

# Usos da entrevista no cinema documental: possibilidades estéticas e questões éticas

Marina Soler Jorge

---

Mestre em Sociologia pela Unicamp e doutora em Sociologia pela USP. Pós-doutoranda em Sociologia pela Unicamp.  
marinasoler78@gmail.com

## Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o uso das entrevistas no cinema documental. Exploraremos alguns filmes e cineastas importantes e tentaremos mostrar que, por trás de um único procedimento, existem diversas técnicas disponíveis e que cada uma delas aciona no espectador uma diferente experiência estética e ética.

Palavras-chave: Entrevista, cinema documental, sociologia da arte.

## Resume

L'utilisation de l'interview dans le cinéma documentaire : Possibilités esthétiques et questions éthiques

Cet article a pour objectif d'analyser l'utilisation de l'interview dans le cinéma documentaire. Nous aborderons certains films et cinéastes importants et tenterons de démontrer que, malgré un processus unique, il existe diverses techniques disponibles et que chacune d'entre elles entraîne chez le spectateur une expérience esthétique et éthique différente.

Mots clés: Interview – cinéma documentaire – sociologie de l'art

A entrevista é um dos procedimentos mais recorrentes do cinema documental nas últimas décadas. Desde que se tornou possível gravar o som do ambiente no momento da filmagem, os cineastas perceberam o potencial da interlocução. Hoje a entrevista se tornou um procedimento usual e muitas vezes banal, no sentido de que não parece exigir do documentarista uma reflexão estética sobre o uso da fala, mas nem sempre foi assim. Na verdade, antes dos anos 60, filmes documentais eram feitos sem que a possibilidade da entrevista existisse. Tudo mudou com a criação do equipamento Nagra, gravador que permitia o registro do som direto para posterior sincronização com a imagem, e seu desenvolvimento subsequente. A possibilidade de gravar o som no momento da filmagem está relacionada ao surgimento de novas estéticas no cinema documental, principalmente aquelas que se conhece pelos nomes de cinema-direto e cinema-verdade.

Jean-Claude Bernardet acrescentou um artigo à recente reimpressão de *Cineastas e imagens do povo* que trata dos usos da entrevista no cinema e toca na questão das inovações que ocorreram no cinema documental por conta do desenvolvimento do Nagra. O autor chama a atenção para os diferentes usos da fala e do som ambiente nos chamados cinema-direto e cinema-verdade. No cinema-verdade, associado à interação entre a equipe de filmagem e as pessoas filmadas, o cineasta procura provocar a fala, enquanto no cinema-direto, associado ao registro dos acontecimentos sem interferência da equipe de filmagem, o importante é registrar o som (principalmente os diálogos entre pessoas) sem interferir na sua produção (Bernardet, 2003: 281). Entre os sons que o cineasta provoca e que foram possibilitados pela primeira vez com a utilização do Nagra podemos citar, naturalmente, a entrevista como recurso documental: o cineasta ou alguém de sua equipe fazem perguntas para os entrevistados e registram suas respostas.

A entrevista, no entanto, pode desempenhar diversas funções dentro de um filme. Por um lado, a entrevista pode funcionar como forma de se obter informações de alguém que possui um conhecimento (vindo do saber ou da experiência) que serve ao argumento do filme. Nesse caso, o conteúdo da fala é o que importa, no sentido de que esta visa elucidar o espectador sobre algum fato ou ainda fornecer uma interpretação do fato. Por outro lado, existem entrevistas que não procuram extrair informações de tipo factuais, mas aquelas que se referem ao próprio ato de falar (Bernardet, 2003: 284). Neste tipo de entrevista o documentário mais lembrado e comentado provavelmente é o filme de Jean Rouch e Edgar Morin, *Crônica de um verão* (1961).

O filme de Morin e Rouch criou a expressão *cinema-verdade* – provavelmente a primeira vez em que foi utilizada – e influenciou o cinema documental posterior por algumas “inovações” que apresentou. Em primeiro lugar, o filme se inicia com a exposição de seu método e as dificuldades inerentes a ele numa seqüência, logo nos primeiros minutos, na qual Morin, Rouch e Marceline explicitam o que desejam com seu filme: Rouch dirá: “Morin, a idéia de reunir pessoas em volta de uma mesa é excelente, mas não sei se conseguiremos gravar uma conversa tão normal como se não houvesse câmeras. Por exemplo, não sei se Marceline vai relaxar e falar naturalmente”. Marceline expõe as dificuldades que encontra em falar com naturalida-

de e Morin, em seguida, explica que nem ele nem Rouch sabem ao certo o que desejam: “Você não sabe as perguntas que vamos lhe fazer. Nós também não sabemos. O que Rouch e eu queremos fazer é um filme sobre essa idéia: ‘como você vive’”.

Os três personagens estão sentados em volta de uma pequena mesa com várias garrafas de vinho vazias e, apesar da reticência inicial de Marceline, a conversa logo começa a se desenrolar. Durante todo o filme, a idéia da comensalidade e da interação que ela proporciona está presente e os personagens interagem entre si trocando opiniões e experiências sobre trabalho, lazer, política, preconceito, amizade, amor etc. Morin e Rouch filmam ora fazendo entrevistas mais “explícitas” – e nesse momento mantém-se em geral fora de plano – ou participando eles mesmos da interação como alguém que provoca uma questão e ao mesmo tempo a discute.

*Crônica de um verão* é um filme constantemente comentado pelos autores que estudam cinema documental justamente por essa explicitação do método e também pelo fato de que este método era algo ainda não realizado no cinema. A interação, como proposta pelos cineastas, era uma novidade na época. Outro motivo da influência de *Crônica de um verão* reside no fato de que, após as filmagens, Rouch e Morin mostram o filme às pessoas que dele participaram e perguntam o que acharam do que viram. Em 1961 a idéia de não apenas apresentar o filme mas também registrar as impressões causadas por ele era bastante inovadora. Na sessão, alguns participantes criticam o filme por acharem que aquilo que foi registrado acabou se afastando da “verdade” das pessoas filmadas. Alguns personagens reclamam dizendo ter havido mais interpretação do que “realidade”, e Marceline admite ter mesmo interpretado um pouco num determinado momento. Um personagem diz ter visto apenas generalidades nas falas dos entrevistados, e reclama que “na vida não é assim”, não se falam generalidades (ou elas não parecem como tais por não haver uma câmera de cinema para nos jogar na cara as bobagens que dizemos). Esse mesmo personagem reclama ainda que determinadas cenas pareciam muito artificiais – mais especificamente o encontro entre o operário e o estudante africano e a “amizade” que surgiu entre eles – enquanto aquele que participou destas cenas (o operário) discorda dizendo que, ao contrário, as cenas foram muito naturais. O momento mais constrangedor é aquele no qual um universitário comenta que o filme é

horrível pois aquilo que não é monótono apresenta um grande despudor. Ou seja, para não causar sonolência e parecer mais verdadeiro, o filme precisaria se ancorar nas cenas mais dramáticas, que seriam, ao mesmo tempo, um tanto impudicas (o universitário se refere às falas de Mary Lou, que, em meio às lágrimas, admite beber e transar sem muito critério com homens que encontra por aí).

A sessão de críticas ao filme é um ponto clímax do filme e é interessante ver a indignação e a surpresa de Morin às críticas que recebem. As agressões diretas de uns personagens contra outros tende a causar surpresa também, a meu ver, no espectador brasileiro, pois nossa “etiqueta” nos desincentiva a criticar de forma tão direta pessoas que mal conhecemos e que estão sentadas imediatamente a nossa frente. Temos uma sensação de um clima de grosseria entre as pessoas do filme. Naturalmente, Rouch e Morin também não gostam nada do que ouvem, pois os comentários mostrados são muito mais negativos do que talvez eles esperassem e gostariam.

Em seguida à discussão, vemos Rouch e Morin caminhando pelo Musée de L’Homme e comentando a reação ao filme, fato que se constitui numa terceira originalidade que gostaria de apontar. Não apenas os cineastas filmam os comentários sobre o filme como também o elaboram numa conversa privada. Discutem o material que têm em mãos e a discussão que ele suscitou. Brian Winston comenta a cena final e a última frase do diálogo entre os realizadores. Rouch pergunta a Morin o que ele achou afinal do filme e o amigo lhe responde: “acho que estamos com problemas”. No artigo *Documentary: I think we are in trouble* (Winston in Rosenthal, 1988: 22-33) Winston tece elogios ao filme pelo fato de que, nele, são mostradas as dificuldades inerentes à construção de uma “verdade” fílmica: a “verdade” surgiria da encenação? Do exagero? Da realidade? Do artifício? Do confronto de idéias? Assim, a frase final condensaria os problemas que os cineastas se colocam quando adotam o procedimento de entrevistar e filmar o outro e quando se dispõem a retirar alguma “verdade” de um material cuja separação entre o “real” e o “encenado” é impossível.

Essa discussão entre o que é verdade e o que é representação é interessante pois os equipamentos que permitiam a gravação do som direto, e que eram novidade quando *Crônica de um verão* foi realizado,

pareciam possibilitar uma relação entre a imagem e o “real” cada vez menos mediada ao incorporar a voz e a fala de uma maneira que até então era impossível. A importância de *Crônica de um verão* residiria no fato de que Rouch e Morin teriam percebido, segundo Winston, que as novas tecnologias não resolveriam os problemas éticos e estéticos na construção de um “real” documental, ao contrário: elas apenas colocariam novos problemas que estariam justamente entrevistados por Morin na fala final. Além disso, para Winston, Rouch e Morin inovam e colocam o cinema documental num novo patamar quando propõem que a única “verdade” possível num filme documental é aquela que inclui o próprio cineasta (Winston *in* Rosenthal, 1988: 25).

A entrevista, tal como empreendida em *Crônica de um verão*, visa menos responder efetivamente a alguma indagação dos realizadores do que explorar a fala humana e o encontro entre duas ou mais pessoas e suas opiniões. As perguntas iniciais que Morin coloca – como você vive, como você se vira, você é feliz – logo se diluem em meio à riqueza verbal e gestual que vemos no filme. Além disso, a preocupação inicial de Jean Rouch – sobre se as pessoas conseguiriam ser naturais perante a câmera – também se dissolve, e os realizadores parecem compreender que a indeterminação entre a verdade e a representação deve aparecer como uma das questões abordadas pela obra. A representação, na verdade, também passa a ser considerada uma forma de verdade.

Num outro oposto, a entrevista, como apontado por Bernardet, pode funcionar como fonte de informação factual para o espectador. O entrevistado é alguém que sabe sobre algo pela experiência de vida ou conhecimento formal. Um exemplo no cinema brasileiro recente é o filme de José Padilha *Ônibus 174* (2002), que aborda o caso de Sandro do Nascimento, o menino de rua e sobrevivente da chacina da Candelária que manteve algumas mulheres como reféns dentro de um ônibus no Jardim Botânico, Rio de Janeiro. O seqüestro durou longas horas e foi televisionado, ao vivo, para todo o Brasil, até o trágico desfecho final com a morte de uma refém e do próprio seqüestrador. Neste filme dezenas de pessoas são entrevistadas, entre sociólogos, policiais do BOPE, meninos de rua, presidiários, assistentes sociais, jornalistas, traficantes etc. Estas entrevistas funcionam como fonte de informação de diversas ordens. Aqueles que detêm algum saber institucionalizado, oficial, como o sociólogo, a assistente social e o

ex-capitão do BOPE e consultor Rodrigo Pimentel, explicam, situam, analisam e generalizam sobre o caso do ônibus. Já os meninos de rua, o traficante e os presidiários são a voz da experiência que nos ajudam a vivenciar, a compreender, a concretizar a situação da pobreza e violência que acompanhou Sandro do Nascimento durante sua curta trajetória de vida. Temos também, naturalmente, as falas das mulheres seqüestradas, cujo papel não é proferir uma voz do saber institucional ou uma voz da experiência da miséria, mas que funcionam como testemunhas privilegiadas do momento: aquelas que sabem o que realmente aconteceu dentro do ônibus. Só elas podem nos contar o que houve em cada minuto da longa tarde em que conviveram com Sandro, e por isso também estão lá para nos relatar alguns “fatos” que só elas conhecem.

Nestas três funções, temos a primazia da entrevista como informação factual do que qualquer outra coisa. Os depoimentos têm como objetivo situar o espectador a respeito de algum acontecimento. As entrevistas funcionam como uma narração, ou no lugar desta. Não é uma narração homogênea e ensaiada que ouviríamos em um filme cuja exposição de argumentos vem de um narrador único ao estilo *voz de Deus*. Em *Ônibus 174* os narradores são diversos, utilizam a língua portuguesa de maneira diversa, tem gestos e entonações diferentes. Mas estão todos lá para nos situar a respeito do caso que dá título ao filme. Por isso esse tipo de entrevista é classificado por Bill Nichols como uma entrevista que se adequa antes ao modo documental expositivo do que ao interativo na sua já clássica tipologia (Nichols, 1991: 48). Essa entrevista serve para expor um argumento ou uma tese e não para ressaltar o momento do encontro entre entrevistador e entrevistado (como em *Crônica de um verão* e nos demais filmes documentais “interativos”).

Naturalmente, o espectador pode reter elementos das entrevistas que não se restrinjam apenas ao seu conteúdo. Podemos desvendar gestos e entonações e imaginar algo da personalidade dos entrevistados e da interação destes com o entrevistador, mas em *Ônibus 174* isso ocorre apenas de maneira secundária e muito superficialmente. Em outros formatos de entrevista, é possível que a fala funcione simultaneamente para transmitir informações sobre um acontecimento e também sobre o próprio entrevistado. Para citar um exemplo, isso acontece em *A tênue linha da morte* (Errol Morris, 1988). Neste filme

sobre um caso de erro judiciário nos EUA, as entrevistas funcionam, assim como em *Ônibus 174*, para situar o espectador perante o caso a ser contado. Porém, elas também têm outra função, tão importante quanto a primeira: as entrevistas não fornecem informações apenas sobre o caso, mas também sobre os próprios entrevistados. O juiz não está lá apenas para relatar sua participação no episódio, mas para que Errol Morris explore sua personalidade arrogante e sua vaidade excessiva. As testemunhas de acusação – que acabaram por efetivamente condenar um inocente à cadeia elétrica – não aparecem apenas para contar o que disseram perante o tribunal do júri, mas para que o cineasta explore seus interesses mesquinhos e as motivações bizarras que as impulsionaram. Para isso, entre outros procedimentos de ordem estética, Errol Morris se apega a trechos dos depoimentos que não acrescentam nada ao caso que está sendo desenvolvido, mas que revelam muito sobre os depoentes. São falas e frases estranhas, que conduzem o espectador para determinado julgamento a respeito dos entrevistados ao invés de fazer avançar a narrativa. Apesar de ser razoavelmente claro que o filme toma partido do rapaz que foi acusado injustamente – Errol Morris foi inclusive testemunha de defesa num novo julgamento que o filme suscitou – há uma razoável dose de indeterminação neste filme, materializada, por exemplo, nas reconstituições que parecem não levar a lugar nenhum e na narrativa estruturalmente intrincada, que vai e volta constantemente nos acontecimentos de forma que em cada “volta” um elemento novo – fato ou personagem – é inserido. Um procedimento bastante diferente da “certeza” adotada em *Ônibus 174*.

*Sob a névoa da guerra*, do mesmo Errol Morris (2004), também pode ser citado como um caso de filme de entrevista, mas dessa vez o único a prestar depoimento é o ex-secretário de defesa dos EUA Robert MacNamara, que trabalhou durante os governos de Robert Kennedy e Lyndon Johnson e esteve por trás das mais importantes decisões militares durante a guerra do Vietnã. Nesse caso, a dose de indeterminação é levada ao extremo e o realizador evita tomar partido contra ou a favor de Namara, deixando esse trabalho para o próprio espectador. Numa guerra particular travada dentro do próprio filme, dessa vez com as armas do estilo e da retórica, tanto Namara quanto Morris procuram dominar a imagem sem o uso da força. Morris tenta ganhar terreno acuando o “adversário” na menção a certos procedimentos condenáveis utilizados durante o conflito no Vietnã, e Namara

se esquivava justificando seus atos como condizentes com uma situação de guerra. Ambos sabem que não podem se exceder na pressão, um porque do contrário o entrevistado poderia não concordar com a realização do filme e o outro porque sabe que tem uma oportunidade de tornar compreensíveis aos espectadores seus atos como ministro. Provavelmente, ao fim do filme, Namara convence os espectadores mais belicosos enquanto Morris atende aos pacifistas que desejavam ver confirmados os horrores da guerra do Vietnã. Neste filme, assim como em *A t nue linha da morte*, a entrevista não apenas elucida acontecimentos e expõe pontos de vista sobre determinados casos, mas também nos diz sobre o próprio personagem entrevistado e o modo como ele interage com o cineasta e com a câmera. Sua fun o não é apenas expositiva, como em * nibus 174*, pois ela também visa discutir o momento do encontro entre cineasta e entrevistado.

Entre tantos diretores que se utilizam da entrevista como elemento central de seus filmes – muitos a usam apenas de forma incidental como João Moreira Salles em *Entreatos* (2004) – podemos citar ainda o norte-americano Michael Moore. Moore utiliza a entrevista para sustentar seus próprios argumentos como cineasta e também para criticar aqueles com os quais não concorda. No entanto, nem sempre esse objetivo é revelado aos entrevistados, que passam a ser “utilizados” por Moore sem terem plena consciência do papel que irão interpretar em seus filmes. Com Moore cada vez mais conhecido nos EUA e internacionalmente,   possível imaginar que cada vez menos pessoas se entreguem ingenuamente a sua câmera mordaz. Efetivamente em seu mais recente filme, *Sicko* (2007), menos pessoas são ridicularizadas, ou porque está difícil achar quem ainda não conheça seu estilo ou porque ele está percebendo as implica es da entrevista tal como a realiza. A men o a Moore é importante, portanto, pois nos permite entrar nas questões  ticas que aparecem nas discussões sobre cinema documental.

O pol mico cineasta norte-americano adota diversos procedimentos em seus filmes para sustentar suas teses – seus filmes sempre têm de ter uma ou mais (quanto mais teses mais difícil fica a constru o coerente dos argumentos para Moore). Utilizando a tipologia de Bill Nichols, podemos dizer que Moore adota aspectos do documentário expositivo quando atua como narrador a defender suas idéias, do documentário observativo quando se utiliza de seq ncias ao estilo



“mosca na parede” retiradas de telejornais (observação da atualidade) ou produzidas por ele mesmo, e do documentário interativo quando empreende suas entrevistas. Uma boa dose do tipo documental reflexivo é provavelmente o que mais lhe falta, mas Moore parece menos preocupado em fazer cinema do que em fazer política – o que não quer dizer que seus filmes não tenham um grau de elaboração, mas este é menos estético e mais retórico.

As entrevistas de Moore possibilitam algumas reflexões. Em primeiro lugar, podemos notar que a postura de Moore em relação ao entrevistado é completamente diferente dependendo de *quem é* esse entrevistado e do que ele vai falar. Se Michael Moore quer utilizar o entrevistado para corroborar sua tese ele o trata com respeito, apoiando seu ponto de vista justamente porque o entrevistado está na verdade sustentando o ponto de vista do próprio Moore. Em *Tiros em Columbine* (2002) isso é visível na entrevista com o cantor Marilyn Manson e com Matt Stone, o criador de *South Park*. Tudo o que os dois falam é tratado à maneira de uma revelação, de algo muito importante, de uma grande “sacada” que ajuda Moore a compor sua narrativa. Por outro lado, o irmão do terrorista Terry Nichols, comparsa de Timothy McVeigh no atentado de Oklahoma City, é tratado à maneira de um louco varrido para que Moore sustente seus argumentos contra a venda de armas. James Nichols inclusive processou o cineasta por se sentir ofendido pela forma como apareceu no filme. Na sua acusação, ele alegou que o filme de Moore sugeria que ele também estava envolvido com o atentado. Nichols também afirmou que o filme invadiu sua privacidade e causou-lhe estresse emocional. Até 21 de fevereiro de 2007, Moore havia vencido em duas instâncias nos tribunais norte-americanos. Os juízes consideraram que as considerações do filme de Moore sobre James Nichols eram estritamente factuais e substancialmente verdadeiras, e não viram no filme nenhuma sugestão de um possível envolvimento de Nichols no atentado<sup>1</sup>. Interessante a opinião dos juízes pois ela nos revela o aspecto de “verdade” que dificilmente é descolável do cinema documental. É improvável que um espectador um pouco atento não perceba que Moore trata James Nichols à maneira de um maníaco perigoso. No entanto, é improvável também que esse mesmo espectador acredite que toda a esquisitice do irmão do terrorista seja criada apenas pelas escolhas de Michael Moore. Apesar das óbvias opções do cineasta no sentido do exagero, eu, como espectador, vejo à minha frente um sujeito cuja imagem de perigoso parece independe da atitude

---

<sup>1</sup> “Michael Moore wins another round in libel case”. [www.michaelmoore.com/words/mikeinthenews/index.php?id=9239](http://www.michaelmoore.com/words/mikeinthenews/index.php?id=9239). Acessado em 26/06/08.

do cineasta, um sujeito cuja paranóia pode ter sido acentuada pela edição de Moore mas que certamente também é parte da personalidade – da “realidade” – do sujeito filmado. Talvez os juízes que julgaram Moore não tenham visto exatamente neutralidade na seqüência em questão – no sentido de que Moore se isenta de opinião a respeito das atitudes do sujeito –, mas tenham percebido que, se Moore forçou a barra para Nichols parecer mais estranho, parte da responsabilidade reside no próprio Nichols que, masoquista ou ingênuo, se deixou filmar numa exaltação às armas e que, efetivamente, deve ser uma pessoa bem estranha. Ainda que a “verdade” seja construída pelo cineasta, ele a constrói a partir de uma matéria prima retirada do que conhecemos como “real”. Entre aquilo que foi filmado e a imagem construída pelo cineasta, diversas escolhas serão possíveis, e elas sem dúvida podem alterar o sentido desse “real” em diversas direções. Mas a imagem captada pela câmera de cinema ou de fotografia tem como referente um aspecto do mundo vivido que, de uma forma ou de outra, imprimiu-se na película ou no filme digital, ainda que essa impressão passe pelo olhar humano. Assim, é difícil para nós, como espectadores, entre os quais os juízes que julgaram Michael Moore, acreditar que tudo na imagem de James Nichols foi construído, que nada vem dele mesmo. A discussão de André Bazin (2002) sobre a capacidade da câmera de cinema em parecer que capta sem mediações o real por ser um aparato técnico do qual o homem está aparentemente excluído permanece tão atual quanto quando o cinematógrafo foi inventado, mas é preciso entender que, mesmo para olhares que não estão dispostos a aceitar a ingenuidade do argumento da objetividade, a imagem cinematográfica estabelece uma relação de referência com o real filmado que não deve ser desprezada.

A questão nesses casos é se, por vezes, deveríamos proteger as pessoas de si mesmas enquanto as filmamos. Ao encontrar um homem facilmente ridicularizável pela maneira que fala, pelo olhar delirante, pelas opiniões condenáveis, o cineasta deveria expor esse sujeito ou protegê-lo ainda que essa exposição sirva a um argumento inteiramente defensável? Certo grau de manipulação em relação à imagem das pessoas filmadas seria necessário para a defesa de uma tese em um filme documental? Ridicularizar algumas pessoas em nome de um bom argumento (como ocorre em *Fahrenheit 9/11* [2004] do mesmo Michael Moore) é válido já que o cineasta estaria com isso fazendo um favor à humanidade? Ou ele poderia defender os mesmos argumen-

tos enfrentando com mais dignidade as questões éticas que surgem num filme documental? Esse temas são abordados por Calvin Pryluck no texto *Ultimately we are all outsiders: the ethics of documentary filmimg* (Pryluck in Rosenthal, 1988). O autor aborda diversos aspectos que os cineastas deveriam levar em conta ao filmar pessoas. Em primeiro lugar, o fato de que, mesmo com a melhor das intenções por parte dos cineastas, estes podem apenas imaginar como suas cenas afetarão a vida das pessoas filmadas após o lançamento do filme. Arrependimentos e recepção negativa por parte de conhecidos podem ocorrer aos que se deixaram filmar. Provavelmente foi o que sentiu o irmão do terrorista entrevistado por Michael Moore após a exibição do filme. Quando um cineasta filma e entrevista uma ou mais pessoas, ele quase nunca lhes dá total conhecimento sobre o que fará com suas falas e imagem. Além disso, há a intimidação que a câmera de cinema pode causar nos entrevistados, principalmente nas pessoas de baixa renda e anônimas (as “celebridades” têm muito mais condições de controlar sua imagem, como veremos em *Entreatos*). Segundo Pryluck, muitas vezes as pessoas consentem em serem filmadas justamente por sentirem-se numa situação de coerção perante a câmera e a equipe de cinema. Além disso, para o autor, obter o consentimento não deveria eximir o cineasta de ter o devido cuidado e respeito com seu entrevistado. Pryluck compara a idéia de consentimento num filme documental – que costuma se resumir a um papel assinado pelo entrevistado concordando com a utilização de suas imagens – e o consentimento tal como é entendido nas experiências médicas e científicas. Na literatura científica o consentimento implica: 1) que o sujeito da experiência esteja livre de coerção; 2) que ele tenha total conhecimento dos procedimentos e antecipação dos possíveis resultados; 3) que o sujeito que consente seja competente para consentir (crianças e loucos, por exemplo, não podem consentir). Essas condições, segundo Pryluck, estão explicitadas na literatura científica justamente porque se reconhece a diferença de poder entre o investigador e o investigado. No caso do cinema se trata naturalmente da diferença de poder entre entrevistado e entrevistador no sentido de que este tem controle total sobre a utilização das imagens que obteve, enquanto aquele não.

Qual seria, enfim, o limite entre o direito de saber da sociedade e o direito individual de ter sua imagem protegida da ridicularização? Para Pryluck, o argumento que redime o cineasta do respeito para com seu objeto com base na alegação de que o cinema documental é uma

forma de arte – e portanto exige liberdade para se manifestar – não é adequado. O documentário não é arte da mesma forma que um romance o é. Pryluck cita “Moby Dick” como exemplo: é uma obra baseada inteiramente na imaginação de seu autor. Poderíamos, no entanto, ficar na esfera do cinema: um filme de ficção não deve respeito a seus personagens do mesmo modo que um documentário, pelos simples fato de que nesse as pessoas são reais e talvez se incomodem com a utilização de sua imagem, enquanto os personagens de ficção foram criados pela imaginação do roteirista/diretor. Isso naturalmente não vale para uma ficção baseada em personagens reais (o que teria Elisabeth II pensado do filme *A rainha* [2006], ou os envolvidos no seqüestro do embaixador norte-americano ao ver *O que é isso companheiro?* [1997]), mas não pretendemos entrar nessas considerações de ordem biográfica que nada acrescentariam ao argumento de Pryluck. O importante é percebermos que algumas diferenças entre ficção e documentário devem ser recuperadas a despeito de alguns grandes teóricos considerarem que não há diferença entre eles, já que ambos são construções a partir do “real”, e nunca o “real” em si mesmo. Ou seja, se concordamos em aproximar cinema documental e cinema ficcional pelo fato de ambos serem resultado de construções e interpretações, devemos no entanto mantê-los afastados no que diz respeito ao cuidado que o documentário deve ter com as pessoas filmadas. Pryluck considera que o cineasta deve tratar as pessoas que filma da forma como as trata no convívio social: no momento da montagem ele deve manter o mesmo respeito que teria numa relação cara a cara com o sujeito filmado. Em se tratando de pessoas de mais baixa renda o cuidado deve ser redobrado pois, segundo o autor, aqueles que são menos capazes de defenderem-se por si mesmo são os que mais necessitam da proteção do cineasta.

De qualquer modo, podemos concluir este artigo dizendo que, no que diz respeito às considerações éticas da entrevista, não existem fórmulas que assegurem o respeito em relação ao entrevistado. Mostrar ou não mostrar o entrevistador, usar o entrevistado como fonte de informação ou como experiência da fala, exacerbar ou esconder as relações de poder que estão sendo construídas na imagem não asseguram por si só uma ética documental. Em cada filme a relação entre entrevistador e entrevistado deve ser construída e, em cada um, a imagem estará sujeita aos reparos da crítica e dos próprios indivíduos filmados.

## Referências

- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. 14 ed. Paris: Éditions du Cerf, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GAINES, Jane and RENOV, Michael (editors). *Collecting visible evidence*. Mineapolis: Univ. of Minnesota, 1999.
- JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton Univ., 1999.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Editora Moraes, 1970
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- ROSENTHAL, Alan (editor). *New challenges for documentary*. Berkeley: Univ. of California, 1988.