

O Valor Filosófico do Cinema

A Ética Relacional no Documentário de Fabulação

Susana VIEGAS

IFILNOVA-FCSH Universidade Nova de Lisboa y Deakin University¹

Introdução: filosofia do cinema e ética

Na investigação que tenho realizado na área da filosofia do cinema, noto que nem sempre o cinema e as imagens em movimento foram objeto de um estudo filosófico continuado e crítico. Apesar de hoje em dia a ligação entre cinema e filosofia ser uma prática conceptual e pedagógica mais frequente, em particular no meio académico europeu, as duas disciplinas estiveram de costas voltadas durante décadas. A própria afirmação de que o cinema filosofa poderá criar alguns mal-entendidos na comunidade filosófica². Na verdade, já antes a literatura e a pintura reclamaram essa pretensão filosófica. O que terá o cinema de tão especial?

A minha pesquisa por uma filosofia do cinema não pretende relançar o já antigo debate do *paragone*. Mas, se de algum modo as imagens em movimento marcaram definitivamente o século XX e continuam a marcar este século nas mais variadas formas de criação e divulgação, a filosofia da arte e a estética não poderão ignorar este poderoso meio de expressão artística. Porém, para que possamos estabelecer o âmbito e a metodologia que mais se adequam a uma verdadeira filosofia do cinema (seja como uma filosofia através dos filmes,

¹ Trabalho desenvolvido no IFILNOVA-FCSH Universidade Nova de Lisboa e Universidade de Deakin, financiado pela FCT-MCTES [SFRH/BPD/94290/2013].

² Mullarkey, John, “Preface: The Film-Envy of Philosophy”, in *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, London, Palgrave Macmillan, 2008, p. ix.

seja enquanto listagem dos filmes filosóficos³), é preciso que, em primeiro lugar, o cinema interesse ao pensamento filosófico, em particular, no carácter contemporâneo do pensamento da ética e dos valores presente nesta arte popular.

A própria filosofia do cinema de dois dos maiores pensadores desta arte, o norte-americano Stanley Cavell (1926-) e o francês Gilles Deleuze (1925-1995), acaba por revelar que a questão da ética e dos valores é ainda secundária quando comparada, por exemplo, com a questão ontológica e epistemológica das imagens em movimento que marcam a sistematização filosófica dos dois pensadores.

Citando um importante estudo recente de Robert Sinnerbrink:

Ethics in cinema (and cinema as ethics) represent much more than a minor branch of the philosophy of film. This is arguably the most culturally significant way in which cinema can be understood philosophically. It not only makes a contribution to our philosophical understanding of the world but enhances our ability to engage with complex forms of moral experiences⁴.

Assim, estas duas perspetivas - a ética no cinema e o cinema enquanto ética - convergem num interesse comum que pode verdadeiramente apelar à reflexão filosófica e, desse modo, determinar o valor do cinema.

Na minha pesquisa mais recente, analiso justamente o valor que o cinema pode ter para a filosofia dentro desta problematização. Tal como a filosofia (socrática) na sua origem era considerada como uma forma de corromper a juventude e de descrença nos deuses, assim também o cinema nos tem mostrado esta capacidade disruptiva do senso comum e do próprio bom senso. Ou seja, mais do que nos mostrar o que pensar, um filme pode fazer-nos pensar, mostrando-nos *como* pensar.

Ora, é sabido que se as imagens em movimento são reproduzidas nas mais variadas formas, é também verdade que a sua livre criação poderá estar ameaçada por interesses políticos e económicos. Neste aspeto o cinema é uma arte paradoxal pois tanto pode servir à propaganda ideológica e partidária, quanto pode ser alvo de censura e de proibição em determinados estados políticos.

Nos casos que mais me interessam para esta comunicação sobre a perspetiva ética do documentário de fabulação, o cinema ganha um indesmentível valor social. Nos filmes que analisarei, *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa, sobre a comunidade de imigrantes das Fontainhas, um bairro pobre de Lisboa, e *O Acto de Matar* (*The Act of Killing*) (2012) de Joshua Oppenheimer, sobre o genocídio de comunistas na Indonésia em 1965-66, os dois cineastas partilham uma atitude ética perante o Outro, mostrando-o como sujeito e não como um mero objeto de curiosidade. Neste sentido, uma ética relacional que considera todos os envolvidos nesta prática (cineasta e pessoa real, mas também familiares, vizinhos, num alargar de circuitos sociais) será do maior interesse para este tipo de análise e crítica.

Assim, procurarei apresentar uma breve reflexão sobre o duplo processo de devires que ocorre nos documentários de fabulação, no encontro da pessoa real filmada (Vanda Duarte em *No Quarto da Vanda* e Anwar Congo em *O Acto de Matar*) com a câmara que a filma (no processo de transformação de um Eu=Eu para um Eu=Outro), através da compreensão de modelos temporais distintos de devir-sujeito e não objeto de

³ Viegas, Susana, "Filosofia do Cinema: do cinema como ilustração ao cinema como criação filosófica", 8º Congresso Lusocom, Universidade Lusófona, 2009, pp. 867-880.

⁴ Sinnerbrink, Robert, *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*, London, Routledge, 2015, p. 9.

observação. Como é que um ator não-profissional devém-o-próprio, faz de si próprio num documentário? Que alternativas ao fechamento ontológico do si-próprio num outro cinematográfico? E que princípios éticos guiam o trabalho criativo do realizador no caso do documentário? Procuo analisar estas questões interrelacionando o trabalho colaborativo neste género híbrido e testando as vantagens do conceito de fabulação para o debate filosófico.

I - Documentário e ficção

Para Alain Badiou, o cinema criou grandes “géneros éticos” que sintetizam através do meio estético a ligação entre indivíduo e comunidade e entre o humano e a natureza⁵. Apesar do filósofo se centrar mais no lado heroico da narrativa clássica (por exemplo, do cinema norte-americano) há, no entanto, uma ideia que persiste na sua perceção da importância do cinema para o pensamento filosófico e que nos interessa destacar.

Diz Badiou que o cinema afirma a presença humana, a figura humana, fazendo desse modo justiça ao Outro. Essa justiça reflete-se justamente na forma como o cinema tem a capacidade de criar os seus próprios mitos e géneros: por exemplo, através das figuras éticas que povoam os filmes de John Ford e de Kenji Mizoguchi.

Como veremos, a estética deleuziana marca uma linha para cá da qual tudo o que existe são imagens: imagens-mundo, imagens-cinema, sem um para lá transcendente ou uma verdade ocultada. Neste sentido, quando lidamos com filmes documentários, precisamos de controlar a tendência de vermos uma realidade para lá da sua apresentação como se houvesse uma outra realidade, para lá da imagem-movimento que nos é dada a ver e ouvir. Precisamos de superar essa tendência natural e situarmo-nos apenas no domínio da estética, sem olhar para trás numa tentativa última de trazer a estética ao mundo, de estetizar a realidade. Ou seja, segundo esta ideia, um filme, ainda que documentário, vale por si mesmo.

No entanto, segundo Jacques Rancière o cinema documental esteve sempre refém das ambiguidades do que se convencionou denominar de *cinéma-vérité*⁶, um conceito cunhado por Jean Rouch. Mas, para melhor compreendermos a possível diferença entre ficção e não-ficção e entre imaginação e realidade, para que possamos, desse modo, esclarecer a ambiguidade na qual o documentário se vê envolvido, importa centrar a atenção no conceito de ‘verdade’ presente na ideia de um ‘cinema-verdade’.

O cinema-verdade não é uma apresentação verídica e verificável de uma certa realidade, nem é um registo neutro e transparente da realidade filmada. Neste ponto de discussão importa ainda não confundir o cinema-verdade com o cinema direto. O cinema direto procura um ponto de vista neutro e transparente de um suposto realismo ímpar e autêntico (neste sentido, cineasta e câmara devem ter uma posição que seja a mais neutra possível, como que uma mosca a observar a cena).

Já o cinema-verdade lança-nos a dúvida sobre a própria realidade recusando os modelos de veracidade e de imediatez, defendendo, pelo contrário, que a realidade é tanto mais genuína quando mais ficciona. *Cinéma-vérité* é pois uma expressão um tanto bizarra pois à arte não cabe esta categorização de revelar verdades ou de mostrar o mundo tal como ele é, pois a atribuição de verdadeiro e falso não se aplica a uma obra de arte (nem a um filme). A finalidade de uma obra de arte, diz-nos Nietzsche, não é a verdade. É a própria vida que é uma obra de arte. Mas conseguiremos constituir a identidade de ‘o-próprio’ da personagem real

⁵ Badiou, Alain, *Cinema*, trans. Susan Spitzer, Malden, MA, Polity, 2013, pp. 208-211 e pp. 236-240.

⁶ Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 213.

segundo esta lógica nietzschiana de sermos artistas?

Na verdade, o que Deleuze nos vem dizer como forma de complementar esta caracterização do filme documental é que este deve ser um cinema do vivido (Pierre Perrault falava do *cinéma du vécu*) pois o próprio mundo auto-fabula-se, ao mesmo tempo que a câmara nunca é invisível e neutra como pretende o cinema direto. Ora no segundo volume de *Cinéma*, Deleuze introduz a sua análise do documentário afirmando que este género deve romper com o modelo de verdade, um modelo que, paradoxalmente, funciona na perfeição para os filmes de ficção mas não para o cinema do real: “Alors le cinéma peut s’appeler cinéma-vérité, d’autant plus qu’il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité : ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma.”⁷ Mas, que sentido faz pensar-se este modelo, que vem da ficção, no documentário? De acordo com um modelo de verdade, de uma verdade pré-estabelecida e pré-existente, a câmara mostra-nos, de uma forma objetiva, o que as personagens veem e sentem de uma forma subjetiva, como um EU=EU: esta ideia é bastante comum no cinema de ficção pois julgamos haver uma coincidência neutra e transparente entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo, entre o ‘mundo’ da personagem e o que o filme nos mostra.

II- Ética e fabulação

‘Fabulação’ é um conceito tardio no pensamento de Gilles Deleuze. Em *Conversações*, numa entrevista dada em 1990 a Toni Negri⁸, Deleuze afirma que se deveria acentuar mais a dimensão política do conceito original de fabulação tal como este é pensado por Henri Bergson. Justamente em *As Duas fontes da moral e da religião*, Bergson distingue as comunidades abertas das comunidades fechadas. Ele afirma que as comunidades humanas são abertas pois guiam-se menos pelos instintos. Por isso, são mais instáveis, mas são também mais variáveis e dinâmicas acolhendo a própria ideia de evolução, interdita no modelo da sociedade fechada, que fica demasiado presa na perspectiva molar dos seus produtos e resultados. Neste caso, as comunidades animais, mais estáveis, fechadas e previsíveis regulam-se por claros domínios do ‘nós’ e do ‘eles’. De modo a controlar a instabilidade humana, a fabulação age como um ‘instinto virtual’ do humano, presente na mais básica perceção do mundo, criando uma noção de religiosidade dominante da coesão do grupo (por exemplo, a humanização de acontecimentos naturais, o panteísmo, etc., tem as suas raízes neste ‘instinto virtual’). Deste modo, cria-se toda uma mitologia de seres superiores e heroicos – espíritos ou ‘outras mentes’, como diz Bergson. Deleuze converte esta função social de controlo, já com uma certa tendência evolutiva, numa função positiva de dinâmica pessoal e social.

Jean Rouch e Pierre Perrault são os realizadores que Deleuze analisa para poder desenvolver a sua ideia no campo cinematográfico. Recorrendo a uma breve passagem pela história do cinema e do género ‘documentário’ em particular, e para contextualizar a questão para um leitor menos esclarecido nos estudos fílmicos, o documentário de fabulação insere-se num panorama internacional com uma história sobejamente conhecida. Esta herança passa por nomes como Robert Flaherty, Luis Buñuel, Jean Rouch, Pierre Perrault, os irmãos Maysles, Abbas Kiarostami, etc. Os documentários realizados por estes cineastas revelam

⁷ Deleuze, Gilles, *Cinéma 2: L’Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 197.

⁸ Deleuze, Gilles, *Conversações 1972-1990*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século, 2003, p. 233.

ambiguidades e dificuldade de catalogação e de formatação. Em comum têm, antes de mais, uma ideia de interferência e intrusão: ou seja, a câmara entra na vida particular de desconhecidos, de pessoas comuns e reais.

*A iniciativa para a realização do documentário pode partir da própria pessoa filmada: por exemplo, em *Close-up* (1990) de Abbas Kiarostami, a ideia parte de Hossain Sabzian, acusado de fraude por se fazer passar pelo realizador iraniano Mohsen Makmalbaf. Kiarostami soube do seu julgamento e decidiu conhecer a sua história. Preso a aguardar julgamento, Sabzian propõe a Kiarostami que este conte a sua história. Mas esta intromissão também pode ser iniciativa do realizador: por exemplo, Jean Rouch propõe e apresenta o seu projeto aos alunos de uma escola na Costa do Marfim antes de filmar *La pyramide humaine* (1961) e Pierre Perrault propõe a encenação filmada em *Pour la suite du monde* (1963). Neste caso, Perrault incentiva os habitantes mais jovens de uma ilha no Québec a encenarem a caça da baleia branca, tal como era feita antigamente, para que essa prática ancestral não caísse no esquecimento. No entanto, a encenação dessa prática tradicional é realizada com a intenção de a tornar memorável, para tal recorrendo formalmente a uma mistura quer a técnicas de ficção (montagem, travellings, banda sonora extra diegética, organização temporal), quer do documentário (voz off, legendagem, mostrar a presença da câmara). O filme de Perrault aparenta o formato de reportagem do cinema direto mas, ao mesmo tempo, questiona o carácter de transparência apresentando-nos, de uma forma poética, uma versão muito particular de pessoas reais ficcionadas sem que sejam personagens fictícias ou falsas.*

Assim, para voltar à oposição ficção e não-ficção: o modelo de verdade que atravessa a ficção pressupõe uma coincidência neutra e transparente entre o lado objetivo da câmara e o lado subjetivo do ator. Num documentário não cabe à pessoa filmada fingir que a câmara não está lá, fingir que não está a ser filmada como acontece aos atores profissionais numa lógica de representação do modelo de verdade.

Mas de onde surge esta necessidade pela fabulação? Porque não se ser simplesmente autêntico, imediato e natural? Porque o ser-se autêntico e espontâneo perante a câmara é tornar-se lendário, é autoencenar-se. Como diz Claudine de France:

La notion de profilmie, telle qu'elle est définie par l'anthropologie visuelle, se rapporte à « la manière plus ou moins consciente dont les personnes filmées se mettent en scène, elles-mêmes et leur milieu, pour le cinéaste ou en raison de la présence de la caméra. Fiction inhérente à tout film documentaire, qui revêt des formes plus ou moins aiguës et décelables. Notion empruntée à Etienne Souriau (1953) mais qui, étendue au film documentaire, concerne non seulement les éléments du milieu intentionnellement choisis et disposés par le réalisateur en vue du film, mais aussi toute forme spontanée de comportement ou d'auto-mise en scène suscitée, chez les personnes filmées, par la présence de la caméra⁹.

Antes de mais, as razões são psicológicas: perante a câmara a pessoa sente que é interessante, ou que algumas das suas qualidades interessam e geram curiosidade e/ou repulsa no outro, primeiro no cineasta, polo da produção, depois no espetador, polo da receção. Ao se sentir interessante, quando sabe ser a mais normal das pessoas, sente-se performativo. Por isso os seus gestos diferem dos gestos de um ator profissional – pode olhar a câmara diretamente, pode não saber colocar a voz e não ter boa dicção, mas o gesto do seu corpo é tudo o que poderá ficar da sua imagem cinematográfica.

⁹ France, Claudine de, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1982, p. 373.

Assim, não podemos (nem o pretendemos) garantir uma verdade no documentário, como uma imagem que faça justiça à realidade, ainda que estes filmes tenham na sua base a realidade ou tenham a realidade como inspiração (por exemplo, os filmes baseados em histórias verídicas). Portanto, pensar-se que a mudança está na rutura entre ficção e realidade é um erro pois o problema está em compreender que há um lado ficcional na própria realidade. A rutura é feita com os modos de contar a ‘história’, no modo como não há controlo do que se diz, suprimindo os momentos mais importantes da narrativa clássica aristotélica, no modo como o plano sequência é mais útil do que a montagem de inúmeros planos que dividem e cortam a cena. Esta mudança de perspectiva implica também a consciencialização ética do gesto do realizador, do modo como filma e como nos apresenta as pessoas reais, o modo como se intromete na sua vida.

III – No Quarto da Vanda

No Quarto da Vanda (2000) de Pedro Costa é o seu segundo filme da Trilogia das Fontainhas, depois de *Ossos* (1997) e antes de *Juventude em Marcha* (2006). Neste filme, Costa leva o cinema para lá do realismo do documental, encontrando transcendência na vida quotidiana registando durante cerca de dois anos o quotidiano de Vanda Duarte, da sua família, dos vizinhos e de alguns dos seus amigos toxicodependentes, mas também o avanço gradual da demolição de um bairro, o fim de uma comunidade que vivia no bairro das Fontainhas.

Hoje, demolido o bairro e dissolvida a comunidade, o filme funciona também como um memorial. Chegado a um ponto, depois de *Ossos*, no qual reduz a equipa técnica e elimina a indústria cinematográfica da sua prática artística, Pedro Costa não pode continuar a realizar os filmes como até aí fizera. Afinal de contas, ele filma para fazer a vida mais real. Neste caso, o real é a sua ficção suprema. Este cinema não procura esconder a realidade como ela é: chocante, comum, desinteressante, vazia de sentido, cheia de tempos mortos, da repetição dos gestos da toxicodependência e da pobreza.

Vanda Duarte, que participara em *Ossos* com a personagem de Clotilde, intromete-se no trabalho de Costa: no final de *Ossos* sugere-lhe a realização de um filme sem o peso e a dimensão da indústria cinematográfica no qual seria a figura central. Desse modo, Vanda Duarte, a pessoa real, inventa a sua personagem real, a Vanda do filme de Pedro Costa, para lá da distinção entre o que é objetivamente visto pela câmara e o que é subjetivamente sentido e vivido. Simultaneamente, também o cineasta devém-outro: devém as histórias dos outros, deixa-se seduzir pela ficção que filma. Assim, o cinema direto, próximo do realismo ingénuo, não é senão um ponto de vista utópico da realidade pois não pressupõe esta contaminação da câmara de filmar, mas julga que o realizador é soberano em relação ao que nos pode mostrar.



Figura 1: *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa

Recuperando a distinção bergsoniana entre sociedades abertas e fechadas, a abertura que permite a evolução numa perspectiva molecular é rizomática e não cronológica e historicista. Se falamos de um cinema vitalista, pejado de imagens-vitais (vitais no sentido de fundamentais e no sentido de vivas) não o poderemos encerrar em fórmulas temporais cronológicas mas do devir, do futuro como retorno do diferente. As cenas são moldadas pelos momentos que fogem ao controlo do realizador e que são tão intensos que não poderiam ser criados pela imaginação ou encenados. Aqui a realidade é poética.

Este processo de devir-outro torna-se mais importante filosoficamente que a própria narrativa do género documentário. Como Jean-Louis Comolli afirma, um ator profissional sintetiza-se com a personagem que encarna, com uma personagem que se autonomiza dele mas um ator não-profissional desdobra-se consigo próprio: este procede por uma “auto-mise en scène”, recuperando a ideia de Claudine de France também citada por Comolli)¹⁰.

A lógica que guia esta auto-encenação acontece apenas numa determinada situação, num encontro fortuito pois se a ideia inicial por detrás da realização de um documentário são as características reais da pessoa a retratar, essa pessoa perante a ideia de um filme sobre si, transfigura-se e sente a necessidade de se desdobrar reforçando, ou rarefazendo, essas mesmas características. Apenas Anwar pode fazer de Anwar, apenas Vanda pode fazer de Vanda ainda que numa dimensão sobreposta à sua “realidade” cinematográfica.

IV - O Acto de Matar

O próximo filme de que falarei não se parece, à partida, enquadrar neste tipo de fabulação.

¹⁰ Comolli, Jean-Louis, *Corps et Cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2012, p. 422.

O Acto de Matar/The act of Killing (2012) foi realizado por Joshua Oppenheimer (e corealizado por Christine Cynn e por um Anónimo indonésio) com a principal intenção de fazer um documentário que mostrasse os acontecimentos de 1965-66, na sequência do golpe de estado de Suharto, quando milhares de comunistas indonésios foram perseguidos, torturados e mortos. Depararam-se com um primeiro obstáculo: não encontraram nenhum registo fotográfico ou cinematográfico dos acontecimentos que pudessem usar no filme como testemunho documental (material de arquivo normalmente usado neste tipo de documentário). A solução passaria por falar diretamente como familiares e amigos das vítimas, porém todos se recusaram a testemunhar, intimidados por pressões políticas e sociais.

É com surpresa que descobrem que os carrascos estão mais abertos a exporem os acontecimentos. É com uma surpresa ainda maior que descobrem que não só estão dispostos a relatar os seus atos, como os pretendem encenar para o filme de Oppenheimer, representando tanto o papel de vítima como de agressor. Ao contrário de Vanda que apenas faz de si mesma, Anwar Congo é múltiplo. É deste modo que os agressores, Anwar Congo e Herman Koto, dois antigos líderes de um dos esquadrões da morte que vivem lado a lado com familiares e amigos das vítimas, passam a ser os atores do filme que nos contam a sua própria história e a história de um contexto político e social mais alargado (ou pelo menos, tal como a pretendem contar).

Ora, com esta decisão Oppenheimer enfrenta importantes questões éticas: como pode um filme ‘controlado’ pelos agressores ser um retrato fiel dos acontecimentos fazendo justiça às inúmeras vítimas? Deve o realizador dar protagonismo a atores não profissionais que testemunhem na primeira pessoa atos bárbaros e desumanos? Recorrer à encenação dos atos não será uma forma de suavizar os atos reais perpetrados?



Figura 1: *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer

Os agressores, Anwar Congo e Herman Koto, escolhem recriar os seus atos de matar através de vários géneros cinematográficos, oriundos principalmente da indústria norte-americana, como o musical, o *western*, o *film noir*. Neste caso, a auto-encenação da sua história percorre, por sua vez, todo um imaginário dos mitos e géneros lendários criados pelo próprio cinema clássico. É com visível orgulho pelos atos cometidos e pela sua cinefilia que

Anwar procura a empatia de equipa de filmagem e dos próprios espetadores.

Deste modo, ser a estrela principal num filme de *gangsters* é como que o culminar de uma carreira de sucesso. Mas a performance, inicialmente fria e distanciada dos atos encenados, revela-se uma vã ilusão que não consegue manter. A realidade acaba por se intrometer de uma forma ambígua sem que possamos deslindar se não será mais uma representação bem conseguida de Anwar. Quando, quase no final do filme, Anwar revê as filmagens das suas recriações, ele cede às imagens vistas de si mesmo no papel do Outro (da vítima). É assim que o pensamento do filme impõe-se ao seu próprio pensamento (e ao nosso como espectadores) mostrando-nos como pensar bem.

Conclusão

Não basta apontar a câmara às pessoas comuns, às pessoas reais, para termos um objeto cinematográfico interessante e sólido. Não basta o cinema direto para levarmos a realidade ao cinema. A inautenticidade paira sempre sobre a obra final, pois, na verdade, o resultado final muito depende da solidariedade que se cria entre as pessoas reais e o cineasta.

A realização de documentários segundo o modelo de Costa em *No Quarto da Vanda* ou segundo o modelo de Oppenheimer em *O Acto de Matar* é uma prática coletiva e participativa. Mas se os realizadores têm um acesso privilegiado às pessoas comuns, eles têm também um dever ético no modo como as representam.

Diz Deleuze: “Ce qui s’oppose à la fiction, ce n’est pas le réel, ce n’est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c’est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu’elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre.”¹¹ Apenas o documentário apresenta-se como um conceito fraco e ineficaz para descrever práticas artísticas díspares e híbridas que partilham algumas características. Também é verdade que a obra final difere mas em comum está uma ideia de realismo de fabulação, ou de realidade fabulada. Comparando a apresentação da própria pessoa real no filme documental, vemos como a fabulação se revela uma perspetiva positiva que acrescenta mais compreensão ao pensamento crítico do género documentário, conjugando vários elementos mas, principalmente, mostrando o trabalho de construção da identidade pois compreende o processo de constituir este ‘o-próprio’ e compreende a dinâmica, o trabalho coletivo com o realizado.

Perguntávamos o que teria o cinema de especial para o pensamento filosófico. Ora, que outra forma de arte daria tanta atenção a pessoas como Vanda Duarte ou Anwar Congo fazendo-nos pensar nas suas razões? Eles ficionam a sua vida, pela conversação, pelo diálogo, pela encenação, criando os seus mitos sem dizer falsidades: apenas porque essa é a verdade do cinema e não um cinema da verdade.

Assim, a ética da prática documental, e em concreto de uma ética relacional, envolve a relação entre realizador e personagem real – numa prática colaborativa na qual o realizador não dita nem manipula a imagem final da pessoa real sem a aprovação ou conhecimento desta. Envolve ainda círculos mais alargados como familiares e vizinhos e é também a estes que o filme deve honestidade e respeito. Neste caso, Vanda e Anwar têm conhecimento quer dos processos de filmagem envolvidos no acompanhamento do seu quotidiano, quer da imagem fílmica que o cinema criará de si. Ou seja, a Costa poderíamos questionar o seu interesse em expor a pobreza e a toxicodependência. A Oppenheimer poderíamos questionar a

¹¹ Deleuze, Gilles, *Cinéma 2: L’Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 196.

ausência das vítimas reais e o poder dado aos carrascos. Mas Vanda e Anwar não são as tradicionais vítimas mostradas pelo documentário o que nos pode levar à ideia de que há uma exploração no retrato feito de pessoas que não se poderiam defender da imagem criada por si. Tal como Albert Maysles afirma: “People getting their stories told can be as important or even more important than anything else. That applies to their suffering, their vulnerabilities, even what they're kind of ashamed of”¹². Neste texto Leeman alerta: o problema de exploração ou domínio do cineasta ocorre quando o sujeito não detém formas de se representar a si mesmo, mas nestes casos a dignidade do sujeito filmado fica garantida, sem possibilidade de poder ser explorada como mero miserabilismo voyeurista. A clareza da linguagem cinematográfica também é incluída neste código de ética pois o espetador não deve ser enganado ou iludido sobre o que está a ver e ouvir, ainda que haja à partida um alerta neste género de documentários que pede um lado mais criativo e menos expositivo, de um observador neutro.

Neste caso, a fabulação torna-se ainda mais importante pois o próprio filme funciona como um memorial sem o qual as duas histórias e comunidades cairiam no esquecimento. No caso do filme de Pedro Costa, por demolição do bairro e realojamento dessa comunidade num novo bairro; no caso de Oppenheimer, porque não há registo dos acontecimentos históricos, apenas pode recorrer às lembranças e encenações dos agressores. Neste caso, e porque *O Acto de Matar* poderá estar mais próximo de um docudrama do que de uma docuficção, as lembranças de Anwar devem ser lidas com o mesmo cuidado com que as imagens de arquivos o são.

O pensamento destas imagens não passa pela transmissão das ideias do realizador, ou por aquilo que as personagens dizem, ou pela realidade filmada, mas estão nelas próprias. Ou seja, o filme pensa. A persuasão é o próprio filme. O cinema revela a nossa impotência em pensarmos outra coisa que não o pensamento das imagens. Mas, tal como Deleuze defende na sua filosofia do cinema, como a origem desse pensamento não é humano, ele é para nós o ainda não-pensado, o novo pensamento com que não contávamos. Mais do que nos mostrar o que pensar (no campo da moralidade isto traduz-se na lógica ética do juízo do bem e mal ou da resolução de dilemas éticos), um documentário de fabulação pode fazer-nos pensar, mostrando-nos *como* pensar a prática artística e criativa da ligação interpessoal.

¹² Leeman, Lisa, “How Close Is Too Close? A Consideration of the Filmmaker-Subject Relationship”, *International Documentary*, June 2003. <http://www.documentary.org/feature/how-close-too-close-consideration-filmmaker-subject-relationship>.