



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



CULTURA
ACADÊMICA
Editorka

O problema da natureza ética do gênero documentário

Henrique Franco Morita

Como citar: MORITA, H. F. O problema da natureza ética do gênero documentário. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia:** a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 211-226.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p211-226>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

O PROBLEMA DA NATUREZA ÉTICA DO GÊNERO DOCUMENTÁRIO

*Henrique Franco MORITA*¹

INTRODUÇÃO

Convém iniciar as presentes considerações com uma observação e algumas conclusões dela decorrentes: este trabalho pretende expor o problema da relação entre a ética (área de estudo com uma longuíssima tradição na história da filosofia) e o documentário cinematográfico (prática artística quase sem referenciais como tema na tradição filosófica). Daí decorre, entre outras coisas, o seguinte:

- a) O gênero documentário será aqui abordado na sua relação com o cinema, o que impõe a primeira questão, a saber: “O documentário é um gênero cinematográfico?”;
- b) Circunscrito ao cinema-documentário, o trabalho tem o condão de mostrar e problematizar a natureza ética desta forma. Portanto, é necessário perguntar: “Qual é a natureza do gênero documentário?”;

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC / Florianópolis / SC / Brasil.
E-mail: henriquemorita@outlook.com

c) Por fim, tendo galgado tais degraus, cabe a questão final: “O documentário possui uma natureza ética?”.

Tratando-se de uma incursão introdutória nessa temática, o objetivo do trabalho é mapear o debate. Assim, com modesta ambição, serão discutidos alguns escritos de referência para situar o tema, fazendo considerações críticas ao longo da exposição, quando necessário. Espera-se assim, ao menos, reunir aqui um retrato da problemática das relações entre o documentário e a ética – entre o cinema e a filosofia também, porém não de modo abrangente, uma vez que restrito à não-ficção.

O DOCUMENTÁRIO É UM GÊNERO CINEMATOGRAFICO?

Pode parecer que essa pergunta mereça uma resposta afirmativa óbvia e imediata. Dada a gritante evidência dessa afirmação, segundo o olhar de alguns autores, a pergunta pode ainda parecer superficial ou de pouca amplitude. Explico: há quem simplesmente considere que todo o cinema é documentário. E não o faz sem argumentos. Vejamos quais são eles.

Para Bill Nichols, em *Introduction to documentary* (2001, p. 1), “every film is a documentary” [*todo filme é um documentário*]. Essa afirmação do autor está assentada no argumento de que qualquer produção cinematográfica é inevitavelmente o reflexo das condições em que foi feita, ou seja: o cinema de qualquer tipo, ficcional ou não, é também um documento dos meios de sua época, da cultura de sua época e particularmente das pessoas envolvidas na formulação da sua arte. Assim sendo, de uma perspectiva extremamente ampla, o cinema é documentário em qualquer de suas manifestações, sejam elas ficcionais ou não, em razão da historicidade que qualquer obra de arte, enquanto objeto do mundo material, acaba gravando em si mesma. Iremos voltar a esses argumentos mais à frente.

Por ora, seguindo a formulação de Nichols, há então que se dividir a produção cinematográfica quanto ao tema: de um lado, os 1) “documentários” de realização de desejos e, de outro lado, 2) os

“documentários” de representação social. A lógica de fundo dessa classificação é que as obras cinematográficas se dividem quanto ao nível de comprometimento com a representação social efetiva, ou seja, que as chamadas ficções (na terminologia de Nichols, “wish-fulfillment documentaries”), têm o papel de concretizar a imaginação livremente, enquanto a não-ficção (“social representation documentaries”, segundo Nichols), diferentemente, está ligada à representação do mundo no qual já habitamos, ou seja, do não-imaginado.

Para ir mais a fundo na distinção, enquanto ambos os tipos de “documentários” – ficção e não-ficção/realização de desejos e representação social – são sempre histórias trazidas à interpretação de quem as assiste, os “documentários” de não-ficção apresentam essas histórias carregando em particular a expectativa de se fazerem credíveis. Esclarecendo: enquanto as ficções certamente tangenciam a não-ficção e emulam a plausibilidade de suas narrativas como reais, por sua vez as não-ficções não apenas querem a plausibilidade do real nas suas representações como também buscam legitimar-se de credibilidade acerca da narrativa apresentada – possuem, portanto, uma espécie de compromisso com a representação social que fazem perante o público.

Nesse sentido, afirma Bill Nichols:

Documentaries lend us the ability to see timely issues in need of attention, literally. We see (cinematic) views of the world. These views put before us social issues and current events, recurring problems and possible solutions. The bond between documentary and the historical world is deep and profound. Documentary adds a new dimension to popular memory and social history. (NICHOLS, 2001, p. 2).²

Há alguns problemas conceituais na caracterização de Nichols. O primeiro deles advém da afirmação “todo filme é um documentário”. Isso

² “Documentários nos fornecem a habilidade de observar questões oportunas que requerem atenção, literalmente. Vemos visões (cinematográficas) do mundo. Tais visões colocam diante de nós questões sociais e eventos atuais, problemas recorrentes e possíveis soluções. O vínculo entre o mundo histórico e o documentário é sensível e profundo. O documentário adiciona uma nova dimensão à memória popular e à história social” (tradução nossa).

porque o critério para afirmar essa equivalência entre a ficção e a não-ficção é pouco explorado pelo autor – Nichols gasta muito tempo discutindo aquilo que diferencia o tipo “wish-fulfillment documentaries” e o tipo “social representation documentaries”, porém deixa de detalhar as razões que aproximam ficção e não-ficção enquanto tipos de “documentário”. A única razão exposta por ele, já replicada aqui no início dessa seção, é a de caráter extremamente geral que afirma que até a mais caprichosa ficção acaba por mostrar as suas raízes com o mundo concreto em que foi feita. Ou seja, recorre-se ao argumento de que toda obra de arte possui um contexto de produção no qual está inserida e, nesse sentido, é documento de uma época.

Documento, entretanto, não é documentário. Logo após afirmar que ficção e não-ficção são ambas formas de documentário, Nichols define o que ele vai, de fato, chamar de documentário: justamente a obra não-ficcional de representação social (e o leitor fica sem saber por qual razão exatamente ele iniciou dizendo que “todo filme é um documentário”, se vai ao longo de sua obra chamar de documentário apenas uma parcela dos filmes que existem, qual seja, os de não-ficção). Nichols parece estar, na verdade, querendo chamar atenção para o fato de que qualquer produção cinematográfica é um *documento* (até mesmo um documento a respeito da vida de um ator ou um diretor, na medida em que é elemento biográfico da carreira profissional de uma pessoa que trabalha com cinema).

Assim, a afirmação de que “todo filme é um documentário”, embora eloquente e atraente, se trata ou de um arroubo retórico, ou de uma confusão entre documento e documentário. Sobre essa confusão, diz João Moreira Salles (2005, p. 61):

Usei a palavra *documento*, e não *documentário*, porque de fato existe uma diferença importante entre uma coisa e outra. Não cabe aqui enveredar pela natureza dos documentos; basta ressaltar que eles possuem a característica essencial de serem índices do mundo real. Os documentos mantêm uma relação de contiguidade com a realidade. A revolução digital está prestes a eliminar as fronteiras entre realidade e simulação, mas enquanto isso não acontece a imagem na tela de Tom Cruise significa uma afirmação incontestável de que Tom Cruise existe no mundo real, e isso independe de toda

interpretação. Quando ele fala na tela, o “grão de sua voz” é uma consequência direta de ele ter aberto a boca e emitido algum som no passado. Pois bem, todo filme, seja de ficção ou de não-ficção, é um documento e pode ser lido assim. E não seria muito difícil, segundo essa mesma abordagem, avançar uma casa e transformar toda ficção em documentário.

Não se pode aqui avançar mais no debate, porém já está claro que há pertinência em questionar se o documentário é um gênero cinematográfico. O que constitui, então, um gênero cinematográfico? Essa profunda questão se liga ao cerne das obras artísticas em geral – na medida em que todas elas fazem algum tipo de referência a gêneros (mesmo quando uma determinada produção se volta contra a classificação ou os pressupostos de um gênero, acaba afirmando a sua existência). Quanto a isso, a *Poética* de Aristóteles foi uma das primeiras sistematizações grandiosas dos gêneros literários e, certamente, sua influência transcendeu da literatura para todas as artes.

A questão aqui em tela é discutida por Luís Nogueira em obra intitulada *Gêneros cinematográficos* (2010, p. 3). Ali o autor estabelece, em diálogo com os gêneros na história da literatura e da pintura, uma definição de gênero cinematográfico que abrange também o documentário. Eis: “um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas e as temáticas”. Trabalhando com essa concepção, destarte, o autor reconhece ainda três características: 1) o pertencimento a um gênero dependerá da presença de certas características comuns a uma obra em relação a várias outras; 2) a princípio qualquer obra acabará passível de se encaixar em algum gênero; 3) elementos de mais de um gênero podem estar presentes em uma mesma obra.

Isso posto, pode-se aceitar o documentário como gênero cinematográfico, justamente na medida em que *participa* da mesma cultura narrativa dos demais gêneros cinematográficos (levando em consideração, de forma central, que uma película não precisa estar inteiramente inserida num único gênero, como acima foi visto). O gênero, enquanto “categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre diversas obras” (NOGUEIRA,

2010, p. 3), se apresenta no cinema a partir da *narrativa* cinematográfica. Por fim, Luís Nogueira reconhece que todo gênero, ao longo do desenvolvimento de uma forma artística, é uma construção:

Assim sendo, poderemos dizer que, no limite, qualquer critério pode servir a instauração de um gênero. Serão a sua dimensão crítica (a qual determina se o gênero se institui enquanto tal em função da extensão e relevância do corpus a que dá origem) e o seu potencial epistemológico (isto é, a sua utilidade enquanto instrumento de estudo das formas cinematográficas) a determinar a sua relevância e a sua vigência. No que respeita ao cinema, temos então uma repartição quadripartida essencial, sendo que a estes quatro gêneros fundamentais podemos fazer corresponder funções específicas: a ficção [...]; o documentário [...]; o experimental [...]; a animação [...].

Vê-se, assim, que o documentário é um gênero na medida em que é parte essencial da própria identidade do cinema. Identidade essa que é resultado de uma construção vagarosa de uma forma específica de narrativa, ou seja, é a constituição de uma linguagem. Mas então, aceitando que o documentário é um gênero cinematográfico e que, por extensão, porta um conjunto de características estruturantes da linguagem cinematográfica, sabe-se que ele é um gênero entre outros – nesse sentido está igualado aos demais. Podemos, assim, legitimamente, buscar o que o diferencia, buscar a sua especificidade. Somando-se ao que já foi discutido anteriormente, volta-se à distinção entre a ficção e a não-ficção. E é por esse caminho, o da não-ficção, que costumam surgir as peculiaridades do gênero cinematográfico documentário.

QUAL É A NATUREZA DO GÊNERO DOCUMENTÁRIO?

É aqui que começa realmente, em termos de discussões levantadas em torno da especificidade do documentário, a sua aproximação com a ética. É na relação maiúscula que o documentário tem com a realidade, com o não-ficcional, que reside a ponte dele para dentro do universo das escolhas, dos dilemas, da escassez e dos conflitos, o universo da ética.

Evidentemente, afirmar que o documentário possui uma ligação intrínseca com o real pode fazer a discussão enveredar por infinitos labirintos acerca da natureza do real. Há quem queira desestruturar a forma específica do documentário por conta da mera referência feita agora ao “real”.

Fernão Pessoa Ramos, em *O que é Documentário?* (2002, p. 3), explica e deixa clara a posição e também o equívoco daqueles que buscam diluir a especificidade do documentário (na visão destes o documentário alimentaria ilusões sobre si mesmo, acreditando ter acesso direto ao “real”). A longa passagem de Ramos merece citação direta pela sua perspicácia:

Existe uma confluência entre esta visão de uma necessária opacidade no movimento da representação e o eixo ético através do qual o documentário consegue ser pensado hoje. Assumir um campo específico ao documentário, seria assumir a possibilidade de uma representação objetiva, transparente. O raciocínio desenvolve-se, mais ou menos, na seguinte linha:

1. parte-se do postulado de que, para alguns, o documentário busca, ou tem como objetivo, estabelecer uma representação do mundo;
2. na medida em que o postulado está estabelecido (“eu posso representar o mundo”, diria necessariamente o documentarista), a ideologia dominante, hoje, sobrepõe facilmente a esta possibilidade o seu caráter especular e falsamente totalizante;
3. a isto segue-se o discurso sobre a necessária fragmentação do saber e da subjetividade que sustenta a representação;
4. e, necessariamente atrelado, surge a saída ética dominante da ideologia contemporânea: a reflexividade como postura correlata ao indispensável recuo do sujeito (pois necessariamente fragmentado, senão imediatamente ideológico) na articulação da representação. Poderíamos dizer: o recuo reflexivo é o ponto cego ideológico da ideologia contemporânea. É o ponto cego onde a ideologia da ética contemporânea não consegue ver-se enquanto tal. Em outras palavras: é ético mostrar o processo de representação; não é ético construir a representação para sustentar a opinião correta (como defendiam Grierson, ou Eisenstein, em um outro parâmetro) [...]

Debita-se ao documentário uma certa inocência epistemológica, cometendo-se um duplo erro: 1) analisar o documentário a partir de um discurso inocentemente totalizador e transparente (o que não corresponde à realidade, em função da diversidade estilística que

vimos tentando afirmar para o campo); 2) e, mesmo se assim o fosse, ter um parâmetro relativamente pobre para julgá-lo: o parâmetro que gira exclusivamente em torno da ênfase na fragmentação subjetiva como saída ética. O discurso contemporâneo sobre a sobreposição do campo ficcional e do campo documental, na realidade, responde a demandas posicionadas a partir deste “duplo erro” (RAMOS, 2002, p. 3).

Para o escopo deste trabalho, é eixo central analisar justamente a natureza específica do documentário, ou seja, sua *especificidade*. Faz-se isso buscando compreender se há e quais são os aspectos éticos dessa especificidade. Nessa esteira, defende-se aqui, na linha de Fernão Pessoa Ramos, e muito distintamente da visão já mostrada em Bill Nichols, que o documentário envolve uma particularidade: a crença compartilhada de que o documentário representa a realidade – de que oferece uma montagem não-ficcional dela. “Montagem não-ficcional” é termo aqui adotado não sem alguma ambiguidade, mas carrega menos na tinta da “realidade”, resguardando o compromisso do documentário com uma *narrativa acerca do real percebido*. Por isso, grosso modo, o documentário tem sempre um caráter testemunhal, uma vez que todo testemunho é uma narrativa sobre o que foi testemunhado, mas não o próprio testemunhado.

Para aprofundarmo-nos na natureza do documentário convém levar em conta algumas outras considerações feitas ainda por Fernão Pessoa Ramos (2002, p. 7). Segundo ele, há três estruturas recorrentes e fundamentais da imagem documentária. São elas: 1) a “tomada” (ou *take*), ou seja, a presença do sujeito que empunha a câmera (o ato de testemunhar); 2) a mediação da câmera enquanto artefato, ou seja, a mediação de um suporte pelo qual o mundo é filtrado (o modo de armazenar o testemunho, e que vai precisar ser “montado” no processo de edição); e 3) a “dimensão pragmática da imagem”, na medida em que surge uma “relação espectral” (a revelação da história capturada perante os outros). Esse último aspecto é aquele que parece mais fundamental, o da *relação* particular que se estabelece. E isso fica mais evidente se tomarmos um exemplo dado por Ramos como paradigma para pensar a natureza do gênero documentário.

O exemplo trazido por ele é o da imagem da morte. Ou, de modo mais específico, a “imagem-câmera da morte real” (RAMOS, 2002, p. 7). É ali que se mostra a radical especificidade do documentário: ou seja, a possibilidade remota que esse gênero fornece de o espectador *habitar a circunstância* em que foi produzida a imagem-câmera. A chamada “relação espectral” (item 3 listado no parágrafo anterior) é justamente o momento no qual o espectador é lançado numa circunstância que foi tomada, captada, pelo documentarista. Circunstância que ele, espectador, assume como real. A imagem da morte, aliás, elucida ainda uma outra característica do documentário. Ele está situado numa “fronteira” entre representação e realidade especialmente na medida em que transborda do ponto de vista *ético*: a imagem da morte real de alguém é perturbadora, pois é uma contemplação proibida, moralmente reprovada – nela se mistura a fruição da obra de arte com o pressuposto ético da civilização ocidental moderna de que a imagem real da morte de alguém não pode ser objeto de um prazer estético.

Nisso o documentário difere da ficção, onde a encenação da morte (por mais que os meios disponíveis possam emular com fidedignidade o acontecimento) *deve* se dar no nível do encenado. Caso contrário, a película ficcional pula imediatamente para o nível da notícia, ou do descrédito. Quanto à não-ficção, faz parte da sua razão de ser a aproximação dessa linha tênue entre a fruição estética de uma obra e o testemunho de um fato do mundo – essa característica, então, cria sempre uma certa contradição e um incômodo, pois o espectador é capturado pelo acontecimento, colocado diante da superfície tensa do real, mas só tem à sua disposição a fruição estética. Esse desapontamento, esse estar aquém do acontecimento, mas também participar dele, faz emergir e aclarar as tensões éticas do mundo ao qual o documentário se dirige. Quanto à diferença entre a ficção e a não-ficção e uso das imagens intensas, diz Fernão Ramos:

Narrativas imagéticas voltadas para explorar a intensidade da presença na circunstância da tomada, não são exclusivas do cinema não-ficcional. Grandes cineastas da narrativa cinematográfica, percebem as potencialidades da tensão do presente que transcorre como presença na tomada, e articulam sua estilística para exponenciar esta intensidade de modo poético. Diretores

como Roberto Rossellini ou Jean Renoir, são artistas que têm na intensidade da presença na tomada, um núcleo articulador na construção de seu estilo. Mas é evidentemente na tradição do cinema não ficcional que a dimensão da presença na tomada adquire um campo aberto para abrir suas asas sobre o espectador. O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer. Podemos pensar no contra-argumento de que existem cineastas, dentro da tradição não-ficcional, que trabalham com estilos nos quais esta presença não surge na linha de frente. Novamente insistimos sobre o fato de que a constatação de que é possível extrapolar definições e embaralhar fronteiras, não deve impedir uma reflexão mais acurada sobre as características sistêmicas do conjunto das narrativas que denominamos documentárias, ou, de modo mais amplo, não ficcionais (RAMOS, 2002, p. 9).

Pode-se perceber, portanto, que há sim plausibilidade em defender uma especificidade do gênero documentário. Em linhas gerais, a sua natureza é captada de forma clara por João Moreira Salles (2005, p. 58):

Diante desses filmes, realizador e espectador estabelecem um contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, e que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo. São declarações sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca fé nesse contrato.

E segue mais adiante, complementando o que foi dito:

Aqueles que negam a existência de uma diferença essencial entre ficção e documentário geralmente partem do princípio equivocados de que o documentário, caso existisse, deveria oferecer acesso direto e não contaminado à coisa em si. Como isso não é possível, preferem então declarar que todo filme é ficcional. Estão errados. Manipular o material não significa aproximá-lo da ficção (SALLES, 2005, p. 65-66).

Pelas razões expostas até aqui, então, este trabalho assume a natureza do documentário na sua relação com o real (sem explorar a fundo, entretanto, todas as várias camadas envolvidas nessa complexa apreensão – ou seja, sem negar que o “real” propriamente é alguma outra coisa). Disso decorre que o documentário possui uma relação com a verdade ou, para assumir um ônus bem menor, com a veracidade (é o que expressa “a fé nesse contrato”, nos termos de Salles, acima). Daí se concluir que há, na natureza mesma do documentário, uma implicação ética indissociável: bem entendido, o documentário não surge necessariamente em razão de objetivos éticos ou calcado na defesa de uma perspectiva ética específica – mas ele sempre se faz documentário na medida em que incorpora a ética na relação que produz com o real.

O DOCUMENTÁRIO POSSUI UMA NATUREZA ÉTICA?

Tanto em *On Ethics and Documentary: a real and actual truth* [Sobre ética e documentário: uma verdade real e verdadeira] (2006) quanto em *What can a philosophy and ethics of communication look like in the context of documentary filmmaking?* [Como se parece uma filosofia e uma ética da comunicação no contexto do documentário?] (2014), Garnet C. Butchart afirma três formas clássicas de relacionar o documentário com a ética. São elas: 1) a perspectiva do consentimento do participante; 2) o respeito ao direito dos espectadores de serem informados; 3) o respeito a certas expectativas de objetividade.

Sobre o documentário ter um compromisso ético com a objetividade, embora possa servir de descrição a respeito do senso comum quanto ao gênero, essa forma de caracterizar o documentário tende a confundir-lo com o jornalismo. Embora haja uma relação particular entre esses dois universos, o documentário, quanto à sua identidade, não é uma mera descrição objetiva de fatos (aliás, fica em aberto a questão de se o jornalismo por acaso também se amolda a essa descrição um tanto positivista). O documentário possui, é verdade, elementos próximos ao jornalismo, mas habita um campo completamente diverso: é obra montada e costurada de maneira intencional para uma exibição, não exatamente para a informação

– o documentário atinge seus méritos menos pela importância do que narra, e mais pela narrativa em si. Como dito por Moreira Salles, comentando a postura do primeiro documentarista da história do cinema, o diretor de *Nanook, o esquimó* [Nanook of the North] (1922), Robert Flaherty (que era um antropólogo se convertendo em cineasta): “ele [o documentário] não descreve, constrói” (2005, p. 63).

O direito dos espectadores, por sua vez, é um tema mais complexo. Haveria uma obrigação ética do documentário/documentarista de municiar os espectadores de maneira proba quanto às informações ali contidas? Ou ainda, haveria uma obrigação ética do documentário/documentarista de mostrar apenas aquilo que correspondesse efetivamente ao acontecido, sem encenar acontecimentos? De certa forma, essas questões repetem o que já foi tratado acima, acerca da objetividade: o documentário, porém, mobiliza justamente as ferramentas do cinema ficcional, que fogem à objetividade, para criar uma *relação* com a história que irá registrar. Assim, embora seja fundamental que haja crença do público no documentário, essa expectativa não descreve bem a natureza desse cinema.

O documentário não existe *para* satisfazer a sede de realidade dos espectadores. Enquanto forma de se relacionar com um tema, o documentário apresenta uma montagem desse tema e trabalha com as expectativas de veracidade que quer criar. Nesse sentido, o documentário tem um compromisso com o seu próprio olhar, ou ao menos com a construção de um olhar próprio. As expectativas excessivas da audiência podem se dar em razão desse mito da objetividade já abordado anteriormente.

Há ainda, por fim, uma terceira dimensão sugerida e majoritariamente adotada em meio a documentaristas interessados na discussão da natureza do documentário: a sua essência ética residiria na relação estabelecida com a pessoa/personagem filmada. Em *Directing the documentary* (2004), Michael Rabiger dedica um capítulo da obra, na parte em que discute a pré-produção do documentário, para esclarecer as *Missions and Permissions* [Missões e Permissões] do documentarista. Ali o autor deixa claro que, ao selecionar pessoas e trazê-las para dentro do filme, o documentarista estabelece com elas uma relação ética.

A ideia central dessa leitura ética do documentário é a do consentimento do participante, como se vê nas palavras de Rabiger (2004, p. 243):

Informed consent: To secure informed consent from participants means that you warn them that by publicly showing footage—though not necessarily by taking it—their reputation or even their life can be at risk, sometimes irreparably. Unlike the fiction filmmaker paying actors, the documentarian generally offers no financial compensation, and even if a substantial sum changes hands, there's little comfort in trying to settle moral obligations with cash. Checkbook documentary is still likely to be exploitation.

Where do your responsibilities lie? When do you owe loyalty to the individual and when to larger truths? Is there an accepted code of ethics? How much should you say to participants before they become too alarmed to permit filming? [...]. Documentary exists entirely through the voluntary cooperation of participants, so take every care to avoid unnecessary exploitation. Consider what it will cost to do some good in the world, and decide from your participants' vantage as well as from your own whether a risk is worth it—a lonely calculation if ever there was one.³

A ideia de que os participantes deverão viver com as consequências dos filmes nos quais estão inseridos norteia essa percepção ética. É inegável compreender essa dimensão que perpassa todos os envolvidos na produção da obra cinematográfica, especialmente com relação à gente comum que é tragada para o documentário como objeto do olhar do documentarista, e que perde a sua condição “comum” ao ter sua imagem e sua história

³ “Consentimento informado: Assegurar o consentimento informado dos participantes significa que você os alerte de que ao exibirem-se publicamente na filmagem – embora não necessariamente se aplique apenas a fazerem a gravação – as suas reputações ou ainda as suas vidas podem ser colocadas em risco, às vezes de modo irreparável. Diferentemente do diretor de ficção pagando atores, o documentarista geralmente não oferece nenhuma compensação financeira, e mesmo que uma quantia substancial troque de mãos, há pouco conforto em tentar saudar obrigações morais com dinheiro. Documentário “talão de cheque” é ainda provavelmente uma forma de exploração.

Até onde vai sua responsabilidade? Quando você deve lealdade ao indivíduo e quando a verdades maiores? Há um código de ética aceito? Quanto você deve informar aos participantes antes de eles ficarem tão alarmados que decidam não participar do filme? [...]. O documentário existe apenas por conta da cooperação voluntária das pessoas, então cuide para evitar a exploração desnecessária. Considere os custos de fazer o bem para o mundo e decida a partir das vantagens do participante, bem como das suas, se o risco vale a pena – um cálculo solitário, se é que há algum” (tradução nossa).

transportadas para a construção da personagem no contexto da obra cinematográfica. Há que se reconhecer, portanto, que há um peso ético a ser considerado e que há etapas na produção do documentário que sempre trarão conflitos éticos perante o documentarista. Entretanto, essa camada complexa da ética entre os envolvidos na produção do filme é uma especificidade do documentário?

Para João Moreira Salles a resposta é decididamente positiva, como expressa claramente no texto *A dificuldade do documentário* (2005, p. 70):

O que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem. A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção.

Não é possível, no horizonte introdutório deste trabalho, perscrutar mais a fundo. Entretanto, arriscando ir um pouco além do que seria recomendável até aqui, parece que essa última morada ética do documentário na relação entre as partes ali envolvidas não difere propriamente esse gênero dos demais – segundo Moreira Salles, citado acima, “a responsabilidade ética nos afasta da ficção”. Será mesmo que o caráter interpessoal da responsabilidade ética não está similarmente presente no *set* de filmagem da ficção? Depois da fortíssima repercussão dos abusos cometidos em *sets* de filmagem, particularmente no contexto norte-americano, pode-se falar numa reviravolta na história do cinema de ficção com a inserção de discussões de natureza ética que vão desde a relação entre atores e diretores (e todas as demais relações paralelas a essa) até a responsabilidade ética das premiações e da alocação de recursos por parte dos estúdios de produção. Me refiro a movimentos como o *Me Too*, por exemplo.

Não se trata aqui de negar que haja uma incidência da ética sobre as práticas que envolvem a produção e a montagem de um documentário,

mas essa incidência poderá ser também sentida e atestada no contexto do cinema de ficção (o problema da nudez de atrizes no cinema passou a ser cada vez mais candente conforme se fizeram ouvir as atrizes envolvidas em processos abusivos na exposição de seus corpos). É necessário que o cineasta se coloque questões éticas, mas isso não explica de maneira mais profunda a natureza do documentário: essa forma de visualizar as obrigações éticas dos envolvidos se iguala às demais formas, na medida em que expressa a incidência da linguagem dos direitos individuais na seara do cinema de não-ficção, como chama a atenção Garnet C. Butchart (2006, p. 428).

São expressões do direito individual as vertentes até aqui discutidas: o consentimento do participante é uma faceta do direito individual de ser protegido no processo de representação; a responsabilidade perante o público é uma faceta do direito individual do espectador de obter informações de maneira proba; a obrigação de objetividade por parte do documentário é uma variante do direito do público de ser bem informado, na medida em que o documentário deve refletir o mundo tal como percebido, sem manipulá-lo. Butchart mostra que essas expectativas giram em torno, mais uma vez, da questão da verdade: a exigência de objetividade na representação se ancora na crença de que a câmera capta uma verdade na cena e que o documentarista deve apresentá-la intocada; também a exigência de que o público seja respeitado em seu direito de saber radica na percepção de que a verdade capturada pode ser manipulada, solicitando transparência com a verdade; e o consentimento do participante envolve a ideia de que há uma verdade do participante e que ela deve ser preservada antes da manipulação do cineasta.

Há que se reconhecer, entretanto, que essa associação entre a verdade e a ética, quanto ao documentário, é pouco elucidativa e/ou produtiva. Isso porque, no final do dia, a verdade fica circunscrita a contextos de justificação e a ética se torna uma questão de bom senso: o próprio Michael Rabiger, citado longamente algumas linhas acima, termina sua discussão sobre o consentimento dos participantes com uma reflexão acerca do cálculo entre os interesses do participante, do cineasta e do público: um fardo a ser suportado e mensurado pelo documentarista, com base em seu próprio bom senso. Essa linguagem a procura de uma ética de direitos

individuais envolvidos no processo de feitura do documentário sai em busca de critérios éticos que caracterizariam o gênero e termina por afirmar que o gênero será aquilo que o bom senso do documentarista decidir.

É importante que se frise, mais uma vez, que esse trabalho não pretende resolver o problema da relação entre ética e documentário, mas apenas apresentá-lo. Como contribuição final, pode ser o caso de retomar o exemplo de Fernão Pessoa Ramos sobre a “imagem-câmera da morte real”. Ao que parece, quando o documentário produz sua fenda na fronteira entre o acontecimento e a fruição estética do acontecido, ele estressa nossas concepções éticas e revela aos espectadores aquilo que eles próprios possuem como pressupostos éticos na recepção do material a eles entregue: a relação entre documentário e ética é inegável nessa experiência de provocação. Algo presente nessa experiência pode estar bem mais próximo da natureza do documentário do que as considerações de códigos de ética da profissão acima aventados e, ao cabo, redundantes.

REFERÊNCIAS

- BUTCHART, Garnet C. On ethics and documentary: a real and actual truth. **Communication Theory**, Oxford, v.16, n. 4, p. 427-452, 2006.
- BUTCHART, Garnet C. What can a philosophy and ethics of communication look like in the context of documentary filmmaking? **Semiotica**, Bad Feilnbach, v. 2014, n. 199, p. 83-96, 2014.
- NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- NOGUEIRA, Luís. **Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: Livros Labcom, 2010.
- RABIGER, Michael. **Directing the documentary**. Oxford: Elsevier, 2004.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é documentário?**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. *In*: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (org.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005. p. 57-71.