grande circulação e aguarda que as pessoas se sentem em frente a ele e narrem suas trajetórias de vida.

A escolha por tratar do trabalho de Silva, que ainda é um jovem jornalista, surgiu da necessidade sentida pelo autor deste trabalho de fazer também uma entrevista, já que discorre por tantas páginas sobre o tema, e tentar colocar em prática alguns dos conceitos que serão analisados no desenvolvimento desta monografia. A pouca idade e tempo de formação do autor também foram pontos positivos porque permitiram explorar o frescor de um integrante da nova geração da profissão, fazendo um contraponto com a experiência de Eduardo Coutinho.

2. A ENTREVISTA

Se uma pessoa que não faz ideia do que significa a palavra “entrevista” recorrer à enciclopédia, encontrará a seguinte definição:

1. Ato ou efeito de entrevistar 2. Encontro ajustado, combinado. 3. Vista ou conferência de duas ou mais pessoas em lugar antecipadamente combinado. 4. Informações, declarações que um jornalista colhe da boca de alguém para divulgar nos órgãos de comunicação social [...] (ENCICLOPÉDIA BARSÁ UNIVERSAL, 2007, v.8, p.2169).

O verbete até cumpre seu papel em situar o leitor, mas define de forma muito simples uma técnica que não é usada só no jornalismo e que revela nuances muito interessantes quando estudada a fundo. Para o sociólogo e pedagogo Antonio Carlos Gil (2008), a entrevista é uma forma de interação social que foi muito importante para o desenvolvimento das ciências sociais nas últimas décadas e também para o trabalho de psicólogos, pedagogos, etnógrafos e outros profissionais que tratam de problemas humanos e que podem usá-la para a coleta de dados, diagnóstico e orientação.

Na sociologia, a “entrevista científica” é uma das etapas da pesquisa que complementa o processo de coleta de dados precedendo a pesquisa bibliográfica e a observação em campo. Ela serve principalmente para que o pesquisador colha dados subjetivos sobre o pesquisado, que estão relacionados com valores, atitudes e opiniões dos entrevistados (BONI & QUARESMA, 2005). A socióloga Teresa Maria Frota Haguette define a entrevista como “um processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado” (HAGUETTE, 1995, p.86).

Voltando a Gil (2008), que classifica as entrevistas em ciências sociais de acordo com seu nível de estruturação, ou seja, o grau de predeterminação das respostas, é possível concluir que, preservadas algumas diferenças, há muitas semelhanças com as entrevistas feitas em jornalismo. Se considerada a definição do jornalista Nilson Lage para o que é entrevista, pode-se perceber que ela é muito parecida com a de Haguette, citada anteriormente. O autor diz que “entrevista é o procedimento clássico de apuração de informações [...]. É uma expansão da consulta às fontes, objetivando, geralmente, a coleta de informações e a reconstituição de fatos” (LAGE, 2001, p.73). O autor afirma, entretanto, que a palavra “entrevista” é ambígua e pode significar a apuração através do

diálogo junto a uma fonte, uma conversa com uma pessoa notável ou que tenha conhecimentos e informações relevantes para o público ou a própria matéria publicada com as informações que foram colhidas dessa fonte (LAGE, 2001).

Já a definição do sociólogo Edgar Morin é menos abrangente que a de Nilson Lage. Para ele, entrevista

[...] é definitivamente um método por meio do qual um profissional da informação — o jornalista — entra em contato com uma personalidade pública — o entrevistado —, sobre o qual se pressupõe a existência de interesse jornalístico, por suas declarações, por seu cargo ou por sua própria personalidade (MORIN *apud* MÜHLHAUS, 2007, p.16).

Apesar de mais limitada que as citações anteriores, a definição de Morin torna-se relevante nesta discussão porque é citada e tomada como linha mestra para o livro de Carla Mühlhaus, que entrevista dez jornalistas experientes — todos eles também escritores — que falam especificamente sobre as entrevistas longas e fornecem conteúdo rico para o debate sobre o tema. Mühlhaus diz que há poucas respostas precisas para a pergunta “o que é entrevista?” em sua área, mas é assertiva: para ela, não existe jornalismo sem entrevista. “A afirmação pode parecer radical [...], mas o fato é que na raiz da reportagem está, inegavelmente, a milenar arte de fazer perguntas” (MÜHLHAUS, 2007, p.15).

No fim do livro a autora volta a este pensamento ao dizer que nos primórdios do jornalismo não era possível obter informações sem a comunicação pessoal, ao contrário de hoje em dia, em que é possível contar com informações on-line, agências de notícias ou televisão. O desenvolvimento do jornalismo de dados também tem possibilitado “entrevistar” documentos, gráficos, levantamentos, planilhas e consegue, com certa frequência, desenvolver grandes reportagens trazendo à tona informações que não sairiam da boca de uma fonte.

É importante compreender o papel da entrevista no jornalismo de um ponto de vista histórico. Considera-se que a imprensa surgiu no Brasil com o início da publicação do Correio Braziliense por Hipólito da Costa, em 1º de junho de 1808. Só que o primeiro jornal brasileiro era bem diferente dos periódicos atuais, na forma e no conteúdo. No contexto da época, com pouco acesso à educação, a imprensa e o jornalista praticavam o papel de difusores do conhecimento com a publicação de artigos analíticos, longos e densos que faziam o jornal se parecer com um livro (LUSTOSA, 2003).

No caso do Correio, que era impresso em Londres e remetido ao Brasil, “a maior parte do jornal era dedicada à publicação de documentos relativos aos acontecimentos que iam pelo mundo afora, além de notícias que o jornalista colhia nas gazetas internacionais” (LUSTOSA, 2003, p.16). No trabalho de Hipólito frente ao jornal, a entrevista aparece de forma mais indireta. Por exemplo, na relação com as fontes para obtenção de informações para a cobertura do processo de independência das colônias espanholas na América. O caráter informativo e educativo da publicação era permeado pelos posicionamentos de Hipólito, que imprimia comentários e críticas às autoridades portuguesas e defendia a independência do Brasil. Isso tudo não é considerado menos jornalismo, pelo contrário, tanto é que o dia da imprensa no Brasil é comemorado na data da publicação da primeira edição do Correio.

No século seguinte, foi João Paulo Alberto Coelho Barreto (1881-1921), mais conhecido por seu pseudônimo João do Rio, o responsável por introduzir nas redações “a reportagem moderna, interessada nos aspectos sociais e humanos da vida urbana” (MARTINS, 1971, p.9). Conhecido por viver as ruas e a cidade intensamente, João do Rio criou um novo tipo de crônica, diferente da que era feita por Machado de Assis e Olavo Bilac. Uma de suas primeiras aparições foi com um conjunto de reportagens sobre cultos religiosos no Rio de Janeiro, que posteriormente virou o livro “As religiões no Rio”. A investigação dos espaços urbanos, que ele se dedicava a fazer muito mais que seus companheiros, rendeu ainda assunto para muitas reportagens e livros, como “A alma encantadora das ruas” e “Vida vertiginosa”. Sua contribuição maior ao jornalismo foi introduzir a entrevista em suas crônicas.

Tanto na sociologia quanto na comunicação, autores afirmam que há diferentes métodos e maneiras de se fazer uma entrevista. Jornalista e mestre em antropologia, Isabel Travancas levanta uma diferença entre a feita no jornalismo e a que faz parte de uma pesquisa etnográfica. A autora diz que, quando um repórter conversa com um entrevistado, busca conseguir informações precisas e objetivas sobre um fato ou notícia. Já a entrevista feita durante uma pesquisa é aberta, e questões novas podem ser levantadas tanto pelo pesquisador quanto pelo pesquisado (TRAVANCAS, 2006).

A princípio tudo que está sendo dito interessa e é importante, em maior ou menor grau. Por quê? Por que estas informações ajudam na compreensão do entrevistado, do grupo a que pertence e das lógicas da sua cultura. As entrevistas costumam ser longas [...]. E neste tipo de entrevista o pesquisador não inquire seu entrevistado. Pode até apontar

contradições, ambiguidades, pedir mais esclarecimentos. Mas ele não julga seu discurso, suas atitudes, suas escolhas. [...] Ele não está em busca de uma resposta verdadeira, objetiva. O próprio fato de um entrevistado não querer responder a uma questão, por exemplo, pode dizer tanto dele e de sua visão de mundo, quanto uma resposta (TRAVANCAS, 2006, p.7).

Pouco antes dessa passagem, Travancas diz ainda que o antropólogo não deve determinar verdades ou perguntar, por exemplo, por que as coisas não são diferentes. Já Lage (2001) diz que para que uma entrevista jornalística seja boa, ela depende da maneira como é conduzida, chamando atenção para a importância de “manter o comando da conversa impedindo que ela se desvie do tema, seja por digressões do entrevistado, seja pela discussão da validade ou oportunidade da entrevista mesma” (LAGE, 2001, p.80).

Ao definir os tipos de entrevistas em jornalismo, Nilson Lage (2001) cita um em que o objetivo é justamente confrontar o entrevistado, que será detalhado na parte dedicada às diferentes formas de entrevista. Entretanto, essa postura, que tornou célebre a jornalista italiana Oriana Fallaci, por exemplo, não é uma unanimidade. Alguns autores comparam a entrevista a um jogo de sedução em que o entrevistador deve atrair o entrevistado. Outros, a um jogo de xadrez que exige estratégias de ambas as partes, principalmente de quem pergunta. A interação social da entrevista é conflituosa a partir do momento em que o que é interessante e relevante para o entrevistador não é o mesmo para o entrevistado por uma série de fatores que serão detalhados, mas que partem da subjetividade de cada indivíduo.

Justamente por haver tantos métodos é que não há um consenso sobre como se deve fazer uma entrevista. Por exemplo: do ponto de vista do entrevistador, que pode decidir colocar o entrevistado contra a parede como Fallaci ou deixá-lo à vontade como Roberto D’ávila, que ficou conhecido por seu estilo amigável de fazer entrevistas, ou do ponto de vista dos meios, já que é possível fazer uma entrevista por telefone ou por troca de mensagens instantâneas. Há, no máximo, algumas regras sobre como não se deve fazer — o que permite um estudo extenso sobre o tema.

Partindo das definições aqui citadas, a interação pessoal é intrínseca para a ação da entrevista, o que a cola no campo das ciências humanas e sociais e ao método interpretativo, que contrasta com o empirismo das ciências exatas. Castro (2012), compilando informações de vários autores, lista algumas características da pesquisa em ciências humanas e sociais como a subjetividade do pesquisador, a quantidade ilimitada de variáveis por conta de ações humanas e a reconstrução de sentido. São essas características aliadas à imprevisibilidade humana que tornam cada entrevista uma peça única e, portanto,

impossível de ser repetida, seguindo a lógica do filósofo Heráclito, que dizia que a única coisa imutável é a característica de permanente transformação do mundo e de todas as suas coisas.

Para mostrar o caráter de permanente transformação de todas as coisas, Heráclito dava um exemplo concreto: ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio. Por quê? Porque na segunda vez em que entrar já não serão as mesmas águas que estarão correndo, nem será exatamente a mesma pessoa, que será mais velha, ainda que seja de tão-somente alguns segundos (BOAL, 1991, p.22).

Os elementos que compõem uma entrevista e os efeitos da interação entre eles e suas próprias variáveis no seu resultado final são citados por Haguette (2001), que destaca a importância de problematizar quatro elementos. São eles: o entrevistador, o entrevistado, a situação da entrevista e o instrumento de captação de dados, ou roteiro de entrevista. Por causa da variabilidade dos dados obtidos, a realidade não poderia ser captada “como num espelho”. O que fazemos são “leituras” do real, com seus respectivos vieses. Apesar disso, a autora defende que a objetividade, mesmo que seja um ideal, deve ser perseguida. A fonte desse viés se origina tanto em fatores externos ao entrevistador quanto na interação entre entrevistador e entrevistado, que podem influir na forma e no conteúdo da entrevista (HAGUETTE, 1995). A delimitação desses quatro elementos que compõem a entrevista será usada como diretriz para a sequência deste trabalho.

2.1. Tipos de entrevistas jornalísticas

De acordo com o contexto e o interesse do repórter e de seu interlocutor, as entrevistas jornalísticas podem ser feitas de maneiras diferentes. São tantas as possibilidades, contextos, formas e objetivos, que diversos autores fazem diferentes classificações, mas há, ao mesmo tempo, muito em comum em suas definições. Cremilda Medina (1986) se baseia em quatro tipos gerais de entrevistas enumerados por Edgar Morin para dizer que, de modo geral, elas têm o objetivo de espetacularizar o ser humano ou de compreendê-lo. Morin (*apud* MEDINA, 1986) cita a entrevista-rito, a anedótica, a entrevista-diálogo e as neoconfissões. A partir das duas primeiras, Medina (1986) criou as quatro subdivisões da entrevista de espetacularização que, em resumo, pode se limitar a fazer retratos dos entrevistados que os caracterizem como exóticos ou excêntricos, pode condenar alguém como bandido ou transformá-lo em mocinho com perguntas que contêm

juízos implícitos, contestar ideias com adjetivação e ironia que também levem à condenação ou buscar a fofoca, o grotesco e o sensacionalismo.

Esses são, respectivamente, o perfil do inusitado, da condenação, da ironia intelectualizada e do pitoresco. No lado oposto, os subgêneros de compreensão podem buscar um conceito com uma fonte que detém conhecimento, se aprofundar e investigar a informação, depoimentos de várias fontes que dão unidade a um tema, o debate sobre temas polêmicos e, por último, a entrevista com objetivo de traçar um perfil humano da fonte. Essas são, respectivamente, a entrevista conceitual, entrevista investigativa, enquete, confrontação e perfil humanizado (MEDINA,1986).

Tendo em mente esses conceitos, é possível imaginá-los sendo aplicados nas definições usadas por Nilson Lage (2001), que classifica as entrevistas de acordo com seus objetivos e circunstâncias de realização de uma maneira mais próxima do cotidiano do repórter do que o feito por Medina (1986). Isto porque as definições usadas pela autora podem acabar ficando implícitas nas orientações de uma pauta, enquanto que Lage se aproxima mais dos jargões e das técnicas usadas em uma redação.

Quanto aos objetivos, são quatro, segundo o autor: na entrevista ritual, o interesse está mais voltado para a coleta de uma fala que registra um momento e que segue uma formalidade. Por exemplo, a fala de um atleta após uma vitória ou derrota ou de uma visita ilustre quando de sua chegada. O autor faz a ressalva de que sempre se busca um diferencial que fuja das perguntas e respostas formais e protocolares, mas diz que, em geral, nessas situações esse esforço acaba sendo frustrado. Edgar Morin também prevê este tipo de entrevista em sua classificação: “Trata-se de obter uma palavra, que de resto não tem outra importância senão a de ser pronunciada *hic et nunc*¹” (MORIN *apud* MEDINA, 1986, p.14).

A entrevista temática aborda um assunto sobre o qual o entrevistado tem autoridade para falar. Uma opinião, análise, interpretação ou exposição de versão que costuma auxiliar a compreensão de um tema ou validar a linha editorial do veículo de imprensa pelos argumentos do entrevistado. A entrevista testemunhal baseia-se no relato subjetivo e de uma situação feita do ponto de vista do entrevistado, que pode ou não estar diretamente envolvido no caso e, por último, a entrevista em profundidade trata da visão de mundo mais ampla do entrevistado e sobre sua figura, seu modo de viver a partir de seus depoimentos e impressões (LAGE, 2001).

¹ Expressão do latim que significa “aqui e agora”.

Em relação às circunstâncias, há outros quatro tipos. A entrevista ocasional não é programada previamente, o que pode causar um resultado interessante porque a chance de o entrevistado dar respostas mais sinceras ou menos cautelosas do que se houvesse aviso prévio. Esse efeito nem sempre é conseguido, entretanto, quando é feito com pessoas acostumadas à entrevista (o autor cita como exemplo os políticos), que podem dar declarações planejadas e, posteriormente, alegarem que foram pegos de surpresa ou que foram mal interpretados. Na entrevista de confronto, o repórter vai atuar como um inquisidor, lançando acusações que vão exigir uma habilidade retórica do entrevistado, podendo se transformar, para este último, tanto em constrangimento quanto uma possibilidade de redenção.

Estes dois tipos de entrevistas praticamente se contrapõem à coletiva, também citada pelo autor, cada qual em um determinado aspecto. Diferente das ocasionais, as entrevistas coletivas geralmente são programadas e/ou têm alguma periodicidade. Em relação à entrevista de confronto, a coletiva tem como principal diferença a limitação e o controle do diálogo pela parte do entrevistado. Como há vários repórteres, existe uma preocupação em dar a todos a oportunidade de fazer perguntas, e cada profissional acaba fazendo uma ou duas previamente pensadas. O gênero é um dos preferidos das assessorias de imprensa — agente muitas vezes decisivo na preparação do entrevistado e no direcionamento de suas respostas — porque o comando fica com quem está dando as respostas.

Por último, o autor fala da entrevista dialogal, que é marcada com antecedência em um ambiente sem presença de elementos que possam estabelecer hierarquia, como uma mesa de escritório entre os dois, e permite maior aprofundamento e detalhamento dos assuntos que são tratados (LAGE, 2001). Esse tipo pode ser comparado com o que Edgar Morin chama de neoconfissões, em que o entrevistado efetua um mergulho interior:

Tal entrevista traz em si sua ambivalência: toda a confissão pode ser considerada como um strip-tease da alma, feita para atrair a libido psicológica do espectador, quer dizer, pode ser objeto de uma manipulação sensacionalista, mas também toda a confissão vai muito mais longe, muito mais profundamente que todas as relações humanas superficiais e pobres da vida cotidiana (MORIN *apud* MEDINA, 1986, p.15)

2.2. O entrevistador

Este capítulo é dedicado a debater o primeiro dos quatro elementos que compõem a entrevista citados por Tereza Maria Frota Haguette: o entrevistador. Há um consenso entre vários autores de que o entrevistador não é neutro e que sua objetividade é um mito. Ricardo Kotscho (2000) é taxativo ao chamar esses adjetivos de bobagens. “Pode-se fazer uma reportagem de mil maneiras diferentes, dependendo da cabeça e do coração de quem escreve, desde que essa pessoa seja honesta, tenha caráter, princípios” (KOTSCHO, 2000, p.8). Ora, nesta frase o autor se refere à reportagem, mas, se no início deste trabalho Mühlhaus (2007) diz que a arte de fazer perguntas está na raiz da reportagem, então pode-se estender esta definição e dizer que há também mil maneiras diferentes de se fazer uma entrevista, frase que representa a síntese deste trabalho. Um pouco sobre objetividade, segundo autora do campo das ciências sociais:

O interesse pelo tema que um cientista se propõe a pesquisar, muitas vezes, parte da curiosidade do próprio pesquisador ou então de uma interrogação sobre um problema ou fenômeno. No entanto, a partir do momento que o objeto de pesquisa é escolhido pelo próprio pesquisador isso, de certa forma, desmistifica o caráter de neutralidade do pesquisador perante a sua pesquisa, já que na maioria das vezes, a escolha do objeto revela as preocupações científicas do pesquisador que seleciona os fatos a serem coletados, bem como o modo de recolhê-los (BECKER *apud* BONI & QUARESMA BECKER, 2005, p.70).

A renúncia aos ideais de neutralidade e objetividade estão ligadas aos conceitos desenvolvidos pelo antropólogo Clifford Geertz nos anos 1970, como explica Fernando Frochtengarten (2009). Geertz rompe com o pressuposto dos primeiros estudos antropológicos, datados do final do século XIX, que presumiam “um apagamento da figura do estudioso forasteiro, o que permitiria seu acesso sorrateiro ao real. O etnógrafo despojado pensava-se liberto da suposta ameaça de interferir sobre a realidade que desejava conhecer” (FROCHTENGARTEN, 2009, p.127).

A partir de Geertz, a visão do nativo ganhou importância e a cultura passou a ser encarada como uma interpretação que é feita pelo pesquisador a partir do estudo de campo. “Ao etnógrafo só seria possível interpretar uma outra cultura por sobre os ombros do nativo. O saber então produzido deixava de equivaler à expressão do real para converter-se em uma construção feita pelo etnógrafo” (FROCHTENGARTEN, 2009, p.127).

Foi neste mesmo período que, no campo da comunicação, surgiu a Teoria do *Newsmaking*, com base nas obras da socióloga Gaye Tuchman. Ela compara o processo de produção da notícia à rotina de uma indústria. “Portanto, embora o jornalista seja participante ativo na construção da realidade, não há uma autonomia incondicional em sua prática profissional, mas sim a submissão a um planejamento produtivo” (PENA, 2013, p.129). Essa teoria diz que os critérios de noticiabilidade são negociados por diferentes agentes durante a produção para definir quais fatos devem ser transformados em notícia ou não. O *Newsmaking* não enxerga o jornalismo como um reflexo do real, e sim como construtor da realidade, diferentemente da Teoria do Espelho, que diz que

O jornalista seria um mediador desinteressado, um observador isento, imparcial, que descreveria objetivamente os fatos. O princípio básico seria a separação de fatos e opiniões. Pregava-se que a palavra poderia refletir a realidade, assim como a fotografia, recém-inventada. O jornalismo usaria métodos científicos que evitariam a subjetividade (CASTRO, 2012, p.5).

Os entrevistados para o livro de Carla Mühlhaus dizem que o entrevistador deve agir de maneira diferente de acordo com o tipo de entrevistado. Benício Medeiros, por exemplo, fala que quando o repórter está na pele de entrevistador, assume um papel e representa o veículo para o qual trabalha. Além disso, tende a assumir uma postura, dialética e relação diferentes para cada tipo de entrevistado com o qual está lidando. Ana Arruda reafirma que não existe neutralidade e toda entrevista é feita para valorizar ou desvalorizar o entrevistado, defendendo que o jornalista não pode agir da mesma maneira em todas as entrevistas, assim como Carlos Heitor Cony, que diz que cada situação exige uma técnica de entrevista diferente (MÜHLHAUS, 2007).

Ana Arruda toca, ainda, na questão de gênero. Ela acredita que há diferenças quando um homem entrevista outro homem ou entrevista uma mulher, assim como quando é uma mulher que está entrevistando um homem ou outra mulher, e que, para ela, a questão está na intimidade: “[...] nós, seres humanos, somos todos narcisistas [...]. Quando você entrevista uma pessoa, no fundo quer encontrar alguma identificação ou algum contraste em relação a si mesmo” (ARRUDA *apud* MÜHLHAUS, 2007, p.59).

O jornalista não só assume um papel e representa o veículo para o qual trabalha, como disse Medeiros, mas sobretudo está sob as influências desse veículo e de sua política editorial, como aponta Warren Breed (*apud* TRAQUINA, 2005). O autor é o responsável pela publicação do primeiro estudo que deu origem à Teoria Organizacional, que, assim

como a Teoria do *Newsmaking*, examina o trabalho jornalístico como um todo e o compreende como o resultado de um processo de interação social que segue uma escala hierárquica onde cada profissional teria certos poderes e meios de controle sobre este processo (TRAQUINA, 2005). De acordo com Pena (2013), essa teoria diz que as organizações dependem de meios específicos para realizarem seu trabalho que influenciam o produto final, sendo o fator econômico o mais influente deles.

Dentro desta escala, o próprio modelo de trabalho ainda garantiria uma certa autonomia ao jornalista. Com base em suas crenças pessoais e códigos profissionais, ele poderia, por exemplo, “[...] decidir quem entrevistar e quem ignorar, que perguntas fazer, que citações anotar e, ao escrever o artigo, que itens realçar, quais a enterrar e, de um modo geral, que tom dar aos vários elementos possíveis da notícia” (TRAQUINA, 2005, p.156). Entretanto, até mesmo essa autonomia seria “consentida”, na opinião do acadêmico britânico James Curran (*apud* TRAQUINA, 2005), e só permitida enquanto estivesse de acordo com as condições da empresa.

Breed (*apud* TRAQUINA, 2005) acredita que a política editorial (que não seria imposta de maneira explícita, mas sim captada por um “processo de osmose” dentro da redação) controla o trabalho do jornalista. O profissional da redação aceitaria essa política com conformismo por uma série de fatores, dentre eles medo de punições, sentimentos de obrigação e estima com superiores, desejo em alçar melhores colocações dentro da empresa e o interesse comum pela notícia, que acaba suplantando a contestação à política editorial.

No livro “A miséria do mundo” o sociólogo Pierre Bourdieu torna claras suas inquietações sobre as distorções que podem afetar as respostas do interrogado por conta da relação social estabelecida entre o pesquisador e aquele que responde às perguntas. A publicação coordenada pelo sociólogo é um compilado de entrevistas feitas com moradores de dois tipos de habitações populares na França. Durante três anos de trabalho, a pesquisa buscou “compreender as condições de produção das formas de miséria social contemporâneas. Para ele, o importante era buscar o entendimento delas não apenas através dos conceitos acadêmicos ou de sentidos comuns veiculados pela mídia ou pela separação das vozes que coabitam na miséria”².

² Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/diversidade/numero16/12.html>
Acesso em: 07 de julho de 2016.

No capítulo “Compreender”, Bourdieu fala sobre a interrogação científica, que apesar de já excluir, por definição, “a intenção de exercer qualquer forma de violência simbólica capaz de afetar as respostas; acontece, entretanto, que nesses assuntos não se pode confiar apenas na boa vontade, porque todo os tipos de distorções devem ser reconhecidos e dominados” (BOURDIEU, 1997, p.694). O autor admite que não se pretende anular esses efeitos, mas sim reduzi-los o máximo.

Para Bourdieu, duas dissimetrias causam a violência simbólica que pode afetar as respostas. A primeira diz que o pesquisador é quem, geralmente, atribui à entrevista seus objetivos e hábitos de maneira unilateral e sem negociação prévia, que podem produzir uma espécie de intrusão tanto pela maneira de se apresentar a pesquisa quanto pelos estímulos dados ou recusados.

A segunda dissimetria é a social, que acontece “todas as vezes que o pesquisador ocupa uma posição superior ao pesquisado na hierarquia das diferentes espécies de capital, especialmente do capital cultural” (BOURDIEU, 1997, p.695), incluindo neste o capital linguístico. Essa hierarquia também é citada por Argyris (*apud* HAGUETTE, 1995, p.91), que diz que “os pesquisadores, na maioria vinculados a universidades, são muitas vezes percebidos como indivíduos sofisticados e de alta educação, o que pode criar uma reação de defesa por parte dos entrevistados”. Gil (2008) também coloca como desvantagens da entrevista as influências do aspecto e das opiniões pessoais do entrevistador sobre o entrevistado.

Em “A miséria do mundo” houve uma tentativa de neutralizar a dissimetria social transformando, sempre que possível, em pesquisadores pessoas que tinham certa familiaridade com as categorias de entrevistados que se queria atingir. Esta técnica é baseada em uma estratégia usada pelo sociolinguista William Labov durante um estudo sobre o modo de falar dos negros do Harlem, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Labov pediu que jovens negros conduzissem a pesquisa linguística “para neutralizar os efeitos da imposição da língua legítima” (BOURDIEU, 1997, p.697).

Acontece que a familiaridade e a proximidade entre pesquisador e pesquisado, diz Bourdieu, não é perfeita porque pode prejudicar a explicação do discurso. Quer dizer: apesar da familiaridade permitir respostas mais naturais dos entrevistados, acaba não se dizendo coisas que são óbvias para ambos, o que pode prejudicar o entendimento de quem não faz parte dessa relação. Já quando essa substituição (de pesquisadores por pessoas com familiaridade com o objeto pesquisado) consegue ser feita, ele prossegue dizendo que é

possível criar laços de solidariedade e “compreensão simpática”, dando exemplo do que dizem certas pesquisadoras, de que a cumplicidade entre mulheres permite “superar os obstáculos ligados às diferenças entre as condições” (BOURDIEU, 1997, p.699).

O autor situa o interrogatório entre dois extremos da relação de quem pergunta e quem responde, mas que, segundo ele, nunca são atingidos: “a total coincidência entre o pesquisador e o pesquisado, onde nada poderia ser dito porque, nada sendo questionado, tudo seria natural” e “a divergência total onde a compreensão e a confiança se tornariam impossíveis” (BOURDIEU, 1997, p.698). Essas reflexões permitem afirmar que a naturalidade — e com ela as respostas — de uma entrevista vão variar conforme a familiaridade que existe entre quem pergunta e quem responde.

Agora em relação à postura do entrevistador, Nilson Lage pontua:

De modo geral, é estimulante para o entrevistado, nos momentos em que a fala se interrompe, perceber que o entrevistador está compreendendo o enunciado. Para isso, produzem-se questionamentos que constituem, na verdade, inferências imediatas a partir do que acabou de ser dito. Se o entrevistado declarou que a economia vai bem, uma observação óbvia, tal como “o senhor é então otimista quanto aos acontecimentos do futuro próximo” vale não por seu conteúdo, mas pela demonstração de interesse e entendimento. (LAGE, 2001, p.82).

Esses questionamentos por parte do entrevistador com objetivo de estimular o entrevistado e manter uma boa troca são chamados de sinais de *feedback* por Bourdieu (1997) e de *response tokens* por Emanuel Schegloff (*apud* BOURDIEU, 1997, p.697). Para estes dois autores, os sinais de estímulos podem ser ainda frases curtas como “sim”, “ah bom”, “certo”, ou até mesmo gestos como acenos de cabeça ou sorrisos. Bourdieu chama atenção também para o contrário, como uma distração no olhar, que pode causar embaraço ao entrevistado.

Por fim, Lage (2001) fala de duas coisas que o repórter não deve fazer. Nas entrevistas televisivas, especialmente os *talk shows*, o entrevistador não deve ser a estrela do programa, o que traz um prejuízo à informação. O segundo ponto é que o repórter não deve usar a edição da entrevista para interferir na personalidade do entrevistado, seja ele simpático ou antipático. “É preciso transmitir ao leitor ou ao espectador o que a entrevista foi (ou é), não uma versão censurada, da qual se retiraram arestas” (LAGE, 2001, p.83).

2.3. O entrevistado

O entrevistado é o componente principal da entrevista. É o motivo, o assunto e o tema. E também o mais mutável. Qualquer pessoa, em diferentes momentos da vida, pode acabar ocupando o papel de entrevistado, inclusive quem passou boa parte do tempo do lado de lá, ou seja, fazendo entrevistas. Desde alguém que presenciou um acontecimento na rua e pode servir de testemunha ocular do fato até as mais altas autoridades públicas e tomadores de decisão, como ministros, presidentes, reis, ditadores, passando por pesquisadores, estudiosos em geral, vítimas e denunciantes dos mais diversos casos. Alguém até pode ser entrevistado várias vezes durante sua vida ocupando diferentes dessas posições citadas e, para cada um desses contextos, o entrevistado pode ter diferentes posturas e maneiras de responder às questões que também podem ser colocadas de maneiras diferentes.

Mesmo sendo o mais importante da entrevista, nem sempre o entrevistado é o motivo ou a peça principal da reportagem que compõe. No jornalismo econômico, por exemplo, é muito comum que se faça uso do personagem para aproximar o leitor de um texto que será feito com base em um dado, estudo ou pesquisa. É o caso em que a reportagem surge do todo, como a divulgação de relatório, e parte para o individual, mesmo que, na hora de fechar a matéria, o repórter opte por começar contando o caso do personagem. O historiador Benito Bisso Schmidt (*apud* MAURÍCIO, 2003) relaciona a emergência do uso de personagens ao movimento chamado *new journalism*. Essa vertente do jornalismo começou na década de 1960 nos Estados Unidos e é caracterizada pela

[...] construção cena a cena; a reprodução do diálogo das personagens; a exploração das variadas possibilidades expressivas do foco narrativo (inclusive com o emprego do fluxo de consciência, como nos melhores romances psicológicos); o registro de gestos, cotidianos, hábitos, modos, estilo de decoração, roupas, comportamento e outros detalhes simbólicos, para reforçar a aparência da realidade (SATO *apud* CZARNOBAI, 2003).

Patrícia Maurício trata do personagem no jornalismo econômico explicando que ele tem a função de fazer um contraponto emocional em meio a tantos números, exemplificando e trazendo o assunto para mais perto do leitor: “Não é o entrevistado típico da reportagem, a fonte, ou seja, não é a pessoa de alguma forma autorizada a falar sobre o assunto devido a seu cargo ou mandato [...]. É a experiência pessoal, ao contrário da visão

empresarial” (MAURÍCIO, 2003, p.99). O discurso do entrevistado pode ter diferentes variações de acordo com a posição social que ocupa. O exemplo citado tratou do caso específico do personagem, mas Nilson Lage fala sobre alguns outros tipos que também são muito comuns na mídia:

Alguns entrevistados — professores e intelectuais — têm discurso pronto, mais ou menos padronizado, que desenvolvem com fluência; seriam capazes de ditá-lo, se o repórter deixasse. Outros — principalmente políticos e militantes de causas políticas ou sociais —, conhecem os métodos de edição em rádio e TV, procuram encadear palavras e sentenças, de modo a dificultar o corte; pretendendo prolongar sua intervenção, cuidam de não dizer algo que sirva como deixa para o editor. Homens de negócios, treinados por assessorias de comunicação, condensam, pelo contrário, as declarações em frases de efeito, objetivando aproveitamento mais incisivo no veículo; estão preparados para a edição e dela cuidam de tirar o melhor proveito (LAGE, 2001, p.83).

O autor citado introduz as assessorias de imprensa como agentes de interferência na entrevista. Uma das atividades desse setor da comunicação é atuar do outro lado, capacitando fontes e porta-vozes por meio do *media training*, instrumento que vem se popularizando nos últimos anos, segundo Jorge Duarte e Armando Medeiros de Faria. Trata-se de uma estratégia de comunicação baseada em um desempenho no relacionamento com a imprensa desenvolvido por meio de um treinamento. Esta preparação consiste em “estimular a expressividade corporal (sinais não verbais), a clareza, a objetividade, a firmeza e precisão na fala, desenvolver a capacidade do improvisado, de argumentação e de apresentar ideias e informações a públicos específicos” (DUARTE & FARIA, 2011, p.357).

Palestras, oficinas e capacitações contínuas voltadas para este assunto, segundo os autores, podem também ensinar a como elaborar mensagens-chave, formas de abordar um assunto, orientações sobre como lidar com jornalistas, como identificar oportunidades para falas estratégicas e até mostrar como funciona a dinâmica da imprensa e o que é ou não notícia. Ao definir uma mensagem-chave, “o entrevistado define previamente o que é fundamental ser destacado na conversa com o entrevistador e prepara-se para deixar este ponto muito claro por meio de ênfase e repetição, como um mantra” (DUARTE & FARIA, 2011, p.362). Os autores afirmam que esta mensagem-chave pode até ser decorada antes da entrevista.

Elaborado como estratégia de comunicação para facilitar a relação entre fonte e imprensa, o *media training* pode também acabar sendo usado como tática de defesa ou acabar moldando o entrevistado para se adequar ao que a imprensa define que é notícia, ao ensinar à fonte, por exemplo, como funciona a cabeça de um jornalista. Vale destacar, ainda, que este treinamento não é feito exclusivamente por porta-vozes de organizações, mas também por outras pessoas que estão constantemente na mídia, como atletas, atores e também políticos.

A Teoria dos Definidores Primários trata do poder que as fontes privilegiadas têm na construção da notícia. Essas fontes são principalmente pessoas que ocupam cargos institucionais como governadores, prefeitos, delegados de polícia ou presidentes de empresas, que norteariam o trabalho da imprensa por serem os primeiros a serem procurados em certos casos, e acabam definindo os rumos das notícias. Essas fontes institucionais são chamadas de definidores primários porque acabam privilegiadas no trabalho jornalístico por darem legitimidade ao depoimento (PENA, 2013).

A preferência pela opinião dos poderosos funciona, na verdade, como uma defesa para o jornalista. Ao colher um depoimento que legitima a informação, ele se esconde atrás da palavra do outro. Se o ministro disser que a violência caiu, o repórter já está protegido, não precisa procurar a confirmação. No máximo, entrevista alguém da oposição que defenda uma interpretação contrária. Assim, ele demonstra objetividade, mas quem perde é o leitor, que não sabe qual é a informação exata (PENA, 2013, p.154).

Um dos principais defensores desta teoria é o sociólogo Stuart Hall. Apesar de ponderar que ela não é determinista, citando até exemplos em que o jornalismo pode entrar em conflito com esse tipo de fonte e desafiá-la, como nas reportagens investigativas, ele diz que o “ponto-chave da teoria é que a mídia reproduz a ideologia dominante e perpetua o *status quo*” (PENA, 2013, p.155).

Ao tratar da reprodução do discurso dominante e a relação entre mídia e opinião pública, Pena (2013) cita também a Teoria da Espiral do Silêncio, que diz que, para evitar o isolamento, as pessoas podem optar pelo silêncio se acharem que suas opiniões não teriam receptividade em um grupo, o que contribuiria para a manutenção de uma opinião dominante que não necessariamente representa a maioria. Os meios de comunicação fariam, ainda, o papel de perpetuadores da opinião de uma minoria privilegiada que são as

fontes institucionais, ajudando a calar minorias isoladas e a formar a percepção de realidade do público.

Novamente Argyris (*apud* HAGUETTE, 1995, p.91), fala sobre variáveis que podem influenciar o resultado final de uma entrevista, desta vez pela perspectiva de quem responde. Ele cita as possibilidades de o entrevistado enxergar a entrevista como uma armadilha para “fazê-lo falar” ou de se sentir subjogado por causa de uma natureza autoritária no relacionamento com o entrevistador, além do fato de a entrevista representar uma situação psicológica nova para ele. Lage (2001) destaca também a possibilidade do entrevistado se sentir intimidado no ambiente da entrevista, que pode conter câmeras, holofotes, microfones e demais aparelhos que não são comuns a ele.

Além disso, em uma entrevista não há nada que obrigue o entrevistado a falar a verdade. No caso do jornalismo, a essência do entrevistado pode ser afetada pela situação da entrevista e pelo desejo de transmitir na mídia não necessariamente o que ele é, mas sim o que gostaria que as pessoas achassem que é. A mentira não é necessariamente consciente ou proposital, mas a realidade poder ser alterada simplesmente pela presença do jornalista ou do cientista social. Como essa causa já foi discutida no capítulo que tratou do entrevistador, resta debater sobre seus efeitos e consequências do ponto de vista do entrevistado.

Falando a Mühlhaus (2007), os jornalistas e escritores Carlos Heitor Cony e Joaquim Ferreira dos Santos dizem que as pessoas criam um personagem na entrevista jornalística, sempre buscando se passar por alguém melhor do que realmente são, do ponto de vista delas mesmas. Por causa disso, os autores não acreditam que a entrevista reflète a realidade, mas José Castello (*apud* MÜHLHAUS, 2007) destaca que a mentira de um entrevistado pode ser tão importante para um repórter quanto a verdade, justamente porque a mentira pode ser a verdade de quem fala. Neste ponto, Castello e Joaquim Ferreira dos Santos falam sobre a importância do repórter não se fiar apenas nas palavras do entrevistado, e sim observar o ambiente da entrevista, tema do subcapítulo seguinte.

No âmbito das ciências sociais, a possibilidade de respostas falsas por razões conscientes ou inconscientes do entrevistado é outra desvantagem da entrevista citada por Gil (2008), agora do ponto de vista do entrevistado. O autor destaca ainda a falta de motivação, incapacidade ou inabilidade em responder por conta de vocabulário insuficiente ou problemas psicológicos, e a possibilidade de incompreensão das perguntas como limitações que intervêm na qualidade da entrevista, mas acrescenta que muitas dessas

dificuldades (incluindo as alusivas ao entrevistador, citadas no capítulo anterior) podem ser contornadas.

2.4. O meio, o ambiente e a edição

Este subcapítulo trata dos dois últimos elementos da entrevista citados por Haguette (1995): a situação (o contexto e o ambiente) e o instrumento de captação de dados (o meio). Inclui também o debate sobre a interferência da edição da entrevista jornalística no produto final que chega ao público. Em suma, tudo o que é externo ao entrevistador e ao entrevistado, mas que pode interferir na postura e nas respostas de quem responde, como a presença de gravadores ou câmeras, ou ajudar no levantamento de informações, como o ambiente (principalmente se for na casa do entrevistado). Trata também do meio: se é feita pessoalmente ou por escrito, se é via telefone, troca de mensagens instantâneas ou e-mails, por exemplo.

A tecnologia tem disponibilizado cada vez mais instrumentos para as pessoas se conectarem em qualquer momento, por isso hoje é possível fazer entrevistas por telefone, por e-mail, via teleconferência e até mesmo por troca de mensagens instantâneas. A preferência, no entanto, continua sendo o tradicional tête-à-tête. Há um consenso de que a entrevista feita por outros meios em vez de presencialmente traz prejuízos à coleta de informações. Em várias reportagens, inclusive, nota-se a preocupação dos veículos em especificar a maneira como foram dadas tais declarações: se por e-mail, telefone ou nota da assessoria de imprensa, por exemplo.

Nilson Lage é um dos autores que justificam sua preferência pela entrevista feita pessoalmente usando o argumento de que a espontaneidade na interação é muito maior. A crítica do autor aos meios eletrônicos, principalmente *chats* ou e-mails, trata da possibilidade do entrevistado ser pouco ágil na digitação, o que pode fazer com que as respostas fiquem mais formais (LAGE, 2001). Se o jornalista está fazendo um perfil, que exige mais detalhamento, a ausência do contato presencial vai suprimir informações do trabalho final, independente do grau de sensibilidade do jornalista. As entrevistas por escrito também dão tempo de o entrevistado pensar e refazer suas respostas. Na entrevista pessoal ou até mesmo por telefone não há nada que impeça o entrevistado de se corrigir, mas isso cria um novo fato que pode ser colocado na matéria pelo jornalista.

Benício Medeiros, Joel Silveira e José Castello (*apud* MÜHLHAUS, 2007) declaram sua preferência pela entrevista feita na casa do entrevistado ao defender que é possível retirar desse ambiente mais detalhes sobre quem está respondendo às perguntas. Objetos como quadros e livros podem dar pistas sobre o comportamento e os gostos daquela pessoa e encadear novos assuntos. “O ambiente diz muito sobre ela, sobre a rotina, sobre a sensibilidade dela, sobre o gosto dela, sobre a maneira como ela vive, o mundo interior dela. Tudo isso está um pouco refletido na casa” (CASTELLO *apud* MÜHLHAUS, 2007, p.196).

Para Benício Medeiros (*apud* MÜHLHAUS, 2007) a entrevista por escrito não dá certo porque o entrevistado acaba se policiando muito e o resultado se torna algo muito formal e planejado. Há, por outro lado, quem não repudie totalmente essa opção. Artur Xexéo (*apud* MÜHLHAUS, 2007) concorda que por e-mail perde-se um pouco do inusitado e da espontaneidade, mas diz que é possível ganhar na descontração de quem responde, citando o exemplo da cantora Rita Lee, que só dá entrevistas por e-mail, segundo ele. Paulo Roberto Pires (*apud* MÜHLHAUS, 2007) diz que lida muito com acadêmicos e, por haver um “grau de deturpação razoável” no que dizem, costumam preferir dar entrevistas por escrito para ter maior controle sobre seu próprio discurso.

Pierre Bourdieu (1997) escreve sobre “os riscos da escrita” no momento de se colocar no papel uma entrevista que foi dada verbalmente. Para o autor, uma transcrição é necessariamente uma reescrita, sujeita a um processo de tradução e interpretação, considerando que os recursos de pontuação são “muito fracos e muito pobres”, podendo facilmente mudar o sentido de uma frase. Não existem recursos na escrita que reproduzam adequadamente detalhes como voz, pronúncia, entonações, ritmos, gestos, posturas corporais, ironias ou duplos sentidos. E essa transcrição está ainda sujeita a uma segunda interpretação a partir da leitura. Levando em conta o que diz o autor, é possível considerar que a simples transcrição já é uma edição.

O semanário O Pasquim, que esteve nas bancas entre 1969 e 1991, inovou na maneira de apresentar as entrevistas e influenciou outros veículos de imprensa. Até então, “as entrevistas eram copidescadas, o linguajar do entrevistado era melhorado e os palavrões, reescritos. A partir das entrevistas do Pasquim buscou-se na imprensa o máximo da aproximação coloquial, principalmente na transcrição das entrevistas³”. Os textos

³ Disponível em: <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/723>
Acesso em: 09 de setembro de 2016.

também traziam, entre parênteses, expressões como “risos” ou “bateu na mesa” que indicavam o clima, humor ou ações não verbalizadas dos entrevistadores e entrevistados. Em entrevista a Fernando Frochtengarten (2009), o cineasta Eduardo Coutinho, que ainda será estudado mais a fundo neste trabalho, considera o uso dessas expressões como a “coisa mais odiosa”. Para ele, quando se faz uma transcrição, não existe solução para a perda do corpo, ou seja, das ações não-verbalizadas.

No Pasquim, os palavrões eram substituídos por asteriscos – na entrevista com Leila Diniz, por exemplo, foram 71 deles. A publicação na íntegra das declarações que a atriz deu a Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Luiz Carlos Maciel e Paulo Garcez na edição de 15 de novembro de 1969, em pleno AI-5, foi tão bombástica que causou o decreto da censura prévia aos jornais, batizado de Lei Leila Diniz⁴. Por trazer uma mulher falando abertamente sobre sexo durante a ditadura e a inovação no estilo de edição do texto, essa entrevista virou um marco da imprensa nacional.

O espaço e tempo limitados que os jornalistas muitas vezes têm para encaixar a entrevista são geralmente a justificativa para a edição e os cortes. Só que o que vai ficar de fora e o que vai entrar – e dentro disso o que merece destaque no título e no lide e o que vai para o pé da matéria – são escolhas do repórter ou de seus superiores, sem a participação do entrevistado. Na parte dedicada ao entrevistador foram citadas as opiniões de Bourdieu sobre a violência simbólica, com foco em como elas podem afetar as respostas enquanto a entrevista ocorre.

No momento da edição as respostas já foram dadas, mas o jornalista ainda tem o poder de modificá-las, propositalmente ou não. Inverter a ordem das falas para colocar o que é considerado mais importante no início é só a ação mais comum. A troca de uma palavra por um sinônimo também pode contribuir para descaracterizar o estilo do entrevistado, enquanto que uma vírgula fora de lugar, por desatenção ou desconhecimento das regras de pontuação pelo jornalista, pode mudar o sentido de uma frase. Ao fazer mudanças deliberadas, quem edita o texto volta a impor seus objetivos sem negociação prévia, gerando assim outra violência simbólica. O mesmo pode acontecer na televisão ou cinema, com cortes na fala e até mesmo *closes* da câmera no rosto do entrevistado, que podem causar maior emoção ao espectador.

⁴ Disponível em: <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/723>
Acesso em: 09 de setembro de 2016.

Alguns já foram mais longe e até deixaram a ética de lado. Carlos Heitor Cony (*apud* MÜHLHAUS, 2007) confessa que quando trabalhava na Revista Manchete, na época da ditadura, tinha que produzir um espetáculo em cima de entrevistados que, segundo ele, às vezes eram “mediócras”, ou seja, não davam respostas interessantes o suficiente para a visão editorial da revista.

As entrevistas que eu fazia geralmente eram de capa, então tinha de produzir a entrevista para que ela tivesse um certo impacto. E eles [os entrevistados] não proporcionavam isso, eram pessoas pobres, diziam banalidades. Eles me atrapalhavam, então eu fazia perguntas e respostas dentro do que eles poderiam ter dito, ou devendo dizer, para poder fazer uma certa produção [...]. Quando a pessoa se submete a dar entrevista, deve saber que ela pode ser feita de duas formas: com a reprodução das perguntas ou não, porque na hora de editar, o jornalista pode sumir com as perguntas. E é disso que estou falando, você pode fazer uma edição desonesta da entrevista. O entrevistado tem o direito de falar o que bem entender, mas nem sempre tudo que ele diz é necessariamente publicado. O jornal tem a sua finalidade. Você vê que há entrevistas que demoram duas, três horas e saem vinte linhas (CONY *apud* MÜHLHAUS, p.118-119, 2007).

Há ainda outros aspectos relacionados à edição e condução das entrevistas que são citados por Eduardo Coutinho. Por fazerem parte de seu trabalho, eles serão incluídos no capítulo dedicado às contribuições do cineasta e jornalista para o tema.

3. CONTRIBUIÇÕES DO MÉTODO DE EDUARDO COUTINHO

Assim como o jornalismo, por influência da Teoria do *Newsmaking*, passou a admitir que a objetividade e a neutralidade são conceitos utópicos e a etnografia, depois de Geertz, considera que o pesquisador não consegue retratar a realidade de seu objeto de pesquisa, o cinema também passou por questionamentos nesta mesma linha. Foi na década de 1960 que essas ideias, na figura do Cinema Novo, começaram a ganhar espaço. Diferentemente do cinema clássico, cuja ideia implícita era de que a imagem reproduzia o real, “o cinema tornou-se também produtor do real, de acontecimentos”. Segundo Consuelo Lins, foi “um momento em que as fronteiras entre a vida e a arte, ficção e documentário, ator e personagem, sujeito (cineasta) e objeto (personagens e situações) se dissolveram” (LINS, 2007, p.41).

Isso tem muito a ver com o trabalho do cineasta e jornalista Eduardo Coutinho. Admirado pelas histórias e declarações que conseguia dos personagens de seus filmes sem precisar colocá-los contra a parede e, muitas vezes, sem precisar falar nada, ele rejeitava o termo “entrevista” para definir seus encontros, e dizia que o que tinha com os participantes eram conversas. Coutinho se inspira no supracitado capítulo Compreender do livro “A miséria do mundo”, de Pierre Bourdieu, para dirigir seu trabalho. Foi a partir desta inspiração que este estudo partiu para traçar as comparações entre jornalismo, sociologia e a produção audiovisual do diretor, no que diz respeito à entrevista. Seu trabalho é detalhado no livro “O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo” (2007) de Consuelo Lins, que trabalhou com o diretor, considerada grande referência sobre o assunto e, por consequência, também deste capítulo. Segundo a publicação, o cineasta deixava as pessoas à vontade e evidenciava suas individualidades, mesmo que estivessem sob um mesmo guarda-chuva de classe, gênero, geografia ou hábitos comuns. Ele conseguia isso com um método constituído por algumas ações que permitiram seu “movimento de abertura à visão de mundo do personagem”, segundo Lins (2007).

Uma delas era não impor um objetivo nas entrevistas, mesmo que soubesse onde queria chegar. Ele procurava não constranger os personagens com as perguntas que fazia, aceitando suas contradições e imprecisões. Ao trabalhar com a memória das pessoas, aceitava que não é possível reconstituir fatos e recuperar integralmente o que aconteceu, e que as próprias lembranças sobre um fato são dinâmicas, podendo mudar de acordo com a situação ou com o passar do tempo. Esse é o primeiro ponto de conflito com o jornalismo,

que trabalha com dados precisos e checagem de informações. Diferentemente dos filmes de Coutinho, o jornalismo normalmente envolve uma terceira pessoa ou instituição, que por sua vez também precisa ser ouvida e dar a sua versão sobre um fato. Nessa atividade, está implícito que existe uma realidade que precisa ser confirmada por um ou ambos os lados envolvidos. Isso pode ser problemático quando os fatos narrados dependem da memória das pessoas, que é dinâmica, como destaca Coutinho:

No [Edifício] “Master”, uma mulher me disse: “Vivi com um alemão por dez anos”. Eu não vou checar se foram dez ou cinco anos ou se ele era argentino. Eu perguntei se ela foi feliz e ela disse que foi. É o que me importa. Naquele presente é verdadeiro. O passado não me interessa, eu não vou pesquisar. Só não me interessa a mentira do mitômano, que é um belo assunto de filme, mas que factualmente não tem sentido. Fora isso a memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo. O que não quer dizer que não seja verdadeira. Você me conta sua infância de um jeito como você a conhece hoje. Se eu for te procurar daqui a um ano você vai me dizer de outro jeito (COUTINHO *apud* FROCHTENGARTEN, 2009, p.128).

Mesmo assim, o diretor não abre mão de uma checagem mínima de fatos em alguns casos. Ele diz, por exemplo, em uma entrevista que deu em 21 de agosto de 2008 para o programa Salto para o futuro, da TV Escola, que, no filme Peões (2004), checava se os entrevistados eram realmente metalúrgicos que tinham participado da greve. Também não se interessava por pessoas que inventam histórias deliberadamente, como alguém que diz que tem filhos mas não tem nenhum ou que tem um tipo de emprego mas na verdade não tem⁵. Nesse sentido, ele não faz uma distinção total entre realidade e ficção no gênero documentário. Em Jogo de cena (2007), por exemplo, intercalou atrizes interpretando com outras participantes que teoricamente estão contando suas próprias histórias. Nas primeiras gravações de “Cabra marcado para morrer”, em 1964, os atores viviam as histórias que interpretavam.

Outro ponto importante é que Coutinho procura iniciar o contato sem ideias pré-concebidas e evita julgar seus interlocutores. Esta proposta pode parecer igual à anterior, mas não. Enquanto a outra tratava mais especificamente da veracidade do que é contado, esta fala sobre a possibilidade de um preconceito (não necessariamente no significado

⁵ Disponível em: <http://tvescola.mec.gov.br/tve/salto-acervo/interview;jsessionid=E885625B409814687A178C3D34B40F5C?idInterview=8367> Acesso em: 23 de outubro de 2016.

hostil da palavra) na abordagem e nas perguntas, que podem direcionar a fala de quem responde.

Por exemplo, dos intelectuais que vão a um lixão, noventa por cento vão para pegar gente que fala mal do governo, que isso é uma vergonha, etc. E eu fui fazer o filme em um lixão e usei uma pergunta absolutamente obscena: “Aqui é bom ou mau?”. Tem gente que ficou maluca. Mas no filme tem pessoas que dizem que é melhor do que trabalhar em casa de madame. Porque no momento em que você tipifica e desqualifica o outro, que você diz “o lixo é um inferno e esse cara é um abutre”, ele não tem como se doar com um certo nível de igualdade utópica. Outro caso é dos cineastas que vão entrevistar um analfabeto na Amazônia e, em cinco minutos, ele sabe o que querem que ele diga. Isso mata (COUTINHO *apud* FROCHTENGARTEN, 2009, p.130).

É muito difícil anular qualquer direcionamento na fala de um entrevistado, porque quando se faz uma pergunta, por mais geral ou ampla que ela seja, existe aí uma edição mínima, uma janela que vai se abrir para um certo número de respostas possíveis dentro de um universo. Claro, há uma possibilidade do entrevistado responder o que quiser, falar algo que não tenha nada a ver com o que foi perguntado ou simplesmente dizer nada, mas, quando as pessoas são provocadas por um questionamento, há uma inclinação natural para que elas reajam a ele dentro de uma lógica.

A situação dos pesquisadores no lixão que foi exemplificada pelo próprio Coutinho pode virar uma prisão para o jornalista quando ele precisa cumprir uma pauta. No jornalismo econômico, por exemplo, como já citado anteriormente, existe aquele personagem que humaniza a história em meio aos números. Ele é um “anônimo” no sentido de que não representa uma instituição ou voz especializada sobre o assunto, mas está ali para aproximar a reportagem do leitor. Só que é preciso cuidar para que o contato feito com essa pessoa não se torne burocrático, porque o repórter, neste caso, já tem perguntas prontas e imagina ou espera determinadas respostas que serão encaixadas na matéria. Se ficar limitado a coletar apenas as declarações que confirmam os números, o conceito de personagem pode acabar cumprindo uma função ilustrativa, apenas para referendar os números ali citados.

A figura do personagem voltará a ser discutida ainda neste capítulo. Antes, é preciso detalhar mais uma das ações que compõem o método de Coutinho, agora no plano estético, mas que também é importante: a edição. É característica de seu trabalho a valorização dos planos longos sobre os personagens, com pouco ou nenhum corte. Ele

também procurava não ilustrar a fala dos personagens com imagens de apoio relacionadas ao que eles falavam. Em geral, é um rosto falando e uma câmera parada.

Neste ponto, o audiovisual tem uma vantagem sobre as outras mídias, principalmente a escrita, que é de conseguir preservar melhor as características originais da fala. Como já citado anteriormente, alguns jornalistas, quando vão fazer um perfil de um entrevistado, gostam de ir na casa dele e observar seus objetos ou a organização do lugar. Em *Babilônia 2000* (2001), assim como em outros filmes, Coutinho não tem a pretensão de fazer um perfil dos moradores do morro, mas ele consegue revelar muito sobre quem está na frente da câmera apenas mostrando um rosto que fala, algo que, à primeira vista, parece ser superficial. Isso porque a própria fala tem uma natureza social, resultado de características individuais e coletivas ao mesmo tempo:

Ao captar a complexidade e a variedade de modulações da língua portuguesa no uso que dela fazem os moradores do morro da Babilônia, o documentário nos faz ver uma “arte do desvio”, como diria Michel de Certeau. Nele está em questão um retorno à invenção e ao prazer de falar. A entonação e a escolha de palavras por parte dos moradores são fundamentais para imprimir uma dimensão “autoral” a essa fala cotidiana. A entonação é, dentre todos os aspectos, o que articula mais fortemente o material que preexiste, repetível (vocabulário, gramática, sintaxe), a uma situação nova e única em que uma fala acontece. Enche de vida tudo o que é meramente linguístico e amplia a capacidade das palavras adquirirem novos ou inesperados sentidos (LINS, 2007, p.135).

Para Coutinho, a edição, muito utilizada nos programas televisivos, sobretudo os jornalísticos, é uma questão de estética, que é uma forma de dizer e, portanto, é também política. Ele ironiza: “Um plano de dois minutos não pode. Ninguém fala mais de 30 segundos. E está cada vez pior: hoje não há plano nem de oito segundos. Um plano fixo de oito segundos é inconcebível, não só para o *Jornal Nacional*. Estou falando de reportagens maiores” (COUTINHO *apud* LINS, 2007, p.21). Só que nem sempre foi assim e o próprio Coutinho é prova disso. Foi na TV Globo que ele inaugurou seu movimento de abertura à visão de mundo do personagem. Especificamente, ao dirigir Theodorico, Imperador do Sertão, que foi ao ar em 1978 no Globo Repórter, programa da emissora. O documentário tem uma forma mais livre, com planos longos com falas de Theodorico e sem narrações *off*.

No filme “Santa Marta, duas semanas no morro”, lançado em 1987, Coutinho adotou a técnica antropológica de incluir na equipe de trabalho pessoas que têm

familiaridade com o grupo de personagens que aparecem no filme. Ele integra à equipe três moradores do morro, e observa que isso promove uma transferência rápida de confiança entre os participantes. Como já citado na parte dedicada ao entrevistador, essa técnica é usada em estudos etnográficos para diminuir as dissimetrias e as diferenças entre os pesquisadores e os pesquisados. Ao comentar sobre o filme, ele fala das vantagens e desvantagens de ser alguém de fora:

É claramente um cara que vem de fora para fazer um filme. E o fato de declarar que é de fora faz, de certa forma, ficar de dentro. Um metalúrgico entrevistado por um metalúrgico dá coisas que eu não consigo, mas às vezes produz mais do mesmo. Por isso é que sou contra o politicamente correto americano: só gay pode filmar o gay, só o negro pode filmar o negro, só o anão pode filmar o anão. Sou pelo poder das minorias, mas jamais sem tratar do diferente (COUTINHO apud FROCHTENGARTEN, 2009, p.134).

Mesmo sendo todos moradores do Morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, os participantes do filme não representam um perfil comum do morador da favela ou mesmo do morador do Santa Marta. “É certo que os filmes de Coutinho não generalizam, mas também não caem na armadilha oposta, de permanecer na anedota ou no folclore, de retratar um caso completamente à parte, como produto de uma singularização excessiva de pessoas e situações” (LINS, 2007, p.68). Segundo a autora, essa é uma das características mais importantes do filme em relação a documentários feitos em décadas anteriores, preocupados em trabalhar com personagens modelos, tratar de pessoas de destaque e que façam parte de grandes acontecimentos ou que estabeleçam relações entre o particular e o geral. Ela cita o exemplo do filme “Nanook, o Esquimó” (1920-22), em que o personagem central representa o estilo de vida de todos os moradores do Norte do Canadá, e de “Drifters” (1929), que mostra vários pescadores que são o modelo do pescador inglês.

Esses documentários também têm uma estrutura em comum, com uma voz em *off* e imagens ilustrando o que é dito nas entrevistas. “Essa voz interpreta o que vemos nas imagens e fornece ao espectador o significado unívoco do filme. A fala dos entrevistados converge para o mesmo significado dos comentários [...], justificando ou comprovando a ideia central, sem ambiguidades” (LINS, 2007, p.69). Coutinho até tem produções nesses moldes, mas não podem ser considerados representativos de seu trabalho. Já em filmes como “Cabra marcado para morrer” (1984), “Boca de lixo” (1992) e “Santa Marta, duas

semanas no morro”, os personagens têm uma liberdade maior para falar, e até chegam a contradizer tanto uns aos outros como a si mesmos no decorrer das cenas.

No filme “Cabra marcado para morrer” é marcante a presença, em várias cenas, da equipe de filmagem que acompanhava Coutinho. Há nessa decisão, além de não querer esconder as condições em que o filme foi feito, o entendimento de que o cinema produz realidade. Os equipamentos de filmagem e os técnicos que os manipulam interferem na realidade do local, mas produzem uma nova, que está sendo captada pelas câmeras. Exatamente como na etnografia, de acordo com o que foi sugerido por Clifford Geertz, que diz que o pesquisador também interfere na realidade do objeto de estudo ao ter contato com ele.

É assim também no jornalismo, tanto pela presença do repórter quanto pelo fato do entrevistado saber que suas palavras ficarão registradas. Esses conceitos eram praticados pelos que faziam parte do cinema-verdade, como explica Lins (2007). Ao contrário do que parece, o termo não quer dizer que os cineastas queriam captar a realidade pura, e sim apenas captar a verdade criada naquelas condições de filmagem. “Babilônia 2000” registra, por parte de alguns entrevistados conscientes da presença da câmera, uma certa performance. Eles não tentam necessariamente mostrar algo que não são, mas pelo menos mostrar o melhor de si de acordo com os próprios julgamentos que fazem de si, também afetados pelo que se mostra e o que se fala dos moradores da favela. “Depois de enxugar as lágrimas, uma moradora indaga: ‘Só que eu não queria fechar assim. Ficou bom?’ Uma outra pergunta, no meio de uma frase: ‘Estou falando muito alto?’ E, um pouco depois: ‘Ficou bonito?’” (LINS, 2007, p.128).

Em “Cabra marcado”, as conversas com os personagens aconteceram em vários encontros, o que deu a chance para que entre uma entrevista e outra eles pudessem refletir e chegar ao novo encontro modificados pelo anterior, transformando, também, os rumos do filme, como destaca Walter Lima Jr:

[O filme] vem enriquecer a observação da ação do cinema sobre o real, em aspectos bastante significativos: um deles, a sua capacidade de interagir entre seus personagens, transformando-os e com isso se transformando. Os camponeses que veem o copião de Coutinho não são mais os mesmos no dia seguinte. Provocados por uma realidade (cinematográfica) anterior, eles voltam a agir, desta vez estabelecendo novos rumos para o filme que está sendo feito. O que existe realmente de novo em “Cabra marcado” talvez esteja realmente aí, na sua extraordinária cumplicidade com a vida (LIMA JÚNIOR *apud* LINS, 2007).

O filme tem uma particularidade porque começou a ser gravado em 1964 e foi interrompido pelo golpe militar. Foi retomado só em 1981, quando Coutinho juntou as mesmas pessoas para assistirem ao copião, ou seja, o que já havia sido gravado quase 20 anos antes. Entretanto, não é uma prática usual do cineasta reencontrar os personagens de seus filmes. Ele prefere o frescor do primeiro encontro, a surpresa, e até mesmo nesse filme tentou preservar isso. “Eu não conheço a pessoa antes da filmagem. Há um momento que dura meia hora a duas horas que é intenso e em que se dá a coisa. Depois, eu vou encontrar na pré-estreia e acaba” (COUTINHO *apud* FROCHTENGARTEN, 2009).

Coutinho queria que as declarações na frente das câmeras fossem tão novidade para ele quanto são para o espectador que assiste ao filme pela primeira vez. Apesar disso, em alguns casos o diretor conhece um pouco da história dos personagens que vai entrevistas por causa da pesquisa que é feita por sua equipe. Mesmo assim, evita conhecê-los pessoalmente antes do ato. Em “Santo Forte” (1999), por exemplo, a pesquisa era responsável por pré-selecionar participantes que sabiam contar histórias. “Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias, mas sem habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que se está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz” (LINS, 2007, p.103). Neste filme, como em alguns outros, ele pagou cachê para os participantes. “É uma forma de compensação para o tempo que ela perde. Pagar ou não pagar o cachê não tem implicações no filme, porque a pessoa não fala para você porque vai ganhar o cachê, porque com um cachê ninguém fica rico” (COUTINHO, 2008⁶).

Por fim, nos filmes “Cabra marcado”, “Santa Marta” e “Boca de lixo”, Coutinho teve maior liberdade de produção do ponto de vista do financiamento. O primeiro foi financiado do seu próprio bolso, com o dinheiro que ganhou enquanto trabalhava na TV Globo. O segundo foi fruto de um concurso realizado pelo Ministério da Justiça para a realização de um vídeo sobre violência nas favelas e o último foi produzido pelo Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip), que faz filmes educativos e culturais.

Já produções como “O fio da memória” (1988-91) e “Volta Redonda, memorial da greve” (1989) tiveram menos visibilidade, são mais próximas do cinema clássico e foram financiados por fontes que acabaram influenciando o resultado final do filme. “Volta

⁶ Em entrevista ao programa Salto para o Futuro, da TV Escola. Disponível em: <http://tvescola.mec.gov.br/tve/salto-acervo/interview;jsessionid=E885625B409814687A178C3D34B40F5C?idInterview=8367>
Acesso em: 23 de outubro de 2016.

Redonda”, por exemplo, foi solicitado por um bispo da igreja católica com o objetivo de contar a greve dos operários da Companhia Siderúrgica Nacional. O filme tem narração em *off*, ilustrações com imagens de arquivo, pouca intervenção dos diretores e a equipe de filmagem não aparece. As cenas retratam o episódio do ponto de vista dos trabalhadores, mas “Coutinho percebeu que as coisas não eram o que pareciam e se inquietou com o fato de ter que dar uma imagem homogeneamente positiva do movimento grevista e da ação do sindicato” (LINS, 2007, p.82).

Essa observação foi refletida no resultado final do filme, que não agradou os patrocinadores, segundo Lins (2007), e foi necessário fazer uma nova versão que fosse aprovada pela pastoral católica que encomendou as filmagens. O “Fio da memória”, sobre a situação dos negros no Brasil cem anos depois a abolição da escravidão, é outro exemplo de como o conteúdo final pode ser influenciado pela fonte de financiamento. O filme foi inicialmente bancado pela Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj), mas o dinheiro acabou durante a produção. Foi vendido então a emissoras estrangeiras para levantamento de fundos, o que amarrou o filme, obrigando o diretor a contextualizar os cultos brasileiros de origem africana e a resumir a história do negro (LINS, 2007).

4. 'ME ALUGO PARA OUVIR HISTÓRIAS'

“Me alugo para ouvir histórias” foi criado por Vinícius Augusto Silvério da Silva em 2013 e apresentado como trabalho de conclusão do curso de jornalismo na Universidade de Uberaba, em Minas Gerais, naquele mesmo ano. O autor vai a lugares públicos com grande circulação de pessoas como uma praça, rodoviária, campo de futebol, faculdade ou um centro comercial munido de dois banquinhos, gravador, papel, caneta e uma lousa onde se lê “Conte sua história”. Aguarda, então, que desconhecidos se sentem e narrem suas trajetórias a partir da pergunta inicial: “qual a sua história de vida?”

O projeto resultou no livro-reportagem “Me alugo para contar histórias: um repórter em busca de novas narrativas”, com 236 páginas e 13 depoimentos de pessoas comuns da cidade mineira de Uberaba narrados de seus próprios pontos de vista. Como o próprio autor classifica, o livro é produto do pensar e sentir e “o avesso do jornalismo padrão”. Depois de formado, continuou com o projeto no Rio de Janeiro ouvindo histórias de pessoas que passavam por lugares como a Central do Brasil e a Praça Mauá, no Centro, e criou uma página no *Facebook*⁷ onde divulga fragmentos das histórias que continua ouvindo. Em setembro de 2016 esteve no Solar das Palmeiras, no bairro de Botafogo, participando do evento Primavera Rosa, em prol da luta e do combate ao câncer de mama, e conversou com mulheres vítimas da doença. A projeção de seu trabalho lhe rende, ainda, participação em palestras, entrevistas e exposições.

A proposta de Silva tem muitos pontos em comum com o trabalho de Eduardo Coutinho. Ambos jornalistas de formação, deixam claro que suas obras vão contra o “jornalismo padrão”. Eles buscam dar voz a quem não tem espaço no noticiário comum, esclarecem o público sobre o processo de produção desse conteúdo e não se limitam a uma pauta, procurando interferir e direcionar o menos possível a fala de seus interlocutores. Vinícius Silva também não se apegava à veracidade de todos os fatos que são narrados por seus interlocutores, mas busca uma coesão nas histórias e checa algumas informações quando julga que elas não ficaram claras nas narrativas. Essa checagem é feita, em geral, por meio de pesquisas na internet e conversas com outras fontes próximas aos personagens.

Assim como Coutinho, ele tem por objetivo contar histórias de pessoas comuns sem que elas estejam relacionadas a um fato digno de ser notícia. As circunstâncias em que o projeto é realizado fazem ainda com que o encontro entre entrevistador e entrevistado

⁷ Disponível em: <http://www.facebook.com/mealugoparaouvirhistorias/> Acesso em: 09 de novembro de 2016

tenha uma importância muito grande, até maior que nos filmes do cineasta, já que, em alguns deles, o diretor realizou uma pesquisa prévia de personagens para garantir boas histórias, enquanto o acaso total pauta Silva.

O trabalho tem uma particularidade: no final de cada relato há uma “Nota do repórter” em que ele narra, em primeira pessoa, as impressões, dúvidas e hesitações que teve durante a entrevista. Essa é uma maneira franca de tornar explícita para o leitor a forma como foi realizado aquele encontro. Logo na primeira história, de Mary Lucy, que contou como a fé em Nossa Senhora da Abadia, padroeira de Uberaba, curou uma doença que causou estragos em sua pele por anos sem que os médicos descobrissem a causa, a “Nota do repórter” traz um bastidor do que ele sentiu:

A primeira entrevista – deste livro – não dá para esquecer. Foi a partir dela que tive a certeza do quão difícil seria o trabalho. Geralmente, o repórter escolhe suas fontes de informação e os seus personagens. Neste trabalho, eu era o escolhido. As pessoas tinham que ter coragem de sentar-se diante de um desconhecido e abrir o livro de suas vidas para contar suas histórias. Se mineiro já é por natureza um tanto quanto desconfiado, imaginem lidar com aquilo que não se tem conhecimento e ter que expor a própria vida para ficar registrada em um livro? Uma tarefa desafiadora. E temos que reconhecer a coragem daqueles que como Mary Lucy, ousaram sentar-se em frente a mim para contar suas histórias. A partir daí as dúvidas foram surgindo: quando interromper o entrevistado? Como conduzir a entrevista de forma que não ficasse superficial e nem tão pouco desrespeitosa? Esses foram apenas alguns dos desafios ao longo do caminho (SILVA, 2013, p.22).

Assim como Coutinho, o autor procura deixar que os entrevistados sejam protagonistas da própria história, mesmo quando não concorda com o pensamento dessas pessoas. O maior exemplo disso é quando uma das personagens, Ana Cristina, que sofre de esquizofrenia, diz que odeia “gente de cor” e outras frases como “tenho pavor desse tipo de gente”. Silva é negro e, apesar de ter se sentido ofendido, como deixa claro no livro, tenta não demonstrar isso durante a entrevista, seguindo com perguntas que a fazem desenvolver o pensamento sobre o assunto. Ele não busca o enfrentamento. Por outro lado, não deixa de inserir suas opiniões e impressões pessoais no texto que vai para o livro. Logo na sequência das declarações da entrevistada ele escreve: “O preconceito exacerbado, exagerado e escrachado de Ana Cristina também diz respeito a mim. Sinto-me atingido. Ao tentar entendê-lo, acabo combatendo-o. Mesmo ofendido, continuo com a entrevista em busca do motivo de tal generalização. Ou pelo menos tento” (SILVA, 2013, p.36). Fica

claro, nesse momento, que as declarações da personagem têm um efeito sobre o entrevistador que, mesmo tentando conscientemente não interferir, admite que seu tom mudou do entendimento para o combate. Mesmo assim, prossegue com perguntas abertas como “por que você odeia os negros?” e “todos os negros eram assim?”, incluindo sua opinião pessoal sobre o assunto no texto final, sem apresentá-la à entrevistada. Se Silva tivesse demonstrado que não concordava com a personagem no ato, a sequência da entrevista poderia ficar prejudicada e o foco poderia ter mudado.

O autor do projeto se inspira no trabalho da jornalista Eliane Brum. Entre 1998 e 1999, no jornal gaúcho Zero Hora, ela escreveu uma série de reportagens intitulada “A vida que ninguém vê”, que lhe rendeu o Prêmio Esso de Jornalismo – Regional Sul daquele ano e posteriormente virou livro com o mesmo nome. A série partiu de uma proposta de extrair crônicas reais de pessoas comuns e situações corriqueiras com uma ideia de que tudo poderia virar uma grande reportagem na mão de um grande repórter. “Eliane iluminou um mundo recluso, obscurecido pela emergência da notícia ou pela máxima de que, em jornalismo, a história só existe quando o homem é quem morde o cachorro” (RECH *apud* BRUM, 2006, p.6).

A situação criticada por Marcelo Rech no prefácio do livro de Brum, do homem que morde o cachorro, comumente usada para ensinar critérios de noticiabilidade, significa, na prática, que o que é comum não é notícia. Ora, partindo dos princípios da teoria do *Newsmaking*, que diz que esses critérios de noticiabilidade são negociados durante a produção para definir o que vira notícia ou não, depreende-se que existe naturalmente uma postura ativa do jornalismo em separar o que é comum do que é digno de ser noticiado. Eliane Brum busca e dá voz às pessoas que ficam à margem do noticiário.

Vinícius Silva também dá voz, mas ele vai mais fundo no rompimento com o processo de produção da notícia porque age de modo passivo. Não é ele quem encontra seus interlocutores: são eles que escolhem se sentar no banco e contar suas vidas para o jornalista. As 13 histórias foram escolhidas dentro de um universo de cerca de 18 personagens ouvidos pelo autor, que selecionou as que tinham mais conteúdo e informações. Há pessoas de diferentes idades e classes sociais. Não há um padrão de narrativa nas entrevistas. Em alguns momentos, trechos são transcritos na íntegra para preservar características marcantes da fala de algum personagem. Em outros, declarações diretamente da boca dos entrevistados são mescladas com informações e observações

peçoais em texto corrido. Mas em todos os capítulos foi feita uma edição de texto, em que a subjetividade do autor predominou na escolha do que entraria e do que ficaria de fora.

Diferente dos filmes de Coutinho, o projeto não necessita de financiamento em dinheiro para acontecer, mas esteve o tempo todo sob a direção da orientadora. “Eu dependia do olhar da minha orientadora, que fazia o papel de uma editora. Também não podia publicar nada que ferisse a faculdade ou meu curso. Não é um trabalho totalmente independente [...] e não deixa de ser um trabalho acadêmico” (SILVA, 2016⁸).

Entre os 13 personagens do livro, há dez mulheres e apenas três homens, selecionados com dificuldade pelo autor. Ele considera que “a mulher se sente mais livre para sentar em frente a um estranho e contar suas intimidades, contar sua vida” (SILVA, 2016). Mesmo depois que se formou em Minas Gerais, continuou com o projeto no Rio de Janeiro e estima que já entrevistou cerca de 50 pessoas. A maioria mulheres.

A mudança de lugar rendeu outra percepção sobre o perfil dos entrevistados. Só a saída de uma cidade pequena (Uberaba tem uma população estimada de 325 mil habitantes⁹) no interior de Minas Gerais para uma grande metrópole como o Rio de Janeiro já é suficiente para se concluir que os habitantes desses dois locais vêm de diferentes realidades. Têm, também, diferentes reações quando se deparam com a cena de um jovem com dois banquinhos e um quadro que os convida a contar suas histórias. A percepção do autor sobre o perfil dos entrevistados nessas duas cidades pode surpreender quem acredita nos estereótipos de que o mineiro tem um tipo desconfiado e o carioca é receptivo:

Em Minas o pessoal é mais amável. Não é bem essa a palavra, mas eles chegavam, perguntavam... começava numa conversa boba, e a pessoa ia se sentindo à vontade, se sentava e contava. No Rio eu tenho muita dificuldade porque a vida aqui é muito corrida. Então eu numa praça sou mais uma pessoa que está concorrendo com um ambulante que está com uma placa também. As pessoas passam e nem leem o que está escrito no quadro. E já teve gente parando e perguntando se eu estava vendendo os banquinhos [...]. E eu vejo que no Rio as pessoas são mais desconfiadas (SILVA, 2016).

Nesses encontros, Silva abre mão da pauta jornalística. Como não sabe que tipo de pessoa vai encontrar, não pensa antecipadamente em perguntas. A imprevisibilidade é recíproca porque o personagem também não imagina que vai dar uma entrevista até

⁸ Vinícius Silva em entrevista ao autor em 2016, na íntegra no apêndice deste trabalho.

⁹ Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=317010>
Acesso em: 21 de novembro de 2016

encontrá-lo. A exposição também é uma via de mão dupla, já que o entrevistador se sujeita a ficar sentado sob o olhar dos que passam pelo local. A atitude passiva do autor traz uma desvantagem porque ele corre o risco de ficar por horas a fio sem conseguir nenhuma entrevista. Por outro lado, o ponto positivo é que ao decidir se sentar ali, o entrevistado já quebrou a primeira barreira que é a do aceitar falar. Mesmo nesses casos, pode haver a possibilidade de o personagem querer direcionar sua própria história, revelando apenas o que tem interesse, como notou o autor. Isso pode ter acontecido porque os entrevistados eram previamente informados de que o projeto viraria um livro e tinham que aceitar esta condição, assinando um termo, para contarem suas histórias. Com a possibilidade de detalhes de suas vidas se tornarem públicos, assim como acontece quando uma entrevista é dada para um veículo de imprensa, é natural que haja um filtro interno e particular dos personagens, que vão julgar o que deve ou não ser exposto.

Por outro lado, esse filtro pode ser contornado quando há uma relação de confiança entre entrevistador e entrevistado, que pode ser criada durante o desenvolvimento da entrevista ou pode existir previamente. Com apenas uma exceção, todos os depoimentos do livro são de pessoas até então desconhecidas do autor. Bia, a única entrevistada que ele já conhecia, é vizinha de sua avó. Como fica claro no livro, a entrevista foi diferente das outras porque o autor já tinha uma memória da personagem e algumas informações prévias sobre ela, que apresenta e usa de comparação com a história contada. Mesmo assim, se mostrou surpreso com as revelações da personagem e, como diz no livro, esta foi uma das histórias em que mais se colocou “no lugar do outro”. Há também outra história em que uma relação de proximidade entre entrevistador e entrevistado é estabelecida, mas não com Vinícius Silva. Na única narrativa em que sua orientadora, a professora Celi Camargo, atua também como entrevistadora, ela estabelece uma relação com a jovem Giovanna, na época com 20 anos, cujo tema principal de sua história são as dificuldades de relacionamento com a mãe. A “nota do repórter” nesta história explica o que aconteceu:

Enquanto Celi fazia perguntas, eu observava o bate-papo por outro ângulo. Eu, homem, analisava a entrevista pelo seguinte teorema: Giovanna é uma filha que busca a atenção da mãe que é ausente. Celi é mãe, se dispôs a escutar Giovanna, e estava ali presente, com toda a sua atenção voltada para aquele momento. Giovanna viu em Celi o espelho de mãe que sempre sonhou em ter. Celi viu em Giovanna queixas que não desejaria ouvir da própria filha. Isso fez com que Giovanna confiasse em Celi, para que pudesse contar seu drama [...]. Mesmo estando ali apenas para escutar, Celi não resistiu e, com o gravador já desligado, aconselhou Giovanna (SILVA, 2013, p.117).

O próprio autor também se envolve em outras narrativas e inclusive considera que sai transformado delas. Em determinados momentos, diz ter sentido emoção ou até raiva, como no caso da mulher que disse odiar “gente de cor”. Por ser também um trabalho experimental, ele não se prendeu a regras fixas nem seguiu padrões em todas as entrevistas. Em geral, tentava não transparecer o que estava sentindo no ato da conversa para não prejudicar a continuidade dela, mas admite ter encontrado, em alguns momentos, identificação com sua própria história ou com a de conhecidos seus.

Esse grau de identificação com uma história é mais uma das variáveis que podem influenciar o efeito que ela vai causar, tanto no entrevistador (e por consequência no texto final), quanto no leitor. As palavras ditas, portanto, geram um efeito no entrevistador, que tenta passá-las para o papel com a mesma carga emocional que lhe foi contada com intenção de transmitir isso para o leitor. Não é possível afirmar, no entanto, que o efeito será o mesmo porque podem ocorrer perdas de informação no momento de transmitir a palavra para o texto (como a falta de entonação, suspiros, pausas ou hesitações). A subjetividade do leitor vai funcionar como um outro filtro e, com base em sua vivência pessoal, ele pode se identificar com a história em um grau diferente do entrevistador. Mesmo evitando dar opiniões, Vinícius Silva considera que também transformou a vida das pessoas apenas pelo fato de ouvi-las:

Quando você desabafa, você se esvazia. Eu não dou muito a minha opinião (nas entrevistas com os personagens), então não posso dizer que transformo no sentido de dar conselhos porque não sou psicólogo, não tenho esse direito nem sou especialista nesse sentido. Mas acho que o próprio ato de dar oportunidade para a pessoa falar e contar sua história pode resolver muitas coisas (para ela) lá na frente (SILVA, 2016).

O “Me alugo para ouvir histórias” não é feito em locações, como os filmes de Coutinho, que procurava gravar em uma favela ou dentro de um prédio, por exemplo. Houve, entretanto, pelo menos uma oportunidade em que o projeto teve uma locação. Foi no evento Primavera Rosa, que aconteceu em setembro de 2016 no Solar das Palmeiras, em Botafogo, no Rio de Janeiro. Mulheres que sofreram ou estavam sofrendo de câncer de mama participaram de palestras e outras atividades no local, e algumas delas contaram suas histórias para Vinícius Silva. Assim como Coutinho, ele concluiu que mesmo que tenham algo em comum, como o câncer de mama, ou sejam moradores de um mesmo prédio, como

no filme “Edifício Master” (2002), cada entrevistado tem uma história singular o suficiente para não se encaixar apenas sob um mesmo perfil que generaliza e estigmatiza.

Mesmo rejeitando o jornalismo padrão, é possível perceber a influência de técnicas e critérios jornalísticos em algumas decisões que foram tomadas pelo autor no projeto. Ao editar os textos que entraram no livro, por exemplo, não colocou as entrevistas na íntegra: ele fez cortes e escolheu o que iria entrar e o que iria ficar de fora com base em direções dadas por sua orientadora, que é professora de jornalismo, e sua própria subjetividade, influenciada pelos anos de faculdade. A escolha de como o projeto seria realizado também teve como referência o jornalismo. Sabendo quem é notícia ou não para a imprensa, usou isto como parâmetro para fazer diferente, o “avesso”.

As histórias selecionadas para o livro eram, ainda, as que tinham mais informações, segundo Silva. Mesmo dando voz às pessoas e deixando que contassem livremente suas trajetórias de vida, ele se preocupou em dar coesão às narrativas, checando informações que não ficavam claras. A própria inspiração de Silva em Eliane Brum, jornalista premiada, é mais um ponto que revela a influência da profissão em seu trabalho. Por fim, com base nas falas do autor e nos estudos realizados, é possível depreender que o projeto é uma opção que busca um jornalismo que ouve e valoriza mais as histórias individuais. No jargão da profissão isto é chamado de *feature*, que é algo que “vai além do caráter factual e imediato da notícia [...], aprofunda o assunto e busca uma dimensão mais atemporal. Define-se pela forma, não pelo assunto tratado. Pode ser um perfil, uma história de interesse humano, uma entrevista¹⁰”. É uma briga contra o chamado *hard news*, que “designa o relato objetivo de fatos e acontecimentos relevantes para a vida política, econômica e cotidiana¹¹”

¹⁰ Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_producao_f.htm Acesso em: 22 de novembro de 2016.

¹¹ Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_producao_h.htm Acesso em: 22 de novembro de 2016.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há mil maneiras de se fazer uma entrevista. Se não houvesse essa possibilidade, cada pessoa só poderia dar declarações à imprensa apenas uma vez em toda sua vida que já seria o suficiente. E isso abre ao mesmo tempo a possibilidade de fazer um jornalismo rico, que pode coletar informações de um indivíduo de diferentes aspectos, ângulos e momentos de sua vida, como também tornar a área alvo de críticas por erros cometidos. Abre espaço, ainda, para que o repórter se destaque por seu talento, criatividade e estilo de conduzir uma conversa com uma fonte. A entrevista é o exercício pleno da atividade de comunicação humana e este trabalho mostrou que ela é uma troca bilateral entre dois ou mais sujeitos, não apenas uma relação em que um pergunta e o outro responde.

Este trabalho mostrou, ainda, como esta ferramenta pode ser importante não só para o jornalismo, mas também para outras profissões como etnógrafos, pedagogos e psicólogos, e a estruturou em quatro elementos principais: o entrevistador, o entrevistado, o meio e o contexto, buscando analisar cada um deles em separado. Apenas com um recorte nas ciências sociais e no jornalismo, foi possível mostrar como há diferentes técnicas de se fazer entrevista nessas áreas, deixando em aberto a possibilidade de ampliação do estudo para a psicologia e para outros tipos de entrevista, como a de emprego, por exemplo, feita entre profissionais de recursos humanos e candidatos a uma vaga em empresas, ou a feita entre um agente de Justiça, como um policial ou juiz e uma testemunha ou acusado de um crime.

Os elementos que compõem a entrevista se relacionam em vários momentos, interferem um no outro e no conteúdo final. Cada um deles pode se subdividir, ainda, em determinantes menores, com suas particularidades que tornam impossível estimar a quantidade de variáveis a que está sujeita esta relação interpessoal.

Por causa disso, foi difícil manter, no desenvolvimento do trabalho, o recorte proposto na introdução, porque descobriu-se, nas consultas às bibliografias, o universo à parte que é a entrevista e as possibilidades de aprofundamento no tema. Por isso, é importante destacar que partindo da proposta inicial, é possível ir muito além no assunto.

A compreensão que fica é de que se os que fazem o papel de entrevistador tiverem conhecimento do potencial de ação de sua própria postura e dos outros elementos que compõem a entrevista, eles podem apresentar um trabalho mais franco ao público que recebe o conteúdo produzido. Conforme debatido nas páginas anteriores, o entendimento

sobre o processo e ação das variáveis na entrevista jornalística não vai gerar um resultado mais real, já que a verdade depende do ponto de vista e o próprio ato da entrevista cria uma situação nova, que não corresponde necessariamente ao ambiente comum do entrevistado antes da chegada do repórter. Este estudo contribui, ainda, para que tanto os profissionais de redação quanto o público e os entrevistados formem uma consciência sobre o processo jornalístico.

O trabalho de Eduardo Coutinho, amplamente reconhecido, dá um chacoalhão no jornalismo, expondo suas fraquezas. Mostra que a imprensa, na falta de tempo e espaço, muitas vezes corta e não valoriza os silêncios entre uma fala e outra, por exemplo, que podem dizer muito sobre a carga emocional presente no contexto. Por outro lado, procura valorizar o sentimentalismo com truques de produção como o *close* no rosto do entrevistado enquanto ele está chorando. Esta é apenas uma das técnicas de valorização usadas em uma reportagem e também a que fica mais clara para o público, mas a produção que há por trás do produto final que vai para a televisão, rádio, jornal ou internet pode muitas vezes ficar escondida e não ser esclarecida. Essa é uma crítica tanto de Coutinho quanto de Vinícius Silva.

O principal ponto em comum entre os dois trabalhos é também a maior contribuição que eles podem dar ao jornalismo, que busca tanto a verdade dos fatos. Esclarecer o processo de produção do conteúdo é a forma mais franca de mostrar ao público a realidade do ato.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2001, DVD (80 min).
- BOAL, Augusto. A arte imita a natureza. In: *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 19-47.
- BOCA de lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1992, DVD (50 min).
- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. In: *Em Tese*, v. 2, n. 1, p. 68-80, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1984, DVD (118 min).
- CASTRO, Alexandre. *Teorias do jornalismo, universidade e profissionalização*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/castro-alexandre-2013-teorias-jornalismo.pdf> Acesso em 30 de novembro de 2016.
- CZARNOBAI, André. Orientador: AZEVEDO, Paulo Seben. *Gonzo: o filho bastardo do new journalism. Monografia (Jornalismo)*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.
- DUARTE, Jorge; FARIA, Armando Medeiros. Media Training: Capacitando Fontes e Porta-Vozes. In: DUARTE, Jorge (Org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e prática*. São Paulo: Atlas, 2011. p. 356-370.
- EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2002, DVD (110 min).
- ENCICLOPÉDIA BARSÁ UNIVERSAL. São Paulo: Barsá Planeta, 2007. 8 v.
- FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, v. 20, n. 1, p. 125-138, 2009.
- GIL, Antonio. Entrevista. In: *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008. p. 109-120.
- HAGUETTE, Teresa. A entrevista. In: *Metodologias qualitativas na sociologia*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 86-91
- JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2007, DVD (105 min).
- KOTSCHO, Ricardo. *A prática da reportagem*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2000.
- LAGE, Nilson. Entrevistador & Entrevistado. In: *A reportagem: Teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 73-88.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MARTINS, Luis. *João do Rio, uma antologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

MAURÍCIO, Patrícia. O personagem econômico: um contraponto emocional à linguagem racional do jornalismo. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v.4, n.7, p.99-114, 2003.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1986.

MÜHLHAUS, Carla. *Por trás da entrevista*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

O FIO da memória. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1991, DVD (120 min).

PENA, Felipe. Teorias e críticas. In: *Teoria do Jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2013.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2004, DVD (85 min).

RECH, Marcelo. Prefácio. In: BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Arquipélago Editorial Ltda, 2006. p. 7-8.

SANTA Marta, duas semanas no morro. Brasil: 1987, DVD (50 min).

SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1999, DVD (82 min).

SILVA, Vinícius. Orientadora: CAMARGO, Celi. *Me alugo para contar histórias: um repórter em busca de novas narrativas*. Monografia (Jornalismo). Universidade de Uberaba. Uberaba, 2013.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo, porque as notícias são como são*. 4ª ed. Florianópolis: Insular, 2005

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In BARROS, A. e DUARTE, J. (orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006. p.98-109.

VENÂNCIO, Rafael Duarte Oliveira. *HLM e ZUP: economia dos pontos de vista*.

Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/diversidade/numero16/12.html>

Acesso em: 07 de julho de 2016.

VOLTA Redonda, memorial da greve. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1989, DVD (39 min).

7. APÊNDICE

O ouvidor de histórias conta a sua trajetória

Vinícius Silva transmite entusiasmo pelo jornalismo. Ele chegou no café da Livraria Travessa, em Botafogo, no Rio de Janeiro, um pouco depois das 19 horas daquela quinta-feira chuvosa de 17 de novembro de 2016, horário e data marcada para nossa entrevista. Os poucos minutos a mais que me fez esperar por causa de uma pausa para um cigarro mereciam o perdão após ele ter saído de sua casa em Bangu, na Zona Oeste, disposto a conversar e contribuir para a monografia de alguém que só tinha visto uma vez e trocado poucas palavras. Uma pessoa querida para ambos nos apresentou alguns meses antes e quando fiquei sabendo do projeto que ele desenvolvia, vi a oportunidade de enriquecer meu trabalho de conclusão de curso citando-o. Depois de uma entrevista prazerosa, arrisquei encerrar com a mesma pergunta que ele faz para todos os que se sentam no banquinho à sua frente: “Qual a sua história de vida?”

Nascido em 1991 em Uberaba, Minas Gerais, Vinícius Silva começou a trabalhar cedo, sem necessidade, porque tinha vontade de ser independente. Com 15 anos decidiu juntar materiais recicláveis que tinha em sua casa e vender para um ferro velho. Ganhou R\$ 8. “Eu batalhei para ganhar aquele dinheiro e me sentia rico, gostei daquela sensação e decidi que ia começar a trabalhar”, conta. Na companhia do irmão mais novo, continuou juntando ferro velho e conseguiu o primeiro emprego logo depois, em um supermercado, depois de tanto dizer ao pai que queria trabalhar.

Descobriu depois que o salário que ganhava saía do bolso do próprio pai, que fez um acordo com o dono do supermercado e dava dinheiro a ele para que repassasse a Vinícius. Mesmo assim, disse ter aprendido muito e se sentido rico mais uma vez. “Meu pai me falava: ‘Eu não quero que você trabalhe porque depois que descobrir o valor do dinheiro, você não vai querer parar mais’” E, de fato, ele não parou mais.

A vontade de ser independente combinava com morar em outra cidade. O desejo foi adiado quando começou a cursar o ensino superior na Universidade de Uberaba. “Entrei no jornalismo pelos motivos mais idiotas, que tenho até vergonha de falar: gostava de ler e escrever. Vi que o jornalismo, óbvio, é muito mais do que isso e me apaixonei, hoje não faria outra coisa”, diz. A opção pelo curso não foi de primeira. Antes, ele tinha pensado em fazer veterinária, mas diz que a dificuldade de relacionamento com gatos o fez desistir. Se fosse pelo pai teria feito direito, mas como pagava a própria faculdade com o salário que ganhava trabalhando em uma financeira, sentia-se livre para estudar o que queria.

Participante ativo de diretórios acadêmicos durante a graduação, conheceu, em viagens a São Paulo, pessoas que moravam no Rio. “Eu sempre falava com essas pessoas eu iria para o Rio, e tal, e elas diziam: ‘ah, vem mesmo, eu te ajudo, você fica em casa um mês até

encontrar alguma coisa' e esse tipo de coisa você não fala para um mineiro. A gente acredita e leva muito a sério". Criou o "Me alugo para ouvir histórias" em 2013 para apresentá-lo como trabalho de conclusão de curso no mesmo ano. Depois de se formar, decidiu pedir "asilo" a uma colega na capital fluminense, com todo o apoio da mãe, mas um pouco contra a vontade do pai.

"Quando eu vim, descobri que essa minha amiga tinha brigado com a mãe dela, tinha saído de casa, e eu cheguei aqui e não tinha onde ficar. E ela falou: 'não se preocupa que eu paguei duas diárias num hostel para você'. Eu nem sabia o que era isso, no interior isso nem existia... eu até achava que ela falava 'hotel' errado."

Foi aí que o perrengue começou. Do hostel, ficou alguns dias na casa de um amigo dessa amiga que brigou com a mãe, voltou para o hostel por mais alguns dias e depois se mudou para um apartamento no Centro. Com medo do dinheiro acabar, arrumou emprego em uma rede de cafeterias.

"Quando fui para o apartamento, a dona me falou: 'Vinícius, você está na melhor localização do Rio de Janeiro, olha pela janela, essa rua se chama Avenida Presidente Vargas, uma das melhores do Rio de Janeiro. Olha o tanto de carro, quantas vias, olha o metrô ali, o trem, o tanto de ônibus. Olha o sambódromo, a gente tem um camarote... e eu estava apenas me mudando para o Balança-mas-não-cai (risos)."

Quando pensou que tinha moradia estável, a dona do apartamento alugou o imóvel para uns estrangeiros durante o Carnaval dizendo que tinha avisado Vinícius disso quando ele entrou, o que ele diz que não aconteceu. Ele ficou dormindo no chão da sala do apartamento da vizinha durante todo o período de festas, tendo que enfrentar a rotina cansativa de trabalho na cafeteria.

Nesse momento, confirmei a identificação da história de Vinícius com a minha, que contei a ele após receber a mesma pergunta sobre qual era minha trajetória de vida. A vida no interior (eu nasci em Campinas) e a vontade de ser independente desde cedo, buscando trabalhar e ganhar meu próprio dinheiro, são coisas das quais me orgulho.

Mais que elas, só a coragem de ter vindo para o Rio de Janeiro sem conhecer ninguém em busca de um objetivo: cursar jornalismo. Ao morar sozinho em outra cidade enfrentei não só os perrengues e a falta de dinheiro, com a necessidade de arrumar nem que fosse um estágio logo no primeiro período da faculdade, mas também meus próprios preconceitos, e hoje acredito que evolui muito como pessoa. Em vários momentos me senti frustrado e solitário, e não queria demonstrar isso para meus pais.

Vinícius também sentiu a frustração bater porque tinha acabado de se formar em jornalismo e largou a possibilidade de conseguir um emprego na emissora de sua cidade para servir café no Rio. Foi então que, por incentivo de sua mãe, decidiu dar sequência no

“Me alugo para ouvir histórias” na capital fluminense. Pouco tempo depois, um produtor da Rede Bandeirantes entrou em contato com ele para uma reportagem sobre o projeto. Vinícius marcou a entrevista e decidiu levar também um currículo para entregar à repórter, na esperança de conseguir, finalmente, um trabalho na área. Deu certo. Foi chamado para trabalhar na emissora. Pouco tempo depois foi morar com o namorado em Bangu, deixando o Balança-mas-não-cai para trás. Mesmo com o fim do relacionamento, continua morando no bairro e atualmente trabalha no Instituto Masan, instituição que apoia ações de impacto social e relacionadas à preservação do meio ambiente.

A seguir, a transcrição da entrevista feita com Vinícius.

LUÍS - Logo no início do livro você diz que ele é avesso ao jornalismo padrão. O que é o jornalismo padrão para você?

VINÍCIUS - O jornalismo padrão para mim é aquele jornalismo em que você vai para a rua sabendo o que está acontecendo, quem vai entrevistar. Você já vai com dados, então já vai preparado porque tem uma pauta, um roteiro para seguir, e muitas vezes segue aquilo na íntegra. Não tem muito espaço para criar em cima daquilo, não tem muita liberdade até por conta da correria. Precisa ir para a rua, fazer aquela matéria, voltar, fechar, passar por um editor. Então é um trabalho em que não se tem muita liberdade, é uma construção coletiva. E esse meu trabalho eu considero sendo avesso disso porque eu não sei quem vou encontrar, quem vou entrevistar, qual vai ser a história. É o meu primeiro encontro com aquela pessoa, tudo é novo e eu tenho que ser repórter ali. E eu não sei muito bem como eu vou lidar com aquela história que vou ouvir. Não tenho pergunta pronta. Também porque esse trabalho humaniza o personagem mais do que tudo. E hoje em dia a gente não vê muito isso nas matérias. Ele enaltece muito a pessoa e a história dela. E por isso acho que é avesso ao jornalismo padrão, onde a gente não dá muita importância para o personagem em si.

L - Acha que a pauta, no jornalismo, acaba sendo uma prisão?

V - Com certeza. O repórter, com a pauta, tem uma certa liberdade porque não precisa seguir a pauta daquela forma, mas acaba seguindo. E isso às vezes restringe muito.

L - Você fez alguma preparação com sua orientadora antes de começar esse trabalho, e como foi?

V - Eu ia para a rua sozinho, mas algumas vezes eu ia com ela porque errava em alguns momentos. Voltava para casa com o áudio que eu gravava e as informações que anotava. Eu usava sempre um bloco e uma caneta, porque tem coisas que não se consegue gravar, como as emoções, as hesitações, como a pessoa está vestida ou gesticula. Eu decupava todo aquele material junto com o que tinha anotado, escrevia o texto e passava para ela, que lia e ia ponderando. Ela dizia se algo não ficou legal, ou se eu devia ter feito certa

pergunta, ou se estava faltando informação. Então às vezes eu tinha que voltar para conversar de novo com a pessoa. E ela ia me dando toques de tudo o que eu já tinha visto na faculdade.

L - E essas 13 histórias do livro foram as primeiras que você ouviu ou as escolheu dentro de um universo?

V - Se eu não me engano foram 18 histórias e eu separei 13. Não tinha um número fechado. Eu não gosto de dizer que foram as 13 melhores histórias, mas foram as que eu achei que tinham mais conteúdo, mais informações e mais contato com o entrevistado. Que dava para extrair mais coisas, entendeu? Também tinha histórias muito semelhantes que eu também não queria colocar. Eu queria ter um universo onde cada história era ao mesmo tempo muito diferente da outra e ao mesmo tempo conversava com a outra. Então isso também eu usei na hora de separar as histórias em capítulos. Uma história às vezes era complemento da outra.

L - Eu queria perguntar sobre a edição da entrevista em si. Para passar isso para o papel depois, você não colocava a entrevista na íntegra, né? Você fez uma edição e suprimiu algumas informações, como é que foi?

V - O texto não era na íntegra, até porque eu não queria entrevistar a pessoa e depois fazer o papel de digitar o que a pessoa me falou, decupar na íntegra e pronto, esse é o trabalho. Não, eu queria ter um olhar autoral mesmo, de um jornalista que está ali conversando. Eu acho que era importante ter o meu olhar também como jornalista, como pessoa e mostrar coisas que a pessoa não ia falar, mas que eu vi e senti. Tem informações por exemplo que eu acho que é muito interessante deixar na boca do entrevistado, então em determinadas histórias eu trago alguns trechos na íntegra. Por exemplo: uma pessoa que era muito humilde e falava de uma forma muito errada, eu acho importante deixar. Porque se eu mudasse e colocasse da forma certa, poderia mudar a visão dela e a visão de quem ia ler. Se eu colocasse na minha forma de falar, o leitor ia pensar "não, mas ele não é tão humilde assim".

L - Na hora de tentar preservar essas características da fala das pessoas ao passar isso para o texto você sentiu dificuldade? O texto faz com que às vezes você perca algumas características?

V - Com certeza, porque é uma responsabilidade muito grande você contar a história de uma pessoa e fazer a história caber no papel. É uma imensidão de informação e o leitor vai saber da história por aquilo que eu achar que é importante e que vale. É algo que eu tive muita dificuldade.

L - É legal ver que você tem essa consciência de que aquilo que entrou é o que você achou mais importante. Você acha que isso pode ser um problema, principalmente na imprensa,

em que as entrevistas e o conteúdo estão sempre sujeitos a um "portão" que é o jornalista, e não só ele, como o editor e os princípios editoriais do jornal?

V - Sem dúvida. Principalmente da parte do editor. Às vezes o repórter tem uma alma muito livre. O jornalismo eu vejo como uma construção coletiva. Eu como repórter coloco aquilo que acho importante, vem alguém depois de mim e vai deixar aquilo que ele acha interessante e não só isso: vai adaptar aquilo para o princípio editorial daquela publicação e de acordo com o espaço que se tem. Então são muitas variáveis que um texto passa até chegar no leitor.

L - Uma coisa que eu também acho interessante falar é sobre o financiamento dos projetos. Eu estou falando bastante do trabalho do Eduardo Coutinho e ele enfrentava esse problema porque fazer um filme exige muito dinheiro. Então nem sempre ele conseguia fazer o filme da maneira que ele queria porque dependendo de quem financiava, tinha um viés, não necessariamente um ruim, mas uma orientação, vamos dizer. Você acha que foi positivo para o seu trabalho não depender de dinheiro?

V - Com certeza. Era um trabalho muito livre porque eu não dependia do financiamento de nenhuma empresa. Mas como a gente já falou aqui eu dependia do olhar da minha orientadora que fazia o papel de uma editora. Eu também não podia publicar nada que ferisse a faculdade ou meu curso. Não é um trabalho totalmente independente, é muito laboratorial, experimental, e não deixa de ser um trabalho acadêmico.

L - Em relação à veracidade dos fatos das histórias que as pessoas contavam para você? Eu percebi que você tinha a preocupação de checar as histórias. Mas você checava tudo?

V - Não. O trabalho vai muito para a linha da literatura. Então eu deixava o personagem muito livre para ele me contar o que ele quisesse e o que achava que era importante falar sobre a vida dele. Mas eu checava algumas informações que às vezes não batiam. Se a pessoa me falava uma coisa e minutos depois me falava outra que não tinha nada a ver. Eu tentava indagar aquilo e verificar com perguntas para ver se aquilo fazia sentido. Esse era o tipo de informação que eu checava. Mas o trabalho não tem essa exigência do jornalismo de ouvir várias fontes, de ir atrás da informação. Porque o objetivo era ouvir as pessoas e dar voz a elas.

L - Mas você chega a checar informações com outras pessoas?

V - Quando eu vejo que aquilo não está se encaixando, aí sim. Tem a história de uma mulher que é esquizofrênica e eu falo com a família dela. Quando vou na casa dela para fazer as fotos do livro a gente bate um papo e eu vejo os remédios que ela toma e vou atrás dos nomes desses medicamentos para saber para o que servem.

L - Você comenta no livro que algumas pessoas, como aquela mulher que morou na França por algum tempo e aquele homem que você encontrou na rodoviária, meio que tentavam contar só o que queriam das histórias deles. Você tinha alguma tática para tentar saber um pouco a mais das pessoas?

V - Os encontros são muito livres, então a pessoa vai se sentindo à vontade. Às vezes ela não tinha planejado contar algo da vida dela, e quando vê já está falando. Quando se dá conta, tenta voltar atrás, dar alguma desculpa ou disfarçar de alguma forma. Mas a gente que é jornalista, que lida com isso todos os dias, sabe quando alguém está mentindo ou tentando esconder alguma coisa. E daí entram todos aqueles conhecimentos da época da faculdade. A gente começa a perceber que a pessoa está nervosa, começa a gesticular, a gaguejar... E nesse momento o jornalista entra em ação, para tentar contestar aquilo de uma forma que não vá deixar a pessoa constrangida, mas eu tento entender por que ela está falando aquilo, sendo que há pouco tempo atrás falou algo totalmente diferente. É óbvio que tem hora que a pessoa continua e insiste em mentir. Não é uma matéria jornalística onde você precisa levar a verdade a todo custo então quando eu vejo que tentei de todas as formas entender aquela situação e não consigo, eu deixo a pessoa contar o que quer, mas na "nota do repórter" coloco minha impressão sobre aquilo. E também fica a cargo do leitor acreditar ou não.

L - Das 13 histórias do livro, 10 são de mulheres e só três de homens. Você tem alguma explicação para isso? Por que você acha que a maioria esmagadora é mulher? Ou foi só uma coincidência?

V - Não é só uma coincidência. Depois do livro eu continuo fazendo o projeto e sempre quem mais senta nos banquinhos são mulheres. Acho que a mulher se sente mais livre para sentar frente a um estranho e contar suas intimidades, contar sua vida. Sempre sentam mais mulheres. Na verdade, foi muito difícil selecionar esses três homens para entrar no livro.

L - Porque talvez o livro poderia acabar ficando só com mulheres, por exemplo?

V - Eu não ia deixar isso acontecer porque acho que tinha que ser bem diversificado mesmo. Mas como te falei foi um custo conseguir essas três histórias de homens.

L - E quando as pessoas vinham sentar no banco, provavelmente elas perguntavam o que estava acontecendo, você explicava para elas que era um trabalho de faculdade e como era esse primeiro contato?

V - Isso é muito relativo. Eu sempre ficava sentado e colocava o quadro escrito "conte sua história", mas eu nunca chamava as pessoas, nunca convidava. Porque eu queria que o entrevistado tivesse essa liberdade. Ele que iria me escolher, não eu. Então isso varia muito. Eu vejo muita diferença de quando eu fazia o projeto em Minas e quando faço no Rio. Em Mina acho um pessoal mais... como posso dizer...

L - Desconfiado?

V - Não. Em Minas o pessoal é mais amável. Não é essa a palavra, mas eles chegavam, perguntavam... começava numa conversa boba, e a pessoa ia se sentindo à vontade, se sentava e contava. Aqui no Rio eu tenho muita dificuldade porque a vida aqui é muito corrida. Então eu numa praça sou mais uma pessoa que está concorrendo com um ambulante que está com uma placa também. As pessoas passam e nem leem o que está escrito no quadro. E já teve gente parando e perguntando se eu estava vendendo os banquinhos. As pessoas não pararam nem para ler o que estava escrito ali. E eu vejo que no Rio as pessoas são mais desconfiadas.

L - Você comentou que usava bloquinho e caneta e mais alguma? Gravador?

V - Só gravador, um bloquinho e uma caneta. A minha orientadora até comentou de a gente gravar esse material em vídeo, mas eu acho que a câmera deixa as pessoas mais constrangidas, porque você vai ter ali além da sua história a sua imagem. Isso assusta, restringe muito o que a pessoa vai falar. Então isso impedia que as pessoas pudessem falar alguma coisa por conta dessa exposição e o gravador é uma coisa discreta. Ele ficava ali na minha mão e a pessoa até esquecia que estava sendo gravada.

L - Mas mesmo assim as pessoas chegavam a ter algum receio sobre serem gravadas? Tinha gente que pedia para que você não gravasse?

V - Tinha gente que pedia para não ser gravado mas para essas pessoas eu explicava que precisava gravar, até porque eu não ia conseguir decorar tudo. E todo mundo que entrou no livro aceitou ser gravado, porque eu precisava desse material. Teve gente que eu escutei a história, mas não publiquei. Porque todo mundo assinou um termo dizendo que seria gravado e que eu ia usar umas coisas na íntegra. Então era imprescindível gravar.

L - Voltando naquela questão anterior, sobre ter mais mulher que homem (no livro), você acha que se fosse uma mulher que tivesse fazendo esse projeto poderia interferir no público? Talvez viessem mais homens? Ou acha que não tem nada a ver?

V - Acredito que sim. Mas eu acho que, fazendo um contraponto, também é uma coisa que vai muito da pessoa se sentir à vontade para contar sua história do que quem está ali te ouvindo. Mas eu acho que faria diferença sim, se fosse uma mulher sentariam mais homens.

L - E você acha que as pessoas, hoje em dia, sentem necessidade de às vezes serem ouvidas?

V - Com certeza. Acho que a gente vive em um mundo onde todo mundo quer falar, mas ninguém quer escutar. Às vezes em um diálogo falamos tanto, tanto, tanto que às vezes não conseguimos ouvir nem o que estamos falando, as palavras só saem da nossa boca. E as pessoas não conversam mais. Elas sentam em um ponto de ônibus e quando veem que alguém vai falar com elas, colocam um fone de ouvido. Na rua, está todo mundo mergulhado em seus celulares. Em uma clínica, sala de espera, quando alguém vai começar uma conversa, o outros pega um jornal, uma revista.

L - Você chegou a ter contato com algum entrevistado depois?

V - Foram contatos e encontros bem profissionais. Eu ouvia a pessoa e depois voltava até ela para buscar mais alguma informação que estava faltando e fazer uma sessão de fotos. Depois, entrei em contato com essas pessoas para que elas participassem da minha apresentação do TCC. E, óbvio, para dar um livro para elas e agradecer. Mas não teve nenhum encontro em que ficamos amigos e tal, até porque eu estava para me mudar para o Rio então não tive nenhum contato extra.

L - Teve uma entrevistada que você já conhecia, que era a Bia. Foi diferente conversar com ela por causa disso?

V - Foi, porque ao mesmo tempo em que eu achava que não a conhecia, eu não sabia nada sobre a vida dela. Ela é vizinha da minha avó e o que eu sabia da vida dela era o que a minha mãe e minha avó me contavam. E foi surpreendente conhecer um outro lado dela que eu não sabia. Há coisas ali que nem a minha avó sabia, que é vizinha dela há muitos anos. E eu acho que isso é o legal. Isso foi um diferencial porque às vezes você vive com uma pessoa e acha que conhece, mas você não a conhece. Ela me contou coisas inacreditáveis e eu acho isso muito legal para a gente fazer esse exercício sempre, às vezes com um parente, amigo... você acha que conhece a pessoa e na verdade não sabe nada sobre ela, simplesmente porque não dá esse espaço para que o outro fale.

L - Tem no livro várias histórias emocionantes. Eu queria saber se enquanto as pessoas estavam contando essas histórias você se emocionou e deixou isso transparecer?

V - Sem dúvida. Estamos falando de pessoas e de histórias. Teve histórias que eu me emocionei, que eu fiquei com raiva da pessoa que estava me contando. Eu sou humano lidei com todo tipo de emoção e às vezes não conseguia deixar de transparecer isso. Da para perceber isso até no texto em algum momento ou outro. Esse também é um trabalho muito livre onde eu também sou exposto e não só a pessoa que está ali me contando algo. Acho que as histórias (do livro) se correlacionam e elas têm a ver uma com a outra e também com o que eu vivo, com o que já passei. Por exemplo a história de uma pessoa que ouvi pode ser muito parecida com a história de um amigo.

L - Como escolheu as perguntas que ia fazer? Se preocupava em não direcionar a resposta do entrevistado? Vou citar o exemplo que (Eduardo) Coutinho cita, de pesquisadores ou uma equipe de reportagem que vai a um lixão e faz perguntas já considerando aquele lugar como um inferno, fazem perguntas que direcionam as pessoas a falarem mal do lugar. Enquanto que o Coutinho, no filme em que fez no lixão chamado “Boca de Lixo” ele simplesmente chegava para as pessoas e perguntava: 'aqui é bom ou ruim?' e deixava as pessoas falarem, sem tentar direcionar. Você tinha também uma intenção desse tipo, de tentar não direcionar?

V - A ideia é fazer com que a pessoa seja protagonista da própria história. A gente tem nossa ideia formada de algumas coisas então eu tentava ao máximo não direcionar, somente escutar. Então se a pessoa queria começar a história dela contando o que ela jantou ontem, ok. Faz parte da vida dela, é uma história. Tem até a história de outro livro, do catálogo da exposição (Mulheres da Central), de uma menina que é cega. Quando começo a conversar com ela tenho pensamentos de que é uma vida triste ser cego. E ela me dá um banho. Ela diz que não gostaria de enxergar e isso me desestrutura, acaba comigo. Porque na minha ideia, enxergar é a melhor coisa da vida, mas para ela não. Ela não tem vontade de enxergar. Os pais já tentaram colocar ela em vários tratamentos e cirurgias, mas ela não aceita. Para ela, o normal, entre aspas, é não enxergar. E eu coloco isso no texto com muita veemência para mostrar que o que eu penso é diferente do que o outro pensa. E isso muda todo o destino daquela história, porque na minha cabeça a história já estava pronta que ela ia falar que ia falar que gostaria de enxergar, queria que tivesse um tratamento maravilhoso que a fizesse enxergar, e na verdade não. Ela quebra todos esses paradigmas e estereótipos. Isso é legal, ir para a rua e se surpreender. Não ir com aquela pauta pronta e ter na cabeça as perguntas que eu ia fazer. Eu encontrei uma pessoa que, entre aspas, gosta de ser cega. E agora? O que eu vou perguntar para essa pessoa?

L - No livro tem aquela mulher que fala para você que tem ódio de gente de cor. E você não discutiu com ela, perguntou por que ela pensava aquilo e seguiu o papo. Você tentou compreender o pensamento dela?

V - Tentar compreender uma coisa e aceitar é outra. Mas hora nenhuma eu debati com ela. Eu tentei mostrar sempre o lado da personagem. Se para ela dois e dois são cinco, ok. Eu sei que é quatro, muitas pessoas podem achar que é quatro, mas assim como ela, muitas pessoas podem achar que dois e dois são cinco. E eu estou escrevendo o livro para um universo de pessoas. Então eu tenho que atender tanto as pessoas que acham que é quatro quanto as pessoas que acham que é cinco. E ali é o momento dela se expressar, é a história dela. Se ela acha que isso é certo, ok. Eu tenho que deixar isso na mão do leitor. Ali como jornalista eu sou só um intermediário entre ela e quem vai ler aquela história. Sou um instrumento. Mas não deixei de achar que isso é ruim ou de me indignar. Eu só não podia passar minha opinião para o papel porque ali é o personagem, não eu.

L - Mas você passou sua opinião para o papel. Você deixou claro que discordava daquilo, mas não falou para ela. Foi uma escolha mostrar aquilo no papel?

V - Não estou me lembrando agora, mas eu acho que coloco minha opinião na nota do repórter. Mas o texto em si é muito autoral. É o que ela diz, o que ela acha. E na nota do repórter, que eu tenho liberdade para dar minha opinião, eu coloco o que eu acho. Até porque eu acho que o texto tinha que vir muito limpo, imparcial.

L - Mas depois que ela diz "tenho ódio de gente de cor", na frase seguinte você começa com "engulo seco". Você não acha que isso já demonstra sua opinião?

V - Com certeza. É o que eu te falei. Seria maravilhoso em um mundo perfeito, se eu conseguisse só transmitir aquilo que a pessoa falou, mas não é uma máquina escrevendo, é uma pessoa que tem vivências, experiências... então nesses pequenos detalhes onde o próprio texto sofre uma influência daquilo que eu penso, daquilo que eu acho que é certo e errado. Eu tentei não transparecer para ela para não mudar a dinâmica do que ela estava falando e do pensamento dela. Mas eu tentei transmitir para o leitor o que eu penso.

L - Como foi a ideia de criar a nota do repórter e qual o objetivo dela?

V - Eu achei que era importante mostrar que uma história, uma entrevista passa por vários obstáculos até chegar ao texto final. Eu queria mostrar para as outras pessoas que é uma outra pessoa que está escutando e escrevendo, que tem uma opinião e que acha algumas coisas certas e outras erradas. Eu queria mostrar que não era só um objeto, e sim uma pessoa que discorda do entrevistado. Foi para mostrar também minha opinião em cima do que eu estava ouvindo, minhas dificuldades. Ela serve tanto para quem é da comunicação, para não cair nos mesmos erros, quanto para uma pessoa comum entender um pouco da nossa profissão e como é que funciona.

L - Você se inspirou no trabalho da Eliane Brum. Eu li alguns contos dela, gostei muito...

O que você leu?

L - Eu li o livro "A vida que ninguém vê", os primeiros cinco contos. Achei que tem realmente uma similaridade. Queria saber se você podia comentar um pouco do trabalho dela e por que te inspira.

V - Ela tira o foco do fato e enaltece muito o personagem, humaniza e eu acho que é o que falta hoje no jornalismo. A gente está sempre atrás da notícia e esquecendo as pessoas. Esquecendo sem humanizar. O fulano é mais um cara que morreu atropelado, mas peraí, quem é fulano? Qual a história dele? Qual a diferença do fulano que morreu hoje atropelado para o que vai morrer amanhã? E eu acho muito bonito o que ela faz. Dá voz às pessoas que não são capa de jornal e que não vão nunca ter a oportunidade de estampar

uma revista senão por um fato negativo. E foi mais ou menos o que eu quis fazer, mas de um modo diferente, porque ela aproveitava os personagens de outras pautas que ela foi cobrir e eu fui atrás dessas pessoas na rua, onde as coisas acontecem.

L - Você tem uma atitude passiva e espera as pessoas virem até você. Acha que uma pessoa que vai até você e decide contar sua história vai contar melhor do que se você chegasse nela?

V - Uma pessoa que chega e senta está muito mais a fim de falar. Se sente livre para contar o que quiser. Acho que chegar em uma pessoa e começar a indagar, acho que pode pressionar. Quando ela mesma decide que quer falar, vai falar o que quiser e não vai ter um direcionamento. É uma coisa que partiu dela, é uma necessidade dela. É uma forma de não ser tendencioso. A pessoa escolheu me contar. Eu enquanto pessoa normal passando pela rua não sei se teria essa coragem.

L - Como foi sua experiência no evento "Primavera Rosa"? Porque ali acho que a principal diferença era que as pessoas tinham uma coisa em comum que era o problema do câncer de mama. Foi diferente das outras ações que você fez na rua?

V - Sim. Na rua eu posso encontrar qualquer tipo de pessoa, que vai me contar qualquer tipo de história. E ali já era uma coisa segmentada. Tenho vontade de escutar histórias que de alguma forma serão pautadas por um mesmo assunto. Tenho vontade de ir em um hospital, sanatório, circo. Então segmentar também pode ser legal, porque embora elas tenham algum ponto na história que vai ser igual, sempre há alguma coisa diferente. No Primavera Rosa, todas as mulheres estavam enfrentando o câncer de mama ou já tinham enfrentado. Mas as histórias nunca eram iguais porque as pessoas são diferentes e cada uma enxerga a vida de forma diferente. Teve gente que sofreu ou que estava sofrendo e gente que nunca viu aquilo como sofrimento, mas como forma de mudar sua vida, de dar mais valor à sua vida... então ao mesmo tempo que eu me sentei com pessoas que visivelmente sofreram, também sentei com pessoas que tinham o problema e eram super felizes, que me faziam parar e pensar: será mesmo que essa pessoa teve câncer de mama? Porque é incrível...

L - Considera as fotos importantes para o livro?

V - Acho legal ler uma história e ver quem te contou aquela história. Porque quando estou na rua e de repente senta uma pessoa, eu nunca poderia imaginar que aquela pessoa iria me contar aquela história. É muito engraçado porque eu não sei quem vai sentar ali, se é uma pessoa alta, magra, gorda, negra, branca. Então eu acho que é legal também o leitor ter essa noção de que todo mundo tem uma história boa para contar e que essas coisas acontecem com todo tipo de pessoa. Acho que a imagem é uma forma de contar a história. E também faz um "link": se eu falo que a Maria é uma pessoa triste, é legal pegar o livro, folhear e

ver que ela realmente tem um olhar triste, que o que está sendo contado bate com aquela pessoa. Acho que a foto tem um papel imprescindível. É complemento do texto.

L - Você foi transformado por aquelas histórias?

V - Até hoje, a todo momento. Eu aprendi muito e acho que a única coisa que posso ter ensinado para as pessoas é que a gente se sente melhor quando a gente fala, quando é ouvido. Eu nunca saio vazio de uma história. Saio sempre muito pesado, muito cheio. Às vezes, de uma forma negativa pelas coisas ruins que ouvi, às vezes muito bem por achar que tudo pode ter um jeito. E eu me sinto muito sortudo de ter a oportunidade de transmitir isso para outras pessoas. Tenho vontade de fazer uma tatuagem relacionada ao projeto. Mudou minha vida em todos os sentidos. Quando vim para o Rio, consegui emprego na Band por causa do projeto. Estava trabalhando em outra área e minha mãe sempre falava para eu continuar com o projeto aqui.

L - Você acha que transforma os personagens?

V - Quando você desabafa, você se esvazia. Eu não dou muito a minha opinião (nas entrevistas com os personagens), então não posso dizer que transformo no sentido de dar conselhos porque não sou psicólogo, não tenho esse direito nem sou especialista nesse sentido. Mas acho que o próprio ato de dar oportunidade para a pessoa falar e contar sua história pode resolver muitas coisas lá na frente. Entrevistei uma menina que tinha muita dificuldade de lidar com a própria mãe. Elas moravam na mesma casa, mas eram duas estranhas. E eu acho que ao participar do projeto ela pode ter a oportunidade de falar, sentar e colocar tudo aquilo que sentia. Ela contou as dificuldades dela para mim, agora perai, fala isso também pra sua mãe. Será que as coisas não vão se resolver? Acho que consigo transformar as pessoas nesse sentido.

L - Tem alguma ideia de quantas histórias já ouviu até hoje?

V - Mais de cinquenta. Eu gostaria de me dedicar mais ao projeto, mas eu trabalho, tenho uma vida pessoal, mas eu gostaria de fazer isso integralmente.

L - E por que você decidiu vir para o Rio?

V - Porque eu queria ter mais oportunidades. Eu venho do interior, de uma cidade pequena onde me formando eu teria quatro lugares para trabalhar e desses quatro eu tinha passado por três como estagiário. Eu sabia que existia um mundo de oportunidades e coisas que eu nunca iria imaginar viver na minha cidade e queria ir para uma cidade grande. Eu pensava em São Paulo, mas na época da faculdade... se eu estiver fugindo muito, falando coisas muito pessoais, pode me cortar.

L - Não, acho que também faz parte.

V - Eu me envolvia com política na época da faculdade, era presidente de DA (diretório acadêmico), DCE, então eu viajava muito para congresso estudantil e conheci o Rio primeiro que São Paulo. E é difícil não se apaixonar pelo Rio, e decidi que queria morar aqui. Vim no escuro para o Rio.

L - Você disse que sua mãe te disse para continuar fazendo o projeto aqui. Você teve apoio dos seus pais? O que eles acharam do projeto?

V - Minha mãe fez faculdade, então é uma pessoa mais culta. Meu pai entendia o lance do projeto, mas ele era uma pessoa meio que à parte. Eles sempre me acompanhavam durante todas as histórias, meu pai sempre me levava nos lugares onde eu escolhia para ouvir as histórias e minha mãe sempre ficava ali próxima para me dar aquele apoio. Eu me enrolei muito com o TCC. Deixei para produzir as histórias, coletar, decupar e escrever faltando três ou dois meses. Então eu vareei noites e minha mãe sempre foi aquela pessoa que me deu aquela força. Minha mãe sempre me apoiou muito. Meu pai também, mas de uma forma mais distante.

L - Quando sentava no banquinho você tinha medo ou receio de como seria, ou de que talvez ninguém viesse falar com você?

V - Sim, foi a primeira prova do que é uma reportagem, do que é ser repórter e estar na rua ali sozinho. Eu não tinha alguém igual na faculdade que estava ali me orientando. Era eu e uma pessoa que eu não sabia se ia ter outro encontro com ela. Tinha que sugar tudo dela para depois escrever e a minha orientadora ia trabalhar em cima daquele texto que já estava pronto. E se eu tivesse esquecido alguma coisa, não tivesse perguntado alguma coisa, era uma prova, sabe? Foi a primeira vez que senti que eu era um repórter e que a entrevista dependia totalmente de mim. Vários medos de sentar ali e ser meio que uma chacota: 'nossa, o que que esse cara tá fazendo ali?' Medo de estar sentado e não parar ninguém, como já aconteceu, ou de não achar uma história interessante, todos os medos possíveis. Medo de escutar uma história super rica mas não conseguir passar isso para o papel. É uma responsabilidade muito grande. Ter um encontro cara a cara com uma pessoa depois é muito difícil: 'Ei, você me contou essa história e eu escrevi isso, será que bate? Você gostou do que eu escrevi? Acha que eu fui verdadeiro, que consegui colocar todo aquele sentimento?' A pessoa está chorando na sua frente e você tem que rebolar para colocar da forma que ela te contou com toda aquela emoção no papel, porque você também tem que emocionar quem está lendo. E esse medo existe até hoje.

L - Tem alguma coisa que você queira acrescentar?

V - Acho que te contei tudo.

L - Você teria coragem de contar sua história se estivesse passando na rua e visse o Vinícius sentado ali com uma lousa escrito "Conte sua história"?

V - São quase três anos escutando essas histórias. Eu fiquei um pouco mais corajoso depois de tudo o que ouvi. Acho que hoje eu sentaria. É porque acho que também vai muito da pessoa. É impossível contar minha vida toda para você aqui agora, até porque a pessoa é pega num momento, voltando do trabalho ou fazendo uma compra... nunca é uma coisa do marcada. Acho que eu contaria sim. O grande problema é o que contar? O que é minha história? Porque assim como o que eu vou escrever passa pelo meu crivo, o que a pessoa vai falar também passa por um "autocrivo". Uma entrevista sofre várias influências, desde a pessoa que vai ser entrevistada e escolhe o que vai falar, até um editor que pega aquilo que foi escrito e escolhe o que vai sair. Acho que são vários processos. Acho que eu contaria... algumas coisas.

L - Então qual é sua história de vida?

V - A minha história é que eu nasci em Uberaba...