

Ética e anti-ética

Leonor Areal

Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa

leonor.areal@gmail.com

EM documentário, a ética que se tem e que se usa é geralmente uma questão de consciência pessoal. Noutros campos profissionais, como no jornalismo, há regras estabelecidas, códigos de conduta – mesmo se os seus limites são frequentemente ultrapassados. Em cinema, onde as práticas são mais livres e mais individuais, não existem regras predefinidas. Pode afirmar-se que, em documentário, a questão ética está presente em todas as fases de trabalho: desde os contactos pessoais prévios, durante a filmagem e permanentemente durante a montagem, na decisão de escolher ou omitir uns ou outros planos, e na definição de um limite interior ao filme – que geralmente se preocupa em respeitar a imagem daqueles que confiaram na equipa. Cada realizador, à sua maneira, procura honrar essa relação de confiança, sem perder a capacidade crítica e a distância de que depende a sua independência. A ponderação ética que percorre este processo não tem, rigorosamente, nada a ver com a obtenção de autorizações escritas ou outras, mero proforma que visa acautelar o realizador/produtor de possíveis diferendos futuros. A autorização é uma espécie de garantia legal, que funciona para ambos os lados: os participantes sabem também que há limites ao uso das imagens cedidas. Pois nada impede um realizador, já detentor de autorizações, de forçar os limites da confiança e ofender os participantes de um filme: foi o que aconteceu, por exemplo, com *Borat* (2006), de Larry Charles.

Foi o que aconteceu com Frederick Wiseman, cujo documentário *Titicut Follies* (1967), filmado num hospício prisional, esteve proibido nos EUA durante 25 anos. O facto de possuir licença para filmar, dentro da instituição, não o salvou da proibição. Mas a falta de ética estava na instituição filmada, não na denúncia do realizador.

Também o documentário *Esta Televisão é Sua* (1997), filmado por Mariana Otero na SIC, apesar de ter todas as autorizações prévias e a aprovação após a montagem final, encontrou problemas quando surgiram algumas críticas em jornais franceses e os dirigentes daquela televisão perceberam que aquilo que a eles lhes parecera um retrato natural podia ser interpretado de forma muito negativa por quem estava de fora. Sentiram-se enganados e conseguiram cancelar a ante-estreia portuguesa do filme. No seguimento de vários protestos nos jornais, tiveram que ceder e passar o filme a altas horas, mas antecedido de um aviso do director do canal e seguido duma agressiva entrevista com a realizadora.

Estes problemas surgem na fronteira, difícil de situar, entre a auto-imagem que os participantes têm de si próprios (inevitavelmente cega) e a imagem que os outros vêem neles (frequentemente moralista ou caricatural). O documentarista trabalha sobre esta ambiguidade como limite ético, como no fio da navalha.

Mas mesmo quando um filme é inequivocamente benévolo – como é o caso do documentário *Ser e Ter* (2002) de Nicolas Philibert – podem surgir problemas. Aqui,



não porque os participantes não se reconhecessem no seu retrato, mas porque queriam ter maior participação dos lucros inesperados que o sucesso do filme trouxe. O problema foi que o realizador não se tinha acautelado com uma autorização escrita que o defendesse de desentendimentos futuros. Podemos espantar-nos que um documentarista tão experiente, que fez pesquisa para esse filme durante um ano até encontrar a escola ideal e o professor ideal, tivesse sido tão imprudente. Mas, como o tribunal reconheceu, a autorização de filmar era tácita, na medida em que a presença da câmara na sala de aula ou as entrevistas pressupunham o consentimento informado dos participantes. Podemos ainda perguntar o que teria custado assinar um papel... Não sabemos. Mas muitas vezes, quando há uma relação de confiança pessoal, introduzir a formalidade de um papel legalista é o suficiente para criar desconfiança e alterar todo o equilíbrio conseguido e necessário à disponibilidade dos participantes e à verdade do filme. Um documentarista lida em permanência com esse risco: o de ganhar ou perder a confiança daqueles que filma.

Foi o que aconteceu aquando da proibição de exhibir o documentário *Excursão* (2006) de Leonor Noivo. A empresa que organizava a excursão filmada decidiu ameaçar produtor e exibidor caso o filme passasse (no festival DocLisboa 2006), apesar de os seus argumentos legais serem improvavelmente válidos. A intimidação funcionou, mesmo se a realizadora defendeu a projecção do filme com a justificação de que “tal empresa nunca é identificada no filme e seus os direitos legítimos nunca são postos em causa” e que “o que está filmado não é mais do que aquilo que qualquer pessoa pode ver ao viajar nessas excursões”.

O uso de imagens de outrem com desfocagem *a posteriori* costuma ser considerado um procedimento ético adequado à omissão da identidade e à preservação de



alegada “privacidade”. Este procedimento é mais frequente em reportagens televisivas, sendo defendido como uma salvaguarda de raiz ética. Contudo, o seu uso põe em evidência um outro problema: o de se ter que confiar na idoneidade, credibilidade e honestidade do autor das imagens e do discurso que através delas se manifesta. No mundo dos *media* de hoje, os receios de manipulação obrigam-nos a considerar ainda as intenções eventualmente “desfocadas” daqueles que usam imagens não identificadas. Pode dizer-se que é um procedimento que em si mesmo instaura a desconfiança como ponto de partida.

Também o uso da câmara oculta é relativamente comum em reportagens televisivas e obedece a uma certa deontologia. As imagens captadas obliteram geralmente a identidade facial (e por vezes vocal) dos intervenientes – evitando posteriores acções judiciais. Há casos em que isso não acontece. Por exemplo, no documentário *Lisboetas* (2004), Sérgio Tréfaut utiliza uma câmara oculta e um homem-isco para demonstrar o funcionamento do mercado de trabalho ilegal. O angariador aparece ao longe e por isso não será inequivocamente identificável. Se o fosse, poderia esta cena constituir uma prova legal? Será que o realizador abusou dos seus limites éticos, ao gravar imagem e som sem o conhecimento do visado? Ou não será antes um imperativo de consciência que o obriga a denunciar, não especialmente aquela pessoa, mas um circuito instalado de abuso dos direitos humanos dos imigrantes?

O *Pesadelo de Darwin* (2005), de Hubert Sauper, é um documentário-denúncia que nos mostram o modo de produção de embalagens de perca do Nilo, desde que é pescada na Tanzânia até que chega à Europa. Vemos de forma inequívoca o funcionamento infernal da cadeia de alimentação e percebemos como todos fazemos parte dela. O olhar do realizador sobre o sistema – social, político e económico – que regula a exploração deste peixe, mostra uma realidade assustadora, sem apelo, sem solução à vista. É a grande política que é interpelada, não a pequena. Porém, o acto de de-



nunciar uma realidade gera só por si suspeições fortes. Alguns críticos desvalorizaram o filme, considerando-o uma reportagem manipulativa. Revi-o, então, só para verificar se a informação transmitida não teria sido demasiado manipulada, escorando-se no efeito emocional da visão do horror manso da existência. Mas confirmei as minhas impressões iniciais. É um filme extraordinário, sensível, subtil, inteligente - e actuante, no espírito dos espectadores. Ou seja: o argumento do realizador é muito claro, o seu olhar justo e humano, a veracidade dos factos fácil de atestar. Não há caminhos enviesados, postulados ideológicos, lógicas bombásticas ou condicionamentos emocionais. O filme não manipula ideologicamente; manipula, sim, como todos, cinematograficamente. Pela montagem, pelo trabalho de sonoplastia, pela criação de climas e tensões, pela força das personagens, pelo olhar metafórico. E pelo seu ponto de vista crítico, mas sem fazer juízos. O filme transporta ainda uma forte visão estética, mas sem cair num esteticismo que seria obscuro. É extraordinário, por exemplo, como um filme passado sob o sol de África pode parecer tão crepuscular, escuro e sujo.

Talvez seja o uso do vídeo e das suas potencialidades estéticas que o permite. Por outro lado, o uso de figuras metafóricas substitui muitas vezes a violência omitida: o homem da torre de comando que mata a vespa, o anúncio da coca-cola que diz "life tastes good", as carcaças de aviões e de peixes, o rapaz que quer ser aviador perante o olhar embevecido do pai, o mesmo que mostra com um sorriso as suas setas envenenadas; a prostituta assassinada que canta "Tanzania" – canção tornada elegia, no ecrã da câmara de vídeo, perante as suas colegas emudecidas. No seio daquela existência penosa e tão próxima da morte, Hubert Sauper consegue dar-nos a ver beleza nas personagens sofridas

Aqui surge outra questão candente em documentário: será aceitável embelezar o horror, a miséria ou a violência, ou seja, transformar o sofrimento alheio em prazer estético, sem cair numa relação abusiva com o real, numa *estética do sofrimento*. Na ficção, no teatro, nas artes plásticas, esse é um caminho possível, porque são representações puras; mas o realismo inerente ao documentário produz uma relação



intrinsecamente ética com o real. Sauper soube evitar o comprazimento, como soube evitar o oposto: fazer-nos sofrer pelos outros gratuitamente. Ele dá-nos, com a máxima delicadeza, acesso a um mundo de pessoas, não de imagens construídas. Ele apela à nossa inteligência, não aos instintos. A quem o acusa de “um certo ‘oportunismo’ de remexer no obviamente condenável”, deve responder-se que obviamente condenável seria ficar calado.

Afinal, o documentário político é um género em crescimento, talvez por ter actualidade e saída mediática. Surgem assim muitos filmes que devem mais ao seu conteúdo do que devem à arte cinematográfica, filmes de onde parece ter desaparecido qualquer preocupação com o *mero* trabalho de imagem. É que hoje qualquer pessoa com acesso a uma câmara barata consegue filmar os temas mais quentes: guerras, prisões, torturas, ditaduras, miséria, escravatura, prostituição, etc. Porém, se certos filmes deixam muito a desejar, não é apenas pelo uso imponderável e caótico da câmara, mas também pela falta de ponderação prévia ou posterior ao momento da filmagem, que se reflecte numa construção ou sequência expositiva aparentemente arbitrária e subordinada a um objectivo meramente mostrativo: vejam o que eu vi. Há filmes onde não se encontra uma intenção e muito menos um olhar. São filmes onde parece que só interessa o que está do lado de lá, e não interessa a mediação que alguém faz. Ora um filme, como qualquer outra forma de comunicação, tem obrigação de ser consciente sobre o seu discurso.

O caso torna-se mais grave quando o documentário quer ser “político” e nesse propósito deve saber assumir uma ética. *These Girls* (2006), filme de Tahani Rached sobre raparigas adolescentes vivendo nas ruas do Cairo, apresenta cenas fortíssimas e preocupantes de abusos físicos, droga, prostituição, etc. Em várias ocasiões aparece por lá uma espécie de assistente social espontânea, uma mulher caridosa a quem uma das raparigas diz que quer deixar a rua. Imediatamente, o plano é cortado e saltamos para outra situação qualquer. Fica pendente a continuação daquele diálogo: o que lhe terá respondido a amiga? Não é compreensível que a realizadora corte uma



cena daquelas sem nos dar a conhecer a resposta, ou a falta de resposta, àquele apelo. Porque o assunto do filme e a sua intenção última não pode ser senão a de que querer salvar aquelas raparigas – independentemente de isso ser ou não ser possível. E como o filme não nos diz se é ou não, presumimos que não. O que é imperdoável é que a questão central seja omitida por um mero corte irresponsável.

These Girls fica-se pelo charme da denúncia e assim percorre os maiores festivais do mundo e dele se dizem coisas incríveis, como que mostra a alegria das jovens as pobres que se drogam com cola para suportarem dormir no meio da rua e sofrerem o estigma que as cicatrizes com que foram marcadas na cara assinalam e as várias violentações de que são alvo. Diz-se ainda que o filme foge ao sentimentalismo e evita as armadilhas da culpa ou da piedade barata. Que ideia é essa de que sentir pena é uma visão adulterada do primeiro mundo? Essa pena dá responsabilidades. Mas a hipocrisia parece mais confortável.

A partir daqui, podem levantar-se ainda outras questões – que incidem também sobre o excelente – e non plus ultra – *Papel não Embrulha Brasas* (2006) de Rithy Panh, um filme de uma delicadeza enorme, feito com prostitutas no Cambodja e encenado já quase como uma ficção, numa linha equiparável à de Pedro Costa. A questão que aqui se põe já não é a da forma ou a da distinção entre o melhor e o pior cinema, mas a questão da relação do realizador ao real que filma. A pergunta é: o que fez a produção destes filmes – o último financiado com dinheiros europeus – para ajudar aquelas mulheres, cuja condição miserável é resultado da pobreza extrema e insuperável. Qualquer filme que se defronte com uma realidade destas tem a obrigação de revelar, dentro do próprio filme, qual o seu compromisso perante essas pes-



soas que lhe dão a vida. Nenhum deles o faz. Esta falta de ética faz-nos duvidar da sua intenção realmente política: a de ser actuante sobre o mundo.

Quando se fala de ética acerca de documentário, essa ética é referida geralmente às pessoas filmadas. Mas igualmente importante será a ética relativa ao espectador – aquela que lhe assegura que um documentário não é manipulativo e lhe dá provas de confiança. Não é o que encontramos em dois filmes de 2007. *Taxi to the Dark Side*, de Alex Gibney, é um documentário do mais televisivo que há e altamente manipulativo: frases de poucos segundos retiradas aos intervenientes - que por breves momentos surgem do negro qual oráculos - são montadas fora do seu contexto discursivo - segundo uma narrativa precipitada cuja lógica nos escapa e nos conduz num labirinto argumentativo cujo objectivo não é apelar ao nosso raciocínio (é tudo demasiado rápido) mas às nossas emoções - aliás, ao nosso horror, que ao fim de pouco tempo se naturaliza e começa a aceitar o que antes - verbal e abstractamente - nos parecia intolerável (as torturas exercidas sobre prisioneiros iraquianos) e por via da exposição se torna mais tolerável (pelo menos aos olhos). Além disso, é criticável e desonesto o recurso a um género de banda sonora, que não chega a ser música, mas uma espécie de cama harmónica (um tique do actual cinema *mainstream*) que pretende subliminarmente suscitar emoções no espectador: expectativa suspense, tristeza, melancolia, resignação, etc.

Apesar de ter achado muito interessante *Enemies of Happiness*, um filme da dinamarquesa Eva Mulvad sobre a deputada afegã Malalai Joya, também não gostei do uso que faz do mesmo tipo de banda sonora, porque é uma forma de hipocrisia o duplo discurso que ostenta: por lado diz ao espectador: *olha, vê como é a realidade*

Este é o estilo “documentário de emoção” (que é muito cultivado na América e, sim, no cinema dinamarquês). Para mim, é um embuste. São filmes montados a uma



cadência a que as muitas perguntas que se podem suscitar na mente do espectador nunca têm respostas. São filmes construídos para evitar que o espectador pense alguma coisa senão o que está previsto. São feitos de forma a anular o pensamento crítico. São filmes anti-pensamento. São manipulativos. São indecentes.

Por outro lado, diante da onipotência das câmaras que nos vigiam, diante das quais estamos condicionados a portarmo-nos correctamente, diante das quais abdicamos do valor da nossa imagem e diante das quais nos submetemos às regras estritas da empresa privada ou estatal que não nos deixa fotografar no seu espaço – como agir? Há ou não a legitimidade de denunciar usando métodos similares? Há ou não um imperativo ético de reagir contra a manipulação, a corrupção, a intimidação, o medo? Ficam estas perguntas, em vez de uma conclusão.