



Três suposições sobre a adversidade no documentário

MARCELO PEDROSO

Documentarista e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo: O artigo levanta três suposições em torno de um tipo específico de documentário, aquele em que o realizador se coloca no que passo a chamar de um regime de adversidade em relação aos sujeitos filmados. Com isso, o texto propõe parâmetros para a observação analítica de um modo de produção que acompanha o documentário ao longo de sua evolução histórica, mas que ainda carece de uma bibliografia mais extensa para seu exame.

Palavras-chave: Documentário. Adversidade. Conformidade. Cumplicidade.

Abstract: The article poses three assumptions around a particular type of documentary, one in which the director is placed on a regimen of adversity in relation to the filmed persons. Thus, we propose parameters for the analytical observation of a mode of production that accompanies the documentary along its historical development, but still lacks a more extensive bibliography for examination.

Keywords: Documentary. Adversity. Conformity. Complicity.

Resumé: L' article pose trois hypothèses autour d' un type particulier de documentaire, celui dans lequel le réalisateur se place dans un régime d' adversité par rapport aux personnes qu' il filme. Ainsi, je propose les paramètres pour l' observation analytique d' un mode de production qui accompagne le documentaire au long de son développement historique, mais qui manque encore d' une bibliographie plus étendue pour l' examen.

Mots-clés: Documentaire. Adversité. Conformité. Complicité.

Proponho-me neste artigo a desenvolver três suposições em torno do tipo particular de documentário em que o diretor se coloca em situação de conflito com relação às pessoas que filma. Esse campo específico de práticas, que acompanha o documentário ao longo de sua evolução histórica, encontra ainda pouca bibliografia voltada para seu exame. Um dos autores que se dedicaram a debater a questão foi o francês Jean-Louis Comolli, através da publicação, em 1995, do artigo “Mon ennemi préféré?”, posteriormente reescrito e publicado no Brasil em 2008 com o nome de “Como filmar o inimigo?”. Em suas duas versões, o texto se volta para o debate de aspectos estéticos e políticos com os quais o autor se deparou ao filmar, em diferentes ocasiões, militantes do *Front National* (FN), partido francês de extrema direita e orientação xenófoba, frente ao qual o autor-documentarista guarda divergências. O inimigo, no caso de Comolli, ganha corpo na figura de Jean-Marie Le Pen, antigo líder do FN que foi filmado pelo autor francês durante campanhas presidenciais.

As reflexões elaboradas a seguir dialogam com os textos de Comolli, mas se fundam também em minha própria experiência pessoal enquanto documentarista. É a partir delas que tento circunscrever o horizonte contido nas três suposições. Embora eu recorra a exemplos para ilustrar algumas situações, meu esforço na formulação das suposições está ligado a uma tentativa de delimitar pontos que se apliquem a uma observação geral dos documentários em que o conflito ou a divergência são cultivados como elementos impulsionadores do fazer-filme. Para isso, recorro a um vocabulário específico a fim de designar o campo de práticas que pretendo abordar.

É assim que chego ao horizonte em que sugiro um recorte sobre a natureza das relações que um documentarista pode desenvolver com as pessoas que filma a partir de dois polos, em princípio distintos, que se assentam sobre a órbita de regimes de *conformidade* ou de *adversidade*. Proponho que, em se tratando de documentários, não importa qual seja o outro com quem o diretor vai se relacionar, ao iniciar o filme, ele pode ser movido por uma *inclinação* de conformidade ou de adversidade em relação ao mesmo. Trata-se de uma espécie de propensão do ânimo do realizador, que pode ter efeito momentâneo ou duradouro, mas que o guia em geral no gesto fundador do filme, podendo ou não sofrer modificações ou atenuações ao longo de seu processo.

Por conformidade ou adversidade, eu não entendo uma disposição de *simpatia* ou *antipatia* do documentarista em relação aos sujeitos filmados. Não se trata de *gostar* ou *não gostar* da pessoa com a qual o realizador vai se relacionar. É preciso olhar para os conceitos a partir da proposição de uma zona de *convergência* ou *divergência* que envolveria a subjetividade das pessoas ligadas pela realização do filme. Essa zona de convergência ou divergência cria um campo de identificação entre as partes que se inscreve dentro de uma racionalidade de ordem política.

A compreensão do termo “político” aqui evocada diz respeito a uma divisão social baseada na disputa ou no conflito entre partes com visão de mundo ou interesses antagônicos. A fim de localizar o conceito, recorro à distinção proposta por Chantal Mouffe entre as categorias de “político” e “política”.

Por “o político” refiro-me à dimensão do antagonismo inerente às relações humanas, um antagonismo que pode tomar muitas formas e emergir em diferentes tipos de relações sociais. A “política”, por outro lado, indica o conjunto de práticas, discursos e instituições que procuram estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são sempre conflituais porque são sempre afetadas pela dimensão do “político”. (MOUFFE, 2005: 20)

Entendendo por política a busca de “criação de uma unidade em um contexto de conflitos e diversidade”, o político, de seu lado, liga-se ao estabelecimento de dois campos, onde um “nós” se opõe a um “eles” (MOUFFE, 2005: 20). É nessa oposição que eu localizo a natureza da relação que une o documentarista ao sujeito filmado em regime de adversidade, sendo que a oposição pode encontrar razões ideológicas, morais ou sociais, entre outras.

No documentário, portanto, os ânimos de conformidade ou adversidade dizem respeito à disposição observada estritamente no âmbito do espírito do *documentarista* – pois é dele, em geral, que parte o desejo de realizar o filme. Trata-se de uma propensão *dele* em relação aos sujeitos filmados, de como *ele* é inicialmente movido a se relacionar com o outro – e não de como o outro se entende em relação a ele. Ao estado de conformidade, ligam-se sentimentos de afinidade referencial: embora o realizador possa se localizar num contexto completamente *adverso* ao do sujeito

filmado, ele nutre em relação ao outro um sentimento afim, de alinhamento; eles pertencem a uma racionalidade de ordem política de natureza *convergente*. Já no regime de adversidade, instituem-se sentimentos contrários, de não afinidade, de discordância: o documentarista se situa, com relação àquele que vai filmar, numa racionalidade de ordem política de natureza *divergente*. Trata-se de um tipo de relação que não está ligada a uma comunhão ou um alinhamento entre as partes, mas essencialmente a um conflito ou uma divergência.

Não se pode, no entanto, confundir conformidade com *cumplicidade*. Entendo que *cumplicidade* se refira a um estado de *colaboração* que se institui entre documentarista e sujeitos filmados e que é imprescindível à maioria dos filmes. A *cumplicidade* entre as partes, em menor ou maior grau, é condição para a realização de praticamente todo documentário. Na maioria deles, o desejo do diretor de fazer um filme precisa encontrar o desejo dos futuros personagens de se tornarem parte do mesmo. Esse princípio é responsável pelo surgimento de um *pacto* entre as partes, que institui um terreno de *cumplicidade* entre elas.

A *cumplicidade* é um regime de *estar-junto* para fazer o filme. Trata-se de um envolvimento de natureza intersubjetiva que se manifesta afetivamente e que é posto em prática, voluntária e reciprocamente, entre as partes durante a produção do documentário (podendo ou não se estender para além dela). A *cumplicidade* se constrói *processualmente*. Ela vai se afirmando, em geral, ao longo de um convívio que se inicia na pré-produção (pesquisa) e se intensifica na produção propriamente dita (filmagem). Em algumas concepções de documentário, o sucesso da filmagem é aferido pelo grau de *cumplicidade* que ela consegue instalar entre o documentarista e as pessoas filmadas: tanto maior for a *cumplicidade*, maior será a *naturalidade* da cena e, logo, melhor resultado terá o filme (segundo esse pensamento, a *cumplicidade* atuaria na redução da distância entre sujeito e objeto, suposição típica do regime representativo).

Curiosamente, a *cumplicidade* – ao menos em sua dimensão presencial – não costuma ser cultivada na etapa de finalização (montagem) dos documentários. Esse é um espaço, segundo entendimento majoritário, reservado ao diretor e seu colaborador imediato, o montador. Logo, a *colaboração* (ou *cooperação*), instituída e desejada ao longo da pesquisa e da filmagem, sofre uma

breve interrupção no período da montagem e volta a ser alimentada (quando o é) na ocasião do lançamento do filme, momento em que as pessoas que geraram os personagens do documentário são normalmente convidadas a ver o resultado no cinema.

Mas, se a cumplicidade é *condição* para a realização da maioria dos documentários, ela não deve ser confundida com um regime de conformidade entre o documentarista e os sujeitos filmados. Conformidade e cumplicidade não são a mesma coisa: o diretor pode estabelecer uma relação de cumplicidade com os sujeitos filmados sem estar necessariamente associado a uma racionalidade de ordem política de natureza convergente para com eles. Isso leva à *natureza paradoxal* do documentário que tento definir, aquele em que o diretor cultiva uma relação de adversidade com as pessoas que filma. O paradoxo desse tipo de filme consiste exatamente na necessidade de encontrar um *arranjo conciliável* entre duas forças em princípio opostas: de um lado, a propensão do realizador à adversidade para com os sujeitos filmados e, de outro, o imperativo da cumplicidade entre as partes que se impõe à realização da maioria dos filmes documentais.

O que me leva a uma primeira suposição: a de que o documentário realizado a partir de uma inclinação adversativa do diretor para com os sujeitos que vai filmar opera necessariamente dentro de um regime de excepcionalidade, porque o imperativo da cumplicidade implica numa determinação conformativa do ânimo do documentarista em relação à racionalidade de ordem política do sujeito filmado. Em outras palavras, havendo uma inclinação manifestamente adversativa do documentarista para com os sujeitos que pretende filmar, o princípio da cumplicidade, normalmente fundador do pacto documental, é posto em xeque, podendo passar a ser cultivado em condições excepcionais ou simplesmente abolido. A fim de ilustrar uma situação em que a adversidade manifesta resulta num terreno de não cumplicidade entre as partes, evoco o exemplo do documentarista norte-americano Michael Moore.

Um polo de poder antagônico aos sujeitos em adversidade

Consagrado pela obtenção de prêmios como Oscar de Melhor Documentário (*Tiros em Columbine*, 2002) e Palma de Ouro no Festival de Cannes (*Fahrenheit 11 de Setembro*, 2004), Michael Moore aparece comumente como protagonista de seus

próprios filmes, nos quais levanta a agenda de grandes temas da sociedade americana: o funcionamento do sistema de saúde, a cultura disseminada do porte doméstico de armas, os atentados do 11 de Setembro, etc.

Os filmes tomam partido em causas coletivas, posicionando-se contra o que consideram injustiças atribuídas a grandes corporações, grupos econômicos ou governos. Enquanto tal, são documentários que elaboram hipóteses para servir de mote a uma filmagem que se lança no mundo histórico a fim de realizar uma investigação sobre os temas escolhidos – mas que acaba obtendo como resultado investigativo, quase invariavelmente, a confirmação da suspeita inicialmente estabelecida. Essa suspeita se funda usualmente sobre um funcionamento inadequado das instituições, públicas ou privadas, causadas por desvios de conduta de seus controladores, sejam dirigentes de empresas, líderes partidários ou políticos. São essas, afinal, as pessoas que Michael Moore situa numa zona de adversidade.

Uma estratégia performativa muito comum ao diretor consiste em criar situações de humor a partir da recusa em participar do documentário das pessoas que ele localiza na área de adversidade. Se elas se recusam a participar, é porque reconhecem a predisposição adversativa que o documentarista alimenta em relação a elas próprias, o que as leva a não aderir ao território de cumplicidade. O reconhecimento que essas pessoas são capazes de realizar da inclinação adversativa do realizador se deve ao fato de ele assumir, no momento da *inscrição verdadeira*¹ ou em circunstâncias que lhes são anteriores, uma postura de *hostilidade* em relação às mesmas – mas uma hostilidade cínica, travestida de polidez.

Para ilustrar, cito dois exemplos tirados do documentário *Fahrenheit 11 de Setembro*. No primeiro deles, Michael Moore persegue insistentemente o então presidente americano George W. Bush para tentar conversar com ele. Claramente localizado na área de adversidade, o ex-chefe de Estado é tido no filme como despreparado e irresponsável, alguém que se deixa levar por interesses particulares na hora de tomar decisões que dizem respeito à vida de milhões de pessoas – como ao declarar guerra ao Iraque. Numa cena em que Moore tenta a todo custo, e em meio a uma multidão de jornalistas, aproximar-se do ex-presidente, o mesmo se esquiva, recusando-se a colaborar

1. Definida como o momento específico em que câmera e corpo filmado dividem uma mesma duração (COMOLLI, 2008: 224-230).

com o filme e aconselhando o documentarista a conseguir um “emprego decente”. Trata-se de um caso evidente em que o pacto documental não se estabelece porque o desejo do cineasta de realizar o documentário esbarra na indisposição do sujeito filmado em fazer parte dele.

Em outra cena, Moore se posta em frente ao Congresso americano com um alto-falante em mãos e passa a convidar os congressistas a ler a Lei Patriótica, responsável pela limitação dos direitos civis em função do combate ao terrorismo. Movido pela hipótese de que os parlamentares haviam assinado a lei sem sequer conhecê-la direito, o documentarista aborda os congressistas indagando-lhes: “Por que tão poucos membros do Congresso – na realidade apenas um – têm seus filhos no Iraque? O senhor enviaria os seus para combater?”. Como resposta, os congressistas abordados apenas se afastam sem sequer falar com o cineasta.

A recusa das pessoas localizadas na área de adversidade em participar de seus filmes é registrada e capitalizada por Michael Moore como uma confirmação de sua hipótese – a de que suas atitudes são inadequadas às funções que desempenham ou de que suas posições são nocivas ao interesse coletivo –, e não vista como resultante da inclinação adversativa que ele deposita sobre elas. No caso do diretor norte-americano, a adversidade é intransigente, não se deixa transformar durante o processo do filme porque o diretor se coloca como enunciador esclarecido: embora assuma a aparência de uma investigação, a filmagem não passa, na verdade, de um processo em que o cineasta vai confirmar o saber que acredita deter sobre aqueles que deseja filmar. A recusa a participar do filme daqueles cuja racionalidade de ordem política é divergente da dele torna-se então uma condição para que o filme exista – e que só pode ser alcançada a partir do cultivo da postura adversativa.

O caráter declaradamente militante de Michael Moore em seus filmes, cujo horizonte político se configura pelo confronto a personagens que ocupam espaços referendados de poder através de uma inclinação adversativa, conduz justamente ao conceito de *poder* tal como pretendo abordá-lo neste estudo. Partindo de um ideário que institui a divisão do social como “constitutiva do próprio político, o poder surge como um polo simbólico que

transcende a sociedade e no qual ela não aparece como unificada nem como indivisa, mas como *resolvendo* suas divisões” (CHAUÍ, 2010: 170; grifo meu).

O poder seria esse polo no qual a sociedade simboliza para si mesma o modo como trabalha com suas divisões internas. Ora, esse caráter transcendente do poder vai ser representado imaginariamente: em vez de aparecer como transcendente e como campo simbólico (no qual a sociedade mostra para si mesma sua maneira de trabalhar com os conflitos internos) o poder vai aparecer como um polo (externo e *não transcendente*). O lugar da exterioridade aparece, então, como o lugar do poder. Por quê? Se o poder se confundir com a sociedade, se fizer parte dela, não poderá realizar a tarefa que lhe incumbe, isto é, oferecer à sociedade uma visão unificada de si mesma. (CHAUÍ, 2010: 170)

Para que o poder possa dar à sociedade essa visão de si unificada, prossegue Marilena Chauí, ele aparecerá identificado com certas imagens encarregadas de produzir a unificação do social a despeito da sua divisão real: formam-se, então, as imagens do *Estado*, dos *governantes*, dos *dirigentes* como um polo exterior à sociedade e que, pela virtude dessa exterioridade, podem dominá-la inteiramente e unificá-la (CHAUÍ, 2010: 170, grifos meus). É por isso que, ainda de acordo com a autora, quando o sujeito de conhecimento, inserido no regime da representação, pretende que, para conhecer o objeto, ele precisa estar separado deste, ser-lhe externo, o que está pretendendo não é uma posição de conhecimento, mas uma posição de *poder* (CHAUÍ, 2010: 170, grifo meu).

Em seus filmes, Michael Moore se coloca como sujeito externo e separado daqueles que elege para seu regime de adversidade: não por acaso, trata-se de pessoas que coincidem com as imagens que encarnam o poder na sociedade moderna: os governantes, dirigentes, lobistas. Em suas investidas sobre o mundo, o documentarista apenas *pretende* se relacionar com essas pessoas, mas não busca fazê-lo de fato: ele não opera em termos reflexivos ou dialógicos com as figuras de alteridade em zona adversativa. Mas, pelo contrário, cultiva a não cumplicidade delas a partir de sua própria propensão adversativa como forma de instituir para si mesmo um lugar de poder – um poder que se constitui pela mesma

natureza estrutural daquele que deseja combater. Trata-se de um poder paralelo e autoproclamado, que se subleva contra o poder instituído – mas dentro de sua mesma lógica.

Sem operar deslocamentos efetivos, o documentário agencia sujeitos em adversidade que se agridem na mesma medida em que se repelem. Michael Moore responde ao poder socialmente atribuído aos governantes e dirigentes empresariais a partir de um poder que ele investe em seu próprio cinema, localizando-se enquanto polo externo e esclarecido sobre a alteridade em zona adversativa. Não há relações dialógicas, o conhecimento é da ordem da representação. A ausência de cumplicidade em decorrência da adversidade, no lugar de inviabilizar o documentário, torna-se-lhe fundadora.

A adversidade em face da ética

No caso de Michael Moore, a adversidade é cultivada de forma manifesta, seja na tomada ou em circunstâncias que lhes são anteriores – o que resulta num quadro de não cumplicidade dos sujeitos filmados. Em outras situações, porém, o documentarista pode tentar desenvolver uma relação de maior proximidade com relação aos sujeitos que localiza em área de adversidade. Essa opção se estabelece a partir da coabitação de dois desejos aparentemente contraditórios, que Comolli situa em torno das disposições a *combater* e ao mesmo tempo *compreender* aquele que filma (2008: 126). Na primeira versão do texto, de 1995, o autor afirma que o risco de filmar o inimigo estaria justamente nesse pêndulo que oscila entre a hostilidade e a conivência ou complacência (1995: 46). Para Comolli, filmar o inimigo refere-se fundamentalmente a esse gesto de natureza ambígua em que dois sentimentos se misturam: de um lado, o desejo de compreender e, de outro, o de combater. Significaria então dar corpo ao inimigo talvez não exatamente para lhe dar vida, mas fazê-lo para criar condições de melhor enfrentá-lo em seguida.

Ora, se a adversidade manifesta tende a resultar num quadro que inviabiliza a cumplicidade, uma das soluções a que o documentarista inserido nesse contexto pode recorrer a fim de estabelecer um território de maior proximidade com as pessoas que deseja filmar consiste na *ocultação* de seu ânimo adversativo – o que conduz ao quadro de *cumplicidade excepcional* e o

coloca necessariamente em face de questões éticas complexas. Para muitos autores, a ética se constitui enquanto elemento determinante e mesmo fundador do documentário (NICHOLS, 2005; SALLES, 2005; RAMOS, 2004). Por ética, Ramos entende um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo. Segundo o autor, a ética compõe “o horizonte a partir do qual o cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo a corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (RAMOS, 2008: 33).

A ética do documentário, afirma Ramos, não é algo estático, que pode ser definido dentro de um panorama valorativo, mas se estabelece a partir de um modo de enunciar que varia em pelo menos quatro grandes formações do século 20. São elas: a ética educativa (ligada à voz do saber), a ética da imparcialidade (associada ao cinema direto americano e seu princípio observacional), a ética interativa (que admite e assume a intervenção do documentarista e da sua equipe no mundo) e, finalmente, a ética modesta (fundada numa retração do campo do saber à própria experiência do documentarista, como nos filmes em primeira pessoa) (RAMOS, 2008: 35 a 39).

Ramos insiste na necessidade de frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, afirmando que, por exemplo, a ética que norteou Robert Flaherty a realizar *Man of Aran* (1934) poderia entrar em conflito com pressupostos éticos hoje dominantes.

A definição do campo do documentário deve extrapolar o horizonte do *eticamente correto*, aprofundando e valorando sua dimensão histórica. Ao distanciarmos a definição de documentário do campo monolítico da verdade, criamos um espaço onde podemos discutir a distância de nossa crença em relação à voz que enuncia as asserções sobre o mundo, sem que tenhamos necessariamente de questionar o estatuto documentário do discurso narrativo. (RAMOS, 2008: 34; grifos do autor)

De seu lado, Nichols estima que a ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis ou leis não bastam. Como exemplo, ele se pergunta se deveria Jean

Rouch ter advertido os membros da tribo Hausa, filmados durante cerimônia de posseção em *Os mestres loucos* (1955), de que suas atitudes poderiam parecer bizarras, senão bárbaras, àqueles que não estivessem familiarizados com seus costumes e suas práticas, a despeito da interpretação que a *voice-over* proporciona. Ou ainda se deveria Michael Moore ter dito aos habitantes de Flint, em Michigan, entrevistados por ele em *Roger e eu* (1989), que talvez os fizesse parecer tolos, no intuito de que a General Motors aparentasse ser ainda pior (NICHOLS, 2008: 35).

O autor é particularmente sensível aos “efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele” e afirma que as questões éticas se impõem justamente para tentar minimizar esses efeitos. “A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para os que estão representados no filme como para os espectadores” (NICHOLS, 2008: 36). Nichols propõe o princípio do “consentimento informado” como forma de o cineasta lidar com essas questões. Embasado na antropologia, na sociologia, na experimentação médica e em outros campos, o “consentimento informado” sugere que “se deve falar aos participantes de um estudo das possíveis consequências de sua participação”, mas o próprio autor admite que há casos em que esse pacto se torna insuficiente. “Até que ponto o cineasta pode revelar honestamente suas intenções ou prever os efeitos reais de um filme?” ou “Que obrigação têm os documentaristas com as pessoas que são tema de seus filmes, no que diz respeito ao público ou à própria concepção de verdade?” são questões que Nichols coloca (2008: 37).

A preocupação ética circunscrita pelo autor se define portanto como uma tentativa de *proteger* o sujeito filmado de possíveis efeitos negativos que a exposição de sua imagem e sua fala possam vir a ter depois do filme pronto. Em face a essa perspectiva, eu gostaria de abordar o problema a partir da questão da montagem. Trata-se de uma etapa da realização do filme em que, conforme dito antes, é suspenso, ao menos em sua dimensão presencial, o processo de cumplicidade entre documentarista e sujeito filmado. Ficando o documentarista a sós com o material filmado, instala-se um distanciamento dele com aquele com quem vinha firmando um pacto de cumplicidade: o

diretor passa a gozar de soberania para organizar as imagens e os sons da maneira como bem entender, restando ao sujeito filmado apenas a *confiança* que deposita sobre o realizador e raramente algum espaço de decisão sobre como será construída a narrativa do filme ou como esse sujeito será inserido no mesmo.

Essa separação se opera a partir da mesma lógica de *poder* definida por Marilena Chauí e aqui aplicada por analogia ao funcionamento do documentário. O poder exercido pelo realizador na montagem, momento em que deliberadamente se separa do sujeito filmado para organizar narrativamente o filme, estabelece-se como uma dimensão exterior à tomada – instância constituidora das imagens e dos próprios personagens que protagonizam o documentário – e enquanto um recurso que promove a unificação da obra a despeito da própria fragmentação do processo de sua realização, submetendo-a à ilusão da continuidade espaço-temporal através do fluxo narrativo. Pelo poder de que se investe na montagem, o documentarista se coloca como um polo exterior ao filme, passando, através da própria separação, a dominar inteiramente sua narrativa e unificar seus fragmentos.²

É, portanto, sobre o diretor e nesse momento específico da realização do documentário que mais deve pesar o senso de responsabilidade e cuidado em relação aos personagens. Gozando do poder trazido pela separação, o realizador precisa manter-se fiel àqueles (sujeitos filmados) que não estão mais ao seu lado e lhe creditaram confiança num regime que poderia ser visto como uma estranha manifestação de democracia representativa, em que os representados não elegeram seu representante, mas foram eleitos por ele – e agora precisam acreditar que ele lhes retribuirá a confiança e dedicação com lealdade na organização narrativa do filme. O princípio ético de um documentário poderia então ser mensurado pelo grau de restrição que consegue impor ao poder do diretor durante a montagem: a ética atuaria, segundo esses termos, como um *mecanismo invisível de preservação* da cumplicidade estabelecida entre o realizador e os sujeitos filmados durante a tomada, tentando eliminar ou diminuir a separação que se determina entre eles durante a etapa de montagem – que se configura como um dos campos de poder do cineasta.³

2. Assim como ao diretor é demandado que se aproxime ao máximo dos sujeitos filmados durante a produção a fim de estreitar a cumplicidade e diminuir sua distância em relação a eles, naturalizando o quanto possível a relação, ao montador é prescrito exatamente o contrário: que não participe das filmagens, que não conheça as pessoas, que não visite as locações, que permaneça o mais distante possível do processo do documentário, pois sua “não contaminação” contribui para que o realizador volte a assumir uma posição de exterioridade em relação às experiências vividas na filmagem.

3. A separação ocorre (também) porque vinculada ao modelo industrial de compreensão da autoria que estabelece que os méritos artísticos do filme, assim como o seu sucesso ou fracasso comercial são atributos do diretor: ele pode fazer um filme *com* (e não *sobre*) os moradores de determinada comunidade, mas a autoria do documentário e logo seus direitos comerciais continuam sendo dele, em partilha com a instituição produtora ou financiadora, e raramente são divididos com as pessoas filmadas. E, quando o são, correspondem a percentuais minoritários.

E aqui consigo chegar ao ponto em que a ética toca a adversidade. Ora, se agir eticamente com relação aos personagens se baseia no quanto o realizador é capaz de, embora numa posição de poder, restituir uma dimensão de cumplicidade com aqueles com quem interagiu durante a filmagem, a configuração de um campo ético no regime adversativo vai sempre estar condicionada ao paradoxo da própria definição desse tipo de documentário, que reside, conforme exposto anteriormente, na busca de uma conciliação entre duas forças em princípio opostas: a propensão mesma do realizador à adversidade para com os sujeitos filmados e o imperativo da cumplicidade enquanto constituidor do mote relacional que origina o filme.

O que nos leva à segunda suposição em torno da adversidade: os filmes realizados nesse regime não são, como poderia parecer, antiéticos em princípio, mas a ética em que são produzidos deve ser observada em função não apenas da normatividade ética que se impõe em cada contexto histórico aos documentários realizados em conformidade, mas também a partir dos termos do arranjo que o diretor deve executar para superar o paradoxo da natureza constitutiva do próprio filme e que reside na necessidade de conciliar sua inclinação mesma à adversidade com o imperativo da cumplicidade enquanto agenciadora das relações no documentário.

Entre a hostilidade e a conviência: terceira e última suposição

Se cada filme convoca a um exame específico dos arranjos postos em prática para superar o paradoxo da adversidade, é, no entanto, necessário traçar dois pressupostos que acredito determinarem a forma como o realizador concebe sua relação com os sujeitos que coloca em regime adversativo. Num primeiro cenário, típico da episteme representativa, o documentarista é movido por um desejo apenas de *combater o adversário*: ele se assume enquanto polo positivo e coloca o outro como polo negativo da relação. Embora possam se atrair, os dois polos – um positivo e outro negativo – são constituídos, segundo a concepção do documentarista, a partir de naturezas essencialmente diferentes, não havendo qualquer indício de semelhança ou igualdade entre eles. O cineasta não se interessa em estabelecer relações dialógicas com o sujeito que coloca em adversidade,

porque não abre mão de seu próprio saber a respeito do mesmo. Não há *intercessão* entre as partes, pois o realizador concebe o outro em termos objetificantes: o que prevalece é sua ideia sobre o outro, e não a possível constituição que o outro assumiria numa relação dialógica.

Os filmes de Michael Moore foram evocados acima na qualidade de obras orientadas por esses pressupostos. Cabe aqui, no entanto, outro exemplo, que vem de um período em que os ânimos adversativos – não apenas no documentário – chegaram a termos destrutivos. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), aliás como em qualquer outra guerra, as partes beligerantes se empenharam em transformar o cinema em grandes máquinas propagandísticas que defendessem sua causa – e, naturalmente, desqualificassem a causa inimiga. Nesse cenário, a série *Why we fight* é encerrada com o episódio *Know your enemy: Japan* (Capra, Ivens, 1945), exemplo “canônico” de um método “xenófobo” e “catártico” de apresentar a alteridade em adversidade como um “inimigo desumanizado” (NINEY, 1995: 28), tentando, portanto, incitar no público o ódio e desejo de destruição.

Um segundo cenário que proponho para o entendimento da adversidade se estabelece a partir da episteme reflexiva e se baseia na reciprocidade da condição adversativa. Significa que o sujeito a ser filmado só pode ser visto pelo cineasta na qualidade de *adversário* se o próprio cineasta reconhecer-se enquanto *adversário* daquele que coloca nessa condição. O postulado da adversidade, nesse caso, torna-se reverso e comum aos dois. O documentarista precisa partir do princípio de que o oponente lhe é, em alguma medida, semelhante, e de que ambos se constituem a partir de uma natureza que lhes é comum. Somente assim, pode se estabelecer uma relação de reciprocidade ou intercessão entre eles. O adversário, segundo esses termos, não é objetificado como algo a se combater, mas passa a ser humanizado ou subjetivizado como alguém que se deseja também conhecer – o que não elimina necessariamente, como veremos adiante, o princípio do desejo combativo.

Para ilustrar essa segunda condição, cito o documentário *Sob a névoa da guerra* (MORRIS, 2003) como exemplo. Nele, o diretor Errol Morris, que tem um passado de militância pacifista, apresenta um retrato do ex-secretário de Defesa dos EUA, Robert

McNamara, responsável pela condução da guerra do Vietnã e pela administração de outros momentos delicados da história americana, como a crise dos mísseis em Cuba. O documentário se estrutura a partir de um equilíbrio delicado em que o entrevistado é confrontado com escolhas que teve que fazer no exercício de sua função, muitas das quais resultando em milhões de mortes, e há um esforço em compreender os motivos e sentimentos ligados a cada uma dessas decisões. O antigo secretário de Defesa norte-americano, ao ser posto em adversidade, não é embrutecido como os japoneses no filme da guerra, mas complexificado dentro de uma abordagem multitudinária que tenta dar conta dos sentimentos ou das razões que o moveram nas decisões mais passíveis de crítica.

Para concluir, possivelmente movido pelo exemplo acima, proponho uma terceira suposição em torno do documentário em regime adversativo, que eu gostaria de abordar sob os termos do *princípio da polarização homogênea*. Esse princípio propõe que: ao colocar-se, num regime de interação reflexiva, enquanto polo positivo da relação com aquele que localiza em situação de adversidade, o documentarista deve necessariamente supor a também positividade do outro polo, pois ambos se fundam sobre a premissa da reciprocidade da condição adversativa, de onde decorre que os dois se constituem num patamar de igualdade. Logo, é justamente por funcionarem a partir de uma polarização homogênea que eles continuam a se repelir exatamente na mesma medida em que se admitem iguais – o que, portanto, não exclui a natureza adversativa do documentário em questão. Em outras palavras, segundo o princípio da polarização homogênea, admitir-se em alguma medida igual não elimina as diferenças ou o conflito.

REFERÊNCIAS

AMBLAR, Marie-Claire (Org.). *Filmer l' ennemi?*. In: *Images documentaires*. Paris: BPI, 1995.

CHAUÍ, Marilena. Em busca do espaço da reflexão. In: NETO, Símplicio (Org.). *Cineastas e imagens do povo*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010.

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. *Revista de Sociologia e Política, Curitiba*, p. 11-23, 2005, n. 25. disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n25/31108.pdf>>. Acesso em: 16/08/2014.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza, e ECKERT, Conerlia, e CAUIBYNOVAES, Sylvia (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.
- SCHMITT, Carl. *O conceito do político*. Petrópolis: Vozes, 1992.

Data do recebimento:
11 de março de 2014

Data da aceitação:
09 de junho de 2014