

3.

Axiografia para além do documentário – pensando os limites da representação social na ficção documental

De acordo o exposto nos capítulos anteriores, ao separar a caracterização geral entre filmes de ficção, documentários e ficções documentais, poderíamos, no caso destas últimas, expandir o conceito de *axiografia*, desenvolvido por Bill Nichols, para além da ética no documentário (NICHOLS, 1997, p.115). Uma tentativa de abarcar sob sua ideologia filmes de ficção de caráter documental, acredito, é algo que vem de acordo com a intenção do autor, ao sugerir que todos os filmes sejam documentais.

Para Nichols, “axiografia” seria um neologismo derivado de axiologia –termo usado para o estudo de valores como ética, estética, religião, etc. –, que, com a terminação “grafia” passaria a significar o estudo da ética na representação, no caso, esse conceito é aplicado ao espaço ético no documentário (NICHOLS, 1997). Como consequência do que foi exposto até agora neste estudo, surge a proposta: porque não uma reflexão axiográfica também sobre o espaço ético na ficção documental? Os questionamentos de Nichols, ao pensar os documentários, são aplicáveis a esses filmes, que muito se assemelham ao que o autor descreve como modalidade de representação reflexiva do gênero documentário, que,

(...) de um extremo seriam os estilos documentais que orientam a atenção do espectador para seus próprios padrões de um modo tão constante que se converte em uma modalidade poética ou ensaística de representação. (NICHOLS, 1997, p108).

É válido lembrar que ao descrever as diferentes formas do estilo reflexivo, o autor cita inúmeros exemplos de filmes considerados ficcionais, apontando sempre a importância em o realizador deixar suas opções estéticas claras ao espectador, numa postura ética na relação entre produtor e usuário da representação social fílmica.

Tornando à tentativa de clarear a proposição do conceito de axiografia, Nichols a define como “uma tentativa de explorar a implantação de valores na configuração do espaço, na construção do olhar e na relação entre o observador e o observado” (NICHOLS, 1997, p. 117). O autor se refere a observador apenas no caso do realizador dos filmes. Mas, se unirmos o pensamento de Nichols ao de Crary, podemos pensar na

axiografia também como a tentativa de implantação de valores na relação entre o observador do filme (o espectador atento) e o observado, ainda que esta relação, em geral¹, seja mediada pela tela.

Como se situa o realizador em relação ao mundo histórico representado em sua câmera? Como ficam os direitos de propriedade das imagens gravadas? Como está sendo tratada a responsabilidade do realizador com respeito ao seu tema e seu público? Essas são algumas das questões que emprestamos de Nichols, para a nossa reflexão acerca da ética no cinema brasileiro.

3.1

A responsabilidade ética na representação social cinematográfica

Segundo Bill Nichols,

A dinâmica subjetiva do compromisso social no documentário gira em torno da nossa confrontação com uma representação do mundo histórico. O que vemos e ouvimos alcança ostensivamente além do quadro, dentro do mundo que nós também ocupamos. (NICHOLS, 1991,p.76-103 tradução própria)

Creio ser considerável, no caso de ambos os filmes tratados neste estudo, o uso de imagens do jornalismo televisivo do evento “real” da rendição armada do ônibus 174, como a confrontação forçada do espectador à representação do mundo histórico (algo que, conforme o já exposto em capítulos anteriores, engloba ainda a idéia de “choque do real”, de Beatriz Jaguaribe). Através delas, no caso específico da ficção *Última Parada 174*, toma força a representação de um “mundo que nós também ocupamos”, iniciada a partir do momento em que o público reconhece a asserção de que o realizador produziu um filme “baseado” ou “inspirado” em fatos reais. Criado o simulacro, cenas dramatúrgicas, ficcionais, são costuradas às imagens reais formando apenas uma narrativa, onde constroem o discurso de uma “versão do real”, fatalmente suscetível às intenções assertivas, às interpretações pessoais e aos recursos estilísticos e poéticos do cineasta. Assim, a representação histórica (o tape do ônibus cercado de populares, com

¹ Não podemos esquecer que existem espectadores que se relacionam diretamente com quem está sendo representado na tela.

um camburão saindo às pressas após capturar Sandro) se confunde com o assumidamente ficcional.

Em diversos aspectos, o público tem condições de saber que está frente a uma representação parte ficcional, parte real. Ele pode reconhecer as imagens do incidente, caso as tenha visto na televisão. No entanto, dificilmente o fio dramático desenvolvido cenicamente pode ser comprovado ou descartado. Relativamente poucas informações sobre as personagens reais representadas no filme se encontram disponíveis ao público, que, ademais, pode estar se lembrando de pormenores do acontecimento no preciso momento em que vê a exibição – aqui é preciso destacar que a rendição armada do ônibus se deu em 2000, o documentário foi lançado em 2002 e a ficção estreou nos cinemas em 2008. Há que se pensar que não são muitas as pessoas que iriam assistir a um *blockbuster* baseado em fatos reais, necessariamente, munidas de todas as informações sobre o acontecimento que o gerou; afinal, cinema também é entretenimento, então, por que se preocupar excessivamente (ainda mais com um assunto tão espinhoso como “ética”)? Deve-se pensar ainda no público que não se lembra ou talvez sequer saiba do acontecimento transmitido na televisão – e que, talvez por um tempo razoável, “saiba” do Sandro que rendeu um ônibus apenas pela obra de ficção a respeito (ele foi interpretado pelo ator X, que fazia par romântico com a atriz Y). Para uma boa fatia dos espectadores, pode parecer uma surpresa que aquele marginal que foi visto em horário nobre televisivo apontando uma arma para reféns, visto oito anos atrás, tinha uma fundamentação amorosa para fazê-lo – a ficção mostra um triângulo amoroso envolvendo Sandro, sua namorada prostituta e um amigo seu, um fato que não, necessariamente, seria confirmada por parte do público. Está criado o simulacro.

A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecifráveis entre verdadeiro e falso. O homem verídico morre, todo o modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração. (DELEUZE, 2007, p. 161 APUD CAMPOS, p. 8)

O fim da verdade torna-se um problema ético a partir do momento em que a representação do real dota personagens que possuem equivalentes no “mundo real” de atitudes e posturas fictícias, não raro de efeito, que possam acarretar transtornos aos segundos – se confundida com a mãe postiça de Sandro no filme de ficção, a senhora que serviu de mãe postiça de Sandro na vida real, que aparece no documentário *Ônibus*

174, pode ser tomada por uma ex-dependente química que mal alimentava seu filho recém-nascido, sendo expulsa da favela onde morava por dever dinheiro ao tráfico (motivo pelo qual ainda perde seu filho). No entanto, parece haver uma carga de indiferença frente a essa questão:

Nas imagens do cinema moderno, encontramos forças que põem em xeque as noções de verdade, totalidade, ordenamento. Ao contrário da imagem-movimento do cinema clássico, onde o espectador reconhece no filme situações, comportamentos, a representação de um estado de coisas, na imagem do cinema moderno, o mundo perde sua identidade, entra em crise e se torna falsificante, múltiplo. Mas, podemos nos perguntar, entra em crise, mas crise do quê? (...) Crise da crença em um mundo coerente e ordenado, crise da crença de que uma ação pudesse efetivamente mudar uma situação de mundo. É toda uma realidade dispersiva que surge, onde a relação dos personagens com o que lhes acontece é de indiferença ou mesmo estranhamento. (FRANÇA, 2005, p.33)

As questões aqui apontadas, embora mais explícitas na ficção *Última Parada 174*, são, em partes, também cabíveis ao documentário *Ônibus 174*. O documentário, que não respeita a identificação de personagens, usados, em geral, em depoimentos curtos e bem editados, também gera um simulacro, o da asserção discursiva do cineasta. Essa asserção discursiva, camuflada, não deixa de ser um problema geral do documentário, e é citada por Nichols:

Estas questões axiográficas referentes à postura do realizador, o modo em que ocupa espaço e negocia a distância do olhar e da câmera não têm tido importância primordial na crítica ou na prática do documental. Este silêncio pode ser sintomático da estratégia convencional dos realizadores para representação de sua própria presença, uma estratégia que tem elaborado um disfarce para a pessoa que está atrás do olhar e da câmera. Os realizadores se eximem de justificar sua presença corporal em nome de um fim superior. Só as modalidades interativa e reflexiva reconhecem de forma habitual a presença do realizador, e destas só a reflexiva põe sua presença em tela de juízo. (NICHOLS, 1997, p. 129/130)

Independente do gênero, documental, ficcional ou ficção documental, creio que a direção mostrada por Nichols aponta que o interesse do público acaba sendo colocado em detrimento ao interesse do autor. Algo que vai contra a premissa do documental – de uma ferramenta de bem comum social.

3.2

Responsabilidade social e interesses de mercado

No item 1.4 vimos como questões de mercado podem influir diretamente na escolha estética cinematográfica, apesar dos apontamentos de Grierson, Carroll, Nichols, Vertóv e outros, na definição do documentário como portador de uma missão ideológica de transformação social, responsabilidade esta que estendemos aqui aos filmes de ficção baseados em fatos reais. Há uma verdadeira aposta na estética do choque, no aproveitamento de uma espécie de realismo que conquistou público e gerou renda. Novos documentaristas podem então ser buscados, ao passo que a estética do real na ficção é cada vez mais recorrente: o espectador vê a sua realidade representada, mesmo que aliada a imagens-clichê de um Brasil visto por olhos estrangeiros (afinal, no mercado global, deve-se considerar a demanda internacional).

Tomando conceitos de Howard Becker, neste ponto, enxergamos dois problemas envolvendo a responsabilidade social fílmica frente a interesses de mercado. Em primeiro lugar, a mescla de conteúdos documental e ficcional no documentário e/ou nos filmes de ficção documental. Citando exemplos do uso de recursos de ficção literária em trabalhos jornalísticos escritos, algo que acredito semelhante a reconstituições encenadas, narrações dramáticas e determinados posicionamentos fotográficos (como no caso da última citação de Nichols, no item 3.1) em documentários, dado o rigor jornalístico destes, Becker problematiza:

A prática de reportagem mais ou menos ficcionalizada, tal como exercida por Norman Mailer, Truman Capote e Tom Wolfe, entre outros, provocou uma queixa mais geral. O conhecido jornalista John Hersey mostrou que esses escritores não apenas inventavam coisas, mas insistiam no direito de inventá-las em nome de uma verdade mais elevada. Afirmou que um autor pode criar detalhes e incidentes em escritos rotulados como ficção, cujos créditos esclarecem “ISTO FOI INVENTADO!”, mas não no jornalismo. (BECKER, 2009, p. 131)

Aqui, relembremos Noël Carroll em sua consideração de que o tecido social somente pode ser coeso “porque somos peritos em discernir as intenções alheias, incluindo as dos cineastas” (CARROLL, 2005, p. 96).

O segundo problema envolvendo a responsabilidade social frente a interesses mercadológicos reside nas demandas de consumo – podemos incorporar isso, pontualmente, à questão da representação do Brasil “para gringos”, consumidores de

nossa imagem “carnavalesca”, “indolente” e “violenta”. Situação mais recorrente em filmes de ficção do que em documentários, esta questão acaba se aproximando daquilo que Becker chama simplesmente de “má representação”:

Campos de atividade representacional são periodicamente objeto de debates violentos, bastante moralistas, sobre a feitura e o uso de seus produtos característicos. Os gritos de “Não é justo” e “Ele trapaceou” lembrariam brincadeiras de crianças de cinco anos se as apostas não fossem muito mais altas e os assuntos envolvidos tão mais sérios. O problema da má representação nos convida a iniciar nossa análise procurando esses conflitos. (...) Os críticos afirmam que as más representações ocorrem quando alguém não segue os procedimentos de praxe e induz os usuários a pensar, de modo equivocado, que um contrato está em vigor, quando ele de fato não é honrado. (BECKER, 2005, p. 130-132)

O que seria uma “má representação” senão um simulacro de representação? Creio enquadrar-se aqui não só a questão do consumo da imagem marginalizada e por vezes exagerada do Brasil e do brasileiro, mas também outros artifícios que, frente a obras fílmicas intituladas documentários ou ficções baseadas em fatos reais, distorcem e recriam verdades, independentemente de conhecimento ou complacência de público.