

**ÉTICA E ESTÉTICA:
O PAPEL DA INDEXAÇÃO NA FRUIÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO**

Bertrand Lira¹

Resumo: A partir da análise do documentário de curta-metragem *A queima* (Diego Benevides, 2013), discutiremos a relação entre indexação, ética e estética na produção cinematográfica documental contemporânea brasileira baseada nas reflexões apresentadas por Noël Carroll (2005), Fernão Ramos (2001, 2008) e Roger Odin (2012) sobre a delimitação do campo do gênero documental. O conceito de documentário é um chão movediço e controverso que tem mobilizado realizadores e teóricos do cinema ao longo das últimas décadas. Ramos (2001) constata uma tendência entre os cineastas contemporâneos de embaralhar as fronteiras entre os gêneros documental e ficcional, recusando normas consolidadas num domínio considerado tradicional, como uma forma de afirmação de uma inventividade e ruptura. Desta forma, estabelece-se um vale-tudo no campo da representação documental onde a estética se sobrepõe à ética, liberando o realizador, no momento de indexar sua obra, de qualquer compromisso com o espectador, que fica à mercê de frequentes logros e sem um referencial confiável para a fruição da narrativa apresentada. Identificamos em *A queima*, uma tentativa de negar a delimitação do campo documental com o artifício da falta de informações, nos créditos finais, que assegurem ao espectador o conhecimento do “jogo” no qual foi envolvido. Para discuti-lo, buscamos aporte teórico em autores que pensam a narrativa não ficcional enquanto um campo fechado que trabalha com o conceito de “verdade” e de enunciações que, ao afirmarem um saber, envolvem o domínio da estética, mas, sobretudo, da ética. Uma ética que implica os personagens retratados e o espectador.

Palavras-chave: Documentário; não ficção; indexação; ética; estética.

Contato: bertrandslira@hotmail.com

Achamos pertinente começar nossa reflexão com conceitos que fundamentam as discussões atuais sobre o domínio não ficcional. Bill Nichols (2005, 26) parte do pressuposto de que “Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela.” É documental no sentido de que são registros de uma atuação de corpos em cena, além de que a paisagem, natural e urbana, captada do mundo histórico, ou construída em estúdio, está

¹ Professor adjunto do curso de Comunicação em Mídias Digitais e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba; coordenador do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine). Autor do livro *Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão* (2013). Cineasta, dirigiu diversos documentários de curta, média e longa-metragem em super-8, 16mm e vídeo.

Lira, Bertrand. 2016. “Ética e estética: o papel da indexação na fruição de um documentário”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 467-474. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

lá capturada pelo dispositivo fílmico. Comolli (2008, 28) também está convicto de que “todo filme de ‘ficção’ comporta um viés documentário: os corpos dos atores são sempre filmados sobre o regime da *inscrição verdadeira*.” No entanto, estes, e outros autores que enxergam um entrecruzamento de domínios, não desconhecem os limites dessas afirmativas porque o documentário tem compromisso com a “verdade”, nem que seja apenas a verdade do cineasta.

Por outro lado, o cinema documental traz algo de ficção a partir de sua própria matéria de expressão: imagens dos seres e coisas do mundo histórico. São representações, pois, como bem assinala Manuela Penafria (2009, 78), “Ainda que algumas imagens tenham uma ligação especial com o objecto representado, também é importante lembrar que, a partir do momento que os objectos se tornam imagem, estamos perante uma matéria que tem autonomia própria.” Além do que, qualquer representação está impregnada de subjetividade, mesmo que intermediada por um aparato mecânico-óptico. No que diz respeito a uma narrativa documentária, os diversos procedimentos adotados no ato da filmagem e na montagem permitem a construção de diversos tratamentos do real que resultam numa perspectiva, entre várias outras, sobre o assunto trabalhado. Como a ficção, o documentário é “um modo de ‘comentar’ o mundo em que vivemos”, assegura Penafria (2009, 78).

O documentário como uma asserção sobre o mundo histórico é também um conceito partilhado por Ramos (2008, 22) que entende o gênero como “uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.” Em síntese, qualquer gênero cinematográfico nos proporciona identificar uma visão de mundo do cineasta não só pela forma como o tema é abordado, mas também como é estruturada a sua narrativa. Carroll (2005) reconhece que a diferença entre dois domínios não vai se dar pela questão formal, pois filmes de ficção e de não ficção se apropriam de procedimentos estilísticos um do outro com fins de uma eficácia narrativa e de convencimento.

O filme de não ficção envolve a representação do Outro, personagens reais. Nesse sentido, Nichols (2005) reconhece que um ator social não é

convidado para “atuar” num filme mas para “estar” no filme, para ser ele mesmo, e questões como “o que os outros pensarão de nós?”, “Como nos julgarão?”, entre outras, vão repercutir nas suas decisões, ao contrário de um filme de ficção que convida a uma imersão no mundo representado na tela apenas enquanto durar a projeção. Questionamentos como estes, enfatiza o autor,

fazem recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre o cineasta que pretende representar os outros em vez de retratar personagens inventados por eles mesmos. Essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema de ficção. (Nichols 2005, 32)

A ficção busca suspender a descrença do espectador para que aceite um mundo diegético plausível, através de estratégias narrativas fundadas na verossimilhança. Lembremos que o efeito de verossímil é fundado não apenas no significativo fílmico (imagens em movimento e som), mas também num *corpus* de filmes (*efeito de corpus*) anterior que contribui para aceitarmos o mundo na tela como crível (Vernet 1995). Conceitos como “verossimilhança” e os “efeitos de real”, próprios da ficção, são elementos usados por Jacques Rancière (2013) em *A fábula cinematográfica* para delimitar as fronteiras entre ficção e não-ficção.

Um filme “documentário” não é o contrário de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido. (Rancière 2013, 160)

Tanto o filme de ficção quanto o de não ficção nos solicitam a acreditar nas histórias (narrativas de espécies diferentes) que narram e nos valores e crenças que elas veiculam. O universo de filmes de não ficção, no entanto, demanda uma crença no discurso que se estende além do tempo da projeção. Personagens e histórias narradas são passíveis de verificação no mundo extra-

fílmico, mesmo quando se trata de fatos históricos muito anteriores à existência do cinema, pois os filmes podem se referir a eles através de documentos escritos e relatos de estudiosos, vozes legitimadas pelos papéis sociais que desempenham no seu meio. Nichols diz que esses relatos solicitam que os interpretemos como “histórias verdadeiras”, pois entende que “a crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros.” (2005, 27).

A indexação é a informação sobre o gênero do filme, obrigatória para exibição em salas de cinema, em canais de televisão, em festivais de cinema, locadoras, entre outros espaços, cuja função é a de orientar o público para o tipo de narrativa a ser consumida. Ramos (2008, 27) lembra que “não costuma fazer parte de nosso prazer espectral ir o cinema para tentar descobrir se uma narrativa é ficção ou documentário.” O realizador dificilmente escapará da obrigatoriedade da indexação de sua obra visto que a lógica que rege o mercado, com seu circuito de exibição e consumo, o obriga a essa classificação. A indexação, no nosso entender, remete à audiência e suas expectativas frente a um filme, as quais Roger Odin (2012) conceitua como uma “leitura fictivizante” e “leitura documentarizante”. No que concerne ao cinema de não ficção, Odin entende que o leitor pode escolher, entre várias possibilidades de leitura documentarizante, e não apenas uma, um “enunciador real” que pode ser a *sociedade* onde o filme é produzido, o cinegrafista, o diretor do filme e os atores sociais que falam num determinado documentário. Essa relação que o espectador estabelece com um filme vai determinar se ele o aceita como uma história imaginada ou uma história relatada por alguém que detém um saber sobre o mundo histórico. O documentário, ao lançar mão de material capturado da realidade, numa transformação criativa do mundo, tem como função ser porta-voz de um saber com fins a uma compreensão do tema abordado e não à sua mistificação.

Com seu conceito de “filme de asserção pressuposta” como uma “subcategoria” do cinema de não ficção, Carroll estabelece parâmetros que tentam delimitar essas fronteiras, referindo-se aos filmes “que se engajam no

que poderíamos chamar de jogo da asserção, um jogo no qual as questões epistêmicas de objetividade e verdade são inquestionavelmente adequadas.” (2005, 72). A distinção desses campos, como reconhecem esses teóricos, não passa pelo domínio do formal, ou seja, de suas propriedades estilísticas. Carrol vai basear seu argumento noutra direção, a saber, o da relação da obra com o seu autor (o cineasta) e com os espectadores. A intenção do diretor de um filme implica uma determinada atitude ou postura do público.

Se Benevides indexou *A queima* (2013) como documentário é porque ele pretendeu que o público o lesse como tal. Teoricamente, deve-se estabelecer um acordo tácito entre diretor e público para que este acredite na narrativa apresentada como uma asserção sobre o mundo histórico, verdadeira ou não, mas uma comunicação de um saber ou um ponto de vista sobre determinado aspecto do mundo em que vivemos. No entanto, o diretor utiliza atores sociais para criar, como tema principal, uma ficção que o espectador receberá como verdade, porque o filme é classificado como um documentário.

A nossa proposta aqui não é, ao tentar delimitar fronteiras entre os gêneros, sugerir amarras que possam interferir no processo criativo de um diretor, mas chamar a atenção para as questões éticas envolvidas no domínio da produção do cinema de não ficção. Uma observação pertinente é posta por Nichols (2005, 32) da seguinte forma: “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos dos seus atos na vida daquelas pessoas filmadas?”. Aqui o autor levanta algumas possibilidades concretas a respeito do que uma representação documental pode provocar na vida dos atores sociais envolvidos numa produção nesse domínio. O que é mostrado na tela da vida cotidiana dessas pessoas é partilhado com públicos os mais diversos. Suas histórias de vida são expostas e avaliadas tanto pelos seus pares, gente de seu convívio, como por grupos anônimos e heterogêneos ao seu meio. Uma representação documentária tem, do ponto de vista psicológico, efeito determinante na vida dessas pessoas: elas podem ser julgadas de forma positiva, ou, ao contrário, de forma pejorativa pelos que recebem esse tipo narrativa.

A queima: encenação e ética

Em *A queima* (Diego Benevides, 2013), o diretor propõe o nascimento de um mito, “Macário”, nome criado por ele próprio como mote para o registro documentário a que se propõe. *A queima* reúne quatro personagens que narram sobre o “espírito de Macário”: Seu Tião, Dona Bôla e Jéssica Veríssimo. Eles são identificados nos créditos finais. Benevides usa aqui um método que tem se tornado mais ou menos comum no documentário contemporâneo brasileiro, a exemplo de *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2002), 33 (Kiko Goifman, 2003) e *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009). É o denominado “documentário de dispositivo”. Eles têm em comum o fato de anunciarem, bem no início da narrativa, às vezes nos créditos iniciais, ou em voz *over* no começo do filme, o objetivo que pretendem atingir.

A noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que “apreende” a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente. (...) a criação de uma “maquinação”, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça. (Lins e Mesquita 2008, 56)

Em *A queima*, passados os créditos iniciais, o primeiro personagem nos é apresentado. É um rapaz (Gilson) numa vereda rural que caminha apreensivo. Ele é visto em silhueta no limiar do anoitecer. É também no anoitecer que aparece o segundo personagem (Seu Tião), saindo de uma tapera com um lampião de querosene. Ele se dirige à câmera, a uma certa distância, e sem se apresentar vai contando o motivo de estar ali: “o espírito de Macário” o está impedindo de fazer a queima (do canavial). O senhor informa que o espírito tem medo de fogo e que por isso tenta apagá-lo. Ele atribui, com segurança, ao espírito Macário, um som agudo vindo do lampião. Apontando para o utensílio, ele nos interpela: “vocês estão ouvindo?”. Olhar para a câmera e se dirigir a um interlocutor extra-fílmico (o espectador) são marcas que caracterizam o discurso documental. Odin (2012) observa que há, na estrutura de um filme documentário a “instrução de fazer acionar a leitura documentarizante” e uma

delas é a “remissão direta do detentor do saber ao leitor ou ao seu interlocutor no filme (o entrevistador).” (2012, pp. 23- 25).

Uma outra personagem dessa narrativa, uma jovem, adentra assustada o canavial à noite para cortar cana; olhando ao seu entorno, apressa o passo. A câmera na mão treme, desfoca, “desenquadra”, ou perde a personagem de vista. Agora, em casa, ela corta a cana em pedaços e os joga no entorno da casa, explicando (em voz *over*), que se trata de “uma oferenda para que a gente fique livre dele totalmente”. O curta termina com Seu Tião que caminha pelo canavial com um lampião de querosene. Sobre os créditos (que apresentam o nome dos personagens) ouvimos agora sua voz *over* relatando que o espírito de Macário impediu a queima para atrapalhar o filme.

O que tem de documental em *A queima* é o fato desses personagens viverem da forma que é mostrada. O filme foi rodado onde o núcleo da família de Dona Bôla (Gilson, o filho, Jéssica, a nora, e seu bebê) vive e trabalha, o Sítio Pacaré, Rio Tinto, Paraíba. Seu Tião, por sua vez, vive em Ferreiros, Pernambuco, distante dali. Ao longo da narrativa, o que nos é mostrado não permite distinguir a diferença desses espaços geográficos não contíguos, embora paisagisticamente semelhantes. Apenas no final, os créditos informam sobre o local onde o filme foi realizado. A montagem, no entanto, foi trabalhada para que pareçam indistintos. Enquanto espectadores, instruídos para uma leitura documentarizante do filme, a partir da sua indexação como documentário, acreditamos ser real a crença dos personagens no espírito Macário. O diretor não informa o dispositivo do filme, nem no início, e nem tampouco no final, contribuindo para a perpetuação de uma mentira já que não temos nenhuma informação na obra que nos situe no jogo proposto pelo realizador aos personagens. Por não pertencermos ao universo dos personagens representados no filme, cremos em seus relatos como uma expressão autêntica do imaginário da gente do lugar, contudo, ao termos ciência de “maquinação” do diretor, podemos supor que entre os habitantes do sítio Pacaré (Paraíba) e de Ferreiros (Pernambuco), a recepção do filme seja bem diferente. Eles certamente vão achar cômicas as histórias relatadas por seus vizinhos sobre a entidade fictícia criada pelo diretor.

Ao indexar seu curta-metragem como documentário, desde a proposta para o edital no qual foi selecionado (edital de incentivo para a realização de curtas-metragens da Universidade Estadual da Paraíba) até a sua exibição em festivais e mostras de cinema, o diretor de *A queima* determina a leitura que o espectador deve seguir e a credibilidade na afirmação de um saber (o saber do diretor) sobre determinados personagens que expressam a crença numa entidade fictícia. O espectador é logrado por não ser informado dessa “maquinação” do diretor. A questão ética, neste caso, diz respeito ao espectador e aos personagens (atores sociais, é bom não esquecer) envolvidos no “jogo”. Ramos (2008, 33) define a ética como “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo.” Quanto à indexação, Carroll (2005), que propõe o conceito de “filme de asserção pressuposta” para o filme documentário, faz uma observação interessante que corrobora com a perspectiva adotada por nós nesta abordagem: “o público tem acesso a informações sobre as intenções assertivas do realizador. O modo como um filme é classificado é um assunto inteiramente público; nada há de oculto ou obscuro a seu respeito. (2005, 98).

Borrar as fronteiras entre o filme de ficção e não ficção, e enganar o espectador quando da rotulação de um filme, são opções estéticas (e, igualmente, éticas) que têm atraído uma parcela de realizadores, como verificamos em *A queima*. A ética em questão envolve não só o espectador, mas também, e principalmente, os personagens representados. Uma preocupação permanente do campo da antropologia visual. De forma apropriada Marcius Freire (2012) coloca a questão da representação do Outro e da ética que envolve esse procedimento, questionando a “margem de liberdade de mostraçãõ do realizador” na elaboração do seu discurso e argumentação imagético-sonoro acerca da realidade, e de seus atores sociais, onde está presente o risco da sobredeterminação da estética em detrimento da ética. Não é à toa que a palavra “ética” está contida no vocábulo “estética”.

Em breves considerações finais, enfatizamos aqui a atualidade das reflexões sobre a problemática da indexação na produção cinematográfica

contemporânea de não ficção, tendo como norte as questões éticas que implicam, em particular, o espectador na leitura da mensagem fílmica. Observamos, mesmo que brevemente, a relação ética e estética na representação dos personagens representados numa obra documentária. Em *A queima*, nosso estudo de caso, exemplificamos as possíveis implicações das solicitações do diretor do filme Diego Benevides na vida dos atores sociais. Discutimos o papel da indexação enquanto intenção do realizador determinando no espectador uma leitura fictivizante ou documentarizante de sua obra. Em consonância com os autores aqui mencionados, acreditamos que todo filme, não importando o gênero, tem sempre algo de documental e, neste sentido, a frase do cineasta português António Campos, citada por Penafria (2009, 77) é reveladora: “se me disserem para não ver nada do documental num filme, responderia: “desculpe-me, mas não posso comprometer-me.” O logro do diretor para com o espectador pode ser um elemento de satisfação do público desde que, no final da narrativa, isso lhe seja revelado por informações dos próprios personagens ou cartelas. Enfatizamos que a indexação não deve ser um fator de coerção à criatividade do realizador que pode mesclar ficção e não ficção, optar por estilos diversos e buscar uma estética que satisfaça suas aspirações expressivas, mas que, no cinema de “asserção pressuposta”, o limite para o jogo (e logro) com o espectador deve ser o rolar dos créditos finais.

BIBLIOGRAFIA

- Carrol, Noël. 2005. “Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual.” In *Teoria contemporânea do cinema, Volume II*, organizado por Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Freire, Marcius. 2012. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Lins, Consuelo e Cláudia Mesquita. 2008. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus.
- Odin, Roger. 2012. “Filme documentário, leitura documentarizante.” *Revista Significação*, ano 39, n.37,10-30.
- Penafia, Manuela. 2009. *O paradigma do documentário. António Campos, cineasta*. Covilhã: Livros LabCom.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2008. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: editora Senac São Paulo.

- Ramos, Fernão Pessoa e Afrânio Catani (Orgs.). 2001. *Estudos de cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Sulina.
- Rancière, Jacques. 2013. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus.
- Vernet, Marc. 1995. "Cinema e narração." In *A estética do filme*, editado por Jacques Aumont et al. Campinas, SP: Papirus.

FILMOGRAFIA

- A queima*. Realização de Diego Benevides. Extrato de Cinema, 2013.
Distribuição: Extrato de Cinema. Argumento Diego Benevides, Gian Orsini.