

Christina Aguirre Fogagnoli

**O Retrato do outro em mim : Considerações sobre a Ética
no Documentário**

CELACC/ECA-USP

2013

Christina Aguirre Fogagnoli

**O Retrato do outro em mim : Considerações sobre a Ética
no Documentário**

Trabalho de conclusão do curso de pós-
graduação e em Gestão de Projetos
Culturais e Organização de Eventos
produzido sob orientação do Prof.
Ms.Vinicius Souza

CELACC/ECA-USP

2013

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	5
2	O OUTRO NO FILME.....	6
3	O OUTRO SEGURA A CÂMERA.....	10
4	EXPOSIÇÃO DE ARGUMENTOS.....	13
5	CONCLUSÃO.....	15
6	BIBLIOGRAFIA.....	17
7	FILMOGRAFIA.....	18
8	ANEXO.....	19

8.1 FICHAS TÉCNICAS DE FILMES

RESUMO

Este artigo traça algumas considerações acerca da questão da ética na produção do cinema documental. Partindo das discussões localizadas em obras de estudiosos do gênero, sobretudo as que são feitas por Bill Nichols, Michael Rabiger, Fernão Pessoa Ramos e Marcius Freire, busca-se esboçar um panorama crítico sobre o debate, ao se analisar e confrontar estes e outros autores. Além disso, procura-se também analisar alguns filmes documentários com a finalidade de demonstrar como a questão ética se coloca para os realizadores e de que modo ela pode ser resolvida e depreendida de seus filmes.

Palavras-chave: Cinema Documentário; Teoria; Crítica; Ética; Representação do Outro.

ABSTRACT

This article outlines some considerations about the issue of ethics in the production of documentary film. These considerations will revolve around the works of scholars of the genre, especially those made by Bill Nichols, Michael Rabiger, Fernão Pessoa Ramos and Marcius Freire, seeking to outline a critical overview on the debate, as well as analyze and confront these and other authors. In addition, some documentary films will be analyzed in order to demonstrate how the ethical issue arise for the filmmakers and their attempts in approaching and resolving such issues.

Keywords: Documentary Film; Theory; Criticism; Ethics; Representatios of Subject.

RESUMEN

En este artículo se describen algunas consideraciones sobre el tema de la ética en la producción de cine documental. Saliendo de la discusión que se encuentra en las obras de los estudiosos del género, especialmente las realizadas por Bill Nichols, Michael Rabiger, Fernando Pessoa Ramos y Marcio Freire, se pretende esbozar una visión crítica sobre el debate, analizar y hacer frente a estos y otros autores. Además, también se exigirá analizar algunos documentales con el fin de demostrar cómo se plantea la cuestión ética de los realizadores y cómo se puede resolver y deducirla de sus películas.

Palabras-clave: Película Documental, Teoría, crítica, ética, Representación del Otro

¹ Graduada em cinema pela Emerson College em 1998, Sócia Fundadora da Parábola Filmes (2003) onde atua como produtora e diretora.

1. Introdução

Este artigo se propõe a observar algumas questões relativas ao debate sobre a ética na produção de documentários. Para isso serão consideradas as discussões feitas, principalmente, pelos seguintes autores: Bill Nichols, Michael Rabiger, Fernão Pessoa Ramos, entre outros. Além de expor algumas ideias defendidas pelos citados autores, propõe-se a análise de alguns filmes, com a finalidade de exemplificar como estas questões podem ser localizadas, ou não, neste tipo de produção. Com esta preocupação trataremos dos seguintes filmes: *Boca de Lixo*, de Eduardo Coutinho, *À Margem da Imagem* de Edvaldo Mocarzel, *Falcão*, *Meninos do Tráfico* de MV Bill, e *Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento. Além destes, serão comentadas passagens de outros filmes que julga-se importantes para discussão.

A maior parte dos autores localizados nesta pesquisa trata a ética - ainda que brevemente - como uma questão essencial para todo aquele que se dedique ou que pretenda se dedicar à produção de cinema documental.

Em sua *Introdução ao documentário*, Bill Nichols afirma que a ética no documentário é uma questão “fundamental”, pois, como considera : "A ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis, ou leis, não bastam."(NICHOLS, 2005)

Michael Rabiger, em seu livro, *Direção do Documentário*, 2009, adverte sobre a "responsabilidade moral" que deve ter todo cineasta com relação àquilo que exhibe em seus filmes. Neste mesmo sentido, o autor lembra que uma autorização assinada de uso de imagem não isenta o realizador de suas "obrigações morais" relativamente aos sujeitos ou temas sobre os quais trata em seu filme. Com isso, sugere que, além de um procedimento que, à rigor, deve ser preenchido no processo de produção de um filme, o cineasta deve ter sempre em consideração um compromisso que avance sobre essas questões mais burocráticas e atinja o que é de fato o núcleo de seu trabalho: o ser humano (RABIGER, 2009).

Disso decorre a acentuada preocupação de Rabiger em destacar a relação que se firma entre o cineasta e os sujeitos que põe em cena em seus filmes, ao produzir

um documentário. É insistindo nesta relação que o autor se referirá às questões de ordem mais prática que constituem, a seu ver, uma conduta ética por parte do realizador. Entre outras questões levantadas pelo autor, parece razoável destacar a do "consentimento informado"(2009), ao qual Rabiger se refere quando trata da relação entre cineasta e o sujeito/objeto de seu filme. Segundo ele, cabe ao cineasta, e somente a ele, proteger a integridade da imagem daqueles que lhe servem como tema no filme, uma vez que, será pautado pelo modo como os sujeitos do filme são exibidos que o público os julgará. Nas palavras do autor: "[...] é sua responsabilidade proteger aqueles que confiam em você contra as consequências que você, não eles, pode ver que são possíveis" (RABIGER, 2009: p.354). Para Rabiger, essas pessoas são expostas a perigos que podem implicar desde o físico ou jurídico, ou até mesmo o de sua reputação. É por esta razão que o autor se preocupa em destacar que a autorização assinada de um colaborador do filme não basta para isentar o documentarista de outros cuidados que deve ter no processo de elaboração de seu filme.

2. O Outro no Filme

Para exemplificar as questões acima destacadas pode-se considerar os filmes *Boca de Lixo*, de Eduardo Coutinho, no qual o diretor aborda o cotidiano de trabalhadores de um aterro sanitário, ou *À Margem da Imagem*, de Edvaldo Mocarzel, no qual são representados moradores de rua. Ambos os filmes tem como sujeitos pessoas socialmente marginalizadas que, quando retratadas pela mídia, são geralmente apresentadas de modo degradante.

Contrariamente a este tipo de representação, Eduardo Coutinho retrata seus personagens de modo não estereotipado. Apresentando seus personagens de maneira digna, lhes dá a oportunidade para falar sobre seu dia a dia, seus sonhos, suas dificuldades e suas conquistas. Coutinho cria um documentário que é ao mesmo tempo uma crítica social e um filme com foco em personagens. Pois além de retratar uma dura realidade brasileira ele é sensível a sutilezas da personalidade de cada entrevistado. Nota-se claramente que ele tem mais do que a "permissão de uso de imagem", ele tem a real confiança daquelas pessoas que lhe concederam a palavra. Esta confiança, e a maneira como foi conquistada no processo de elaboração do documentário, é exposta ao público, pois Coutinho opta por incluir os primeiros contatos com seus sujeitos na versão final do filme.

Em uma das primeiras sequências do filme os trabalhadores do aterro aparecem escondendo os rostos diante de sua exposição pela câmera do diretor. Em uma sequência com cortes rápidos, as pessoas se viram, cobrem o rosto com panos e gesticulam, deixando claro que não querem ser filmadas. Finalmente um



garoto questiona o propósito de Coutinho, ao olhar diretamente para a lente, e perguntar: "O que você ganha com isto, enfiando a câmera na nossa cara?". E ouvimos pela primeira vez a voz do diretor: "É para mostrar como é a vida real de vocês, para as pessoas verem como é que é.".(COUTINHO. 1992 min 02:35)

Através desta resposta o documentarista se expõe e, ao colocar o seu objetivo com o filme também se posiciona como personagem. Pelo tom de sua voz, entendemos que ele não é daquele meio, e no entanto a posição que assume em relação ao outro não é de superioridade nem de inferioridade. Este tipo de posicionamento do diretor pode ser entendido por meio de uma declaração feita por Coutinho em uma entrevista: "O que acho fundamental é o seguinte: não pode ser nem de baixo para cima, nem de cima para baixo, entende? O grande problema é a relação que você tem com o outro na filmagem. A primeira coisa é estabelecer que somos diferentes."(COUTINHO, 2000). Ao escutarmos a voz do diretor logo no início do filme, entendemos seu objetivo final e o modo como pretende construir o filme.

No caso do segundo filme, o de Mocarzel, identifica-se uma preocupação semelhante ao comentado filme de Coutinho. Em *À Margem da Imagem* o diretor dá voz a moradores de rua, pretendendo com isto levantar a questão que dá o nome ao filme, pois estas pessoas são marginalizadas pela sociedade e é esta imagem que é geralmente explorada pela mídia. Apesar da pretensão do diretor estar próxima à de Eduardo Coutinho o resultado obtido por ele é sensivelmente distinto.

O filme mantém o aspecto de denúncia social, no qual os sujeitos se sentem à vontade para expor sua visão e reação ao sistema que lhes exclui. No entanto, o diretor dá a impressão de não conseguir captar nuances de personalidade dos entrevistados, como faz Coutinho, e deste modo cria uma maior distância entre o documentarista e os moradores de rua, o que afeta o próprio discurso do filme. Este ponto que distingue os dois filmes serve de objeto de críticas, como a exemplo de Felipe Bragança, que escreve:

Partir de personagens excluídos e ouvi-los em depoimentos pessoais não é, por si só, uma mágica para a realização de um filme "ético". A ética no documentário (ao contrário dessa bula mecanizada de atitudes em que quer se inserir *À Margem da Imagem*), se expressa não apenas na relação câmera-personagem, mas também da forma com que o filme compartilha seu discurso com o espectador. Um pacto, um compartilhar dos afetos do evento fílmico e não esse "dever moral" de respeitar o personagem como um frágil bibelô (BRAGANÇA, 2002 : p53).

Este excesso de cuidados na elaboração do filme também é percebido pelo modo como a permissão de uso de imagem é obtida, pois o diretor faz questão de evidenciar que paga em dinheiro aos participantes do documentário, transação esta que é incluída no filme. Certamente a finalidade do diretor é demonstrar ao público que o tempo de seus entrevistados foi devidamente remunerado, e que portanto não está explorando os participantes em benefício próprio.



Do mesmo modo como Coutinho, Mocarzel se coloca em cena. Ouvimos suas perguntas e há cenas em que o próprio diretor aparece. Este tipo de procedimento é considerado por alguns autores como um modo ético de expor uma discussão dentro de um documentário.

Entre estes autores pode-se destacar o crítico Fernão Pessoa Ramos, sobretudo ao tratar do que chama de "Ética Interativa/Reflexiva". Ramos defende que "o quadro ético que sustenta a intervenção e interação do sujeito-da-câmera com o mundo é constituído por uma visão crítica ao conjunto de valores que supõe a imparcialidade no recuo/distanciamento" (RAMOS, 2008:p.37)². Segundo o autor, tal intervenção é "inevitável", uma vez que a questão ética estaria vinculada ao modo de "construir e representar" inerente à ela. Na tentativa de esclarecer o que entende por este tipo de ética, Ramos recorre a procedimentos técnicos que estariam na base deste procedimento. Segundo ele, a "participação" e a "interação" do, assim chamado, "sujeito-da-câmera", ou diretor, seriam dois modos de intervenção característicos da ética "interativa/reflexiva". O autor afirma ainda que o "sujeito-da-câmera" poderia assumir o papel de personagem, de acordo com o grau de intervenção pretendido. Estes procedimentos, sempre segundo o autor, serviriam de evidência do caráter construtivo do discurso do documentarista que poderia ser enfatizado por meio da exposição de outros procedimentos técnicos, tais como: o "dispositivo da tomada", do "espaço físico" no qual se desenrola a montagem ou, até mesmo, dos contratos firmados entre a "produção e os participantes" do documentário, como observado a respeito dos filmes de Eduardo Coutinho e Evaldo Mocarzel.

Este tipo de participação e interação do diretor do filme pode sugerir uma redução da distância entre o documentarista e seu sujeito, na medida em que o próprio diretor é exposto tanto quanto o outro. Tais atitudes têm sido bastante recorrentes na produção de documentários de caráter social que vemos hoje no Brasil, mas há casos, como a exemplo do comentado filme de Mocarzel, em que a insistência nesta atitude pode fazer dela um lugar-comum, e, provavelmente por isso, Felipe Bragança considera no caso deste filme que Mocarzel se vale de uma "bula mecanizada".

² Técnica de recuo e distanciamento se refere ao posicionamento discreto da câmera, onde ela observa a cena, mas não interfere na ação.

3. O Outro Segura a Câmera

Dentro deste mesmo campo de preocupações outras atitudes podem ser incluídas, como a de dividir uma parcela da autoria com os sujeitos que compõem o documentário, muito bem exemplificada pelo filme de Paulo Sacramento, *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003). Neste filme, boa parte das imagens que o compõe foram produzidas pelos próprios presidiários do Carandiru³, aos quais foram distribuídas câmeras com a finalidade de que eles mesmos documentassem seu dia a dia. No entanto, estas preocupações, e novas explorações em relação ao ponto de vista, não subtraem ao documentarista o poder que tem em relação ao seu sujeito.



No artigo em que discute a questão da ética na produção contemporânea de documentários, Marcius Freire destaca, logo no início do texto, a questão da relação de subordinação que se tece entre o documentarista e os sujeitos ou temas documentados no filme. Segundo este autor, este tipo de relação é inevitável, e é com vistas a ela que se deve acautelar o realizador de modo a não incorrer em atitudes que se configurem antiéticas. Esta relação de subordinação, o autor a vê mesmo em filmes como o citado *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Em casos como este, como observa Freire, a "edição fica nas mãos do realizador" (FREIRE, 2007 : p.14), daí a relação de subordinação destacada, uma vez que serão as escolhas deste as privilegiadas na elaboração do produto final: o filme. Amparado por considerações deste tipo, Freire chega a afirmar que há, "na realização de todo documentário, uma relação de poder" pois, mesmo sem o desejar, o realizador

³ A Casa de Detenção de São Paulo que ficou popularmente conhecida pelo nome do bairro do *Carandiru*, Zona Norte da cidade, no qual estava localizada. No presídio se desenrolou o "Massacre do Carandiru", desastrosa intervenção da polícia militar em 1992 que resultou na morte de 111 detentos. Após ser demolida, a área do presídio deu lugar ao Parque da Juventude.

"detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas" (FREIRE, 2007:p.15).

Apesar de não se aprofundar nesta discussão, Freire sugere duas questões que parecem importantes de serem consideradas: a primeira é a do ponto de vista de quem filma, como no exemplo dado sobre *O Prisioneiro da Grade de Ferro*; a segunda, sobre a questão das escolhas no momento de edição dos filmes. Ambas podem ser vistas também no filme realizado pelo rapper MV Bill e Celso Athayde, *Falcão, Meninos do Tráfico*. No caso deste filme, MV Bill, por pertencer à mesma comunidade dos sujeitos do documentário, pôde acompanhá-los em seu dia a dia e pôde, nas gravações, apresentar um ponto de vista de alguém que havia crescido naquele meio - destaque-se ainda que parte das cenas foram filmadas pelos próprios "meninos", o que aproxima a estratégia deste filme ao já referido documentário de Paulo Sacramento.

MV Bill passou seis anos captando entrevistas com jovens envolvidos no tráfico de drogas, e alguns de seus objetivos são expostos em um depoimento em que ele afirma:

"Porque eu vivo perto dessa realidade e eu sempre vi esse problema analisado por antropólogos, sociólogos, especialistas em segurança, que não vivem essa realidade. A idéia é permitir que o país faça uma reflexão sob um novo ponto de vista, que é a visão dos jovens sempre considerados os grandes culpados" (MV BILL, 2006.)

Se por um lado o realizador preocupava-se com a divulgação de seu filme, ele pôde atingi-la, uma vez que o mesmo foi veiculado por um programa dominical de grande audiência, o *Fantástico*, da Rede Globo. Mas, por outro, a reflexão pretendida por MV Bill, que considera importante o ponto de vista dos jovens excluídos, é questionável, e de fato questionada, entre outros, pelo crítico de cinema Amir Labaki⁴.

⁴ Amir Labaki : Fundador e curador do renomado *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários*. Articulista da Folha de S. Paulo e autor de 12 livros sobre cinema e história.

Como expôs MV Bill no citado depoimento, ele desejava apresentar o



problema sob a ótica dos próprios sujeitos, e, justamente neste sentido, o filme é criticado por Labaki, para quem os "meninos" foram "despersonalizados por tarjas nos olhos ou esmaçamentos no rosto, sem identidade exceto a associação com o crime e a

violência. O espectador, por sua vez, assistiu a uma esticada reportagem sensacionalista, sem nenhuma novidade factual" (LABAKI *apud* MUNIZ, 2006). Pode-se entender a crítica de Labaki ao aproximar o filme da "reportagem sensacionalista", e isto provavelmente porque a edição, processo em que a questão do poder sobre os sujeitos se evidencia, segundo Marcius Freire (2012), foi delegada à emissora de TV Rede Globo, que tratou do conteúdo seguindo os critérios próprios de um canal de tv comercial, entre outros, o da espetacularização da tragédia alheia.

O filme, tratado deste modo, não mostra a complexidade do problema mas, ao contrário, o apresenta em forma de espetáculo, ignorando, por isso, as origens mais profundas da questão. Contrariamente, o filme de Paulo Sacramento, que não objetivava a grande circulação e divulgação, acaba por atingi-la sem que, com isso, comprometa o trabalho final, acompanhado passo a passo pelo documentarista. Como se sabe, *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, filme premiado em inúmeros festivais, atingiu o grande público; não só o de cinema, mas também o de tv, já que foi exibido em canais abertos que contribuíram para a sua divulgação sem ter nenhuma relação direta na produção do mesmo.

A questão do ponto de vista e da relação que os documentaristas estabelecem com os sujeitos do filme, colocada pelos críticos mencionados e explicitada pelos filmes destacados acima, é problematizada em artigo por Manuela Penafria (2001), que considera estas duas questões essenciais na produção e realização de documentários. Para a crítica portuguesa, o ponto de vista adotado particulariza uma visão, quer seja ela a do documentarista ou, como no caso dos filmes anteriores, dos

sujeitos do filme. Sendo assim, o ponto de vista, segundo Penafria, "determina com quem o espectador se identifica e o modo como o espectador lê os planos e interpreta a ação" (PENAFRIA, 2001: p.9). Considerando esta afirmação e colocando-a em relação aos dois filmes citados acima - *Prisioneiro da Grade de Ferro e Falcão, Meninos do Tráfico* - é possível entender que estes cineastas estão buscando uma forma de aproximar o público a seus sujeitos, que associados ao crime, geralmente, perdem diante dos olhos da população o direito de serem vistos como pessoas, com sonhos e frustrações, tal como o próprio público.

4. Exposição de Argumentos

Ao passarmos da discussão sobre a relação entre os documentaristas e seus sujeitos, para a dos objetos propriamente ditos dos filmes documentários, uma outra questão relacionada à ética é destacada por Michael Rabiger (2009), ao referir-se, no mesmo livro já citado, à "integridade dos argumentos" de que lançam mão os cineastas na elaboração de seus filmes. O autor exemplifica o assunto por meio de documentários realizados pelo cineasta norte-americano Michael Moore. Segundo Rabiger, há ocasiões em que os cineastas empregam uma "licença artística" ao tratarem de determinados assuntos, o que pode comprometê-los em muitos casos. A exemplo disso, Rabiger observa que, com *Roger e Eu* (1989), Michael Moore muda a ordem dos acontecimentos para dar mais força a seu argumento e, de acordo com ele, ao fazer isto "deu munição aos seus muitos inimigos" - talvez pensando no filme *Fabricando Polêmica* (2007), dos canadenses Rick Caine e Debbie Melnyk, no qual estes diretores, valendo-se de métodos semelhantes aos de Moore, constroem uma imagem nada enaltecida deste diretor, o que levanta a questão de se de fato os fins justificam os meios na produção documental. Não se deve desconsiderar o fato de que muitas vezes a única maneira de poder desmascarar uma entidade suspeita de injustiças sociais é mascarando os próprios objetivos da entrevista. Mas até aonde essas estratégias são aceitáveis, é uma questão a se discutir.

O documentarista Micha Peled, em seu filme *Amargas Sementes* (2011), acompanha a rotina de seus personagens na Índia: pequenos agricultores que acabam perdendo tudo depois de se endividarem na compra de sementes de uma

grande multinacional da agroindústria, motivo pelo qual grande parte deles comete suicídio - o que move o diretor a investigar o assunto. A responsável por isto, de acordo com o filme, é a empresa norte-americana de agricultura e bioquímicos *Monsanto*, que comercializa as tais sementes. Para conseguir uma entrevista com os diretores da empresa, Peled teve que mentir, e ocultar seu real interesse com o encontro. A entrevista obtida por estes meios foi bastante forte e relevante. Em conversa com o diretor em sua passagem pelo Brasil por ocasião do festival de documentários *É Tudo Verdade*, de 2012, Peled menciona uma cena que gostaria muito de ter incluído no filme, na qual o diretor da referida empresa hesita diante de uma questão posta por ele, e precisa de três tentativas para respondê-la: "Suas sementes estão causando suicídios?". Como relata o diretor, ele foi aconselhado por sua equipe a cortar esta pergunta da forma final do filme, e, contra sua vontade, cortou-a. É compreensível que o documentarista tenha ficado indignado com o momento que presenciou, pois foi testemunha de que a hesitação à pergunta colocada evidenciava, em certa medida, a culpabilidade da empresa nos fatos ocorridos na Índia. No entanto, incluir tais hesitações no filme poderia, até mesmo, tirar a credibilidade do próprio diretor, uma vez que explicitaria um abuso do poder de sua posição de documentarista.

Estendendo esta questão para o âmbito da produção documental do cinema brasileiro, vale lembrar um depoimento de Eduardo Coutinho, no qual o documentarista explicita este poder de direção que é, em certo sentido, dado ao documentarista:

Meu critério não é esse, falar com especialistas, eu não me interessava por isso... Mas, imaginemos: você entrevista alguém, uma autoridade, um especialista, um sabichão, e julga, e contesta o entrevistado... É muito fácil você pegar a palavra e a cara do outro e destruir. Se eu tenho a câmera, se eu tenho o poder de editar, eu sou mais poderoso que qualquer autoridade(COUTINHO, 2000).

Na tentativa de relacionar os dois depoimentos destacados, seria interessante pensar sobre as considerações feitas por Rabiger que, em seu texto, refere as possibilidades disponíveis para que os cineastas mantenham-se alertas para as questões que podem se tornar evidências de uma conduta ética, ou não, na produção

de filmes. Para isso, dois são os métodos destacados pelo autor. Ao primeiro, dá o nome de "abordagem tradicional", que o autor esclarece afirmando: "fazer um filme honesto ao espírito das suas melhores percepções e confiar que o público vai conseguir inferir a honestidade do filme" (RABIGER, 2009: P.356). Distintamente deste, o segundo, o do "Cinema participativo", consistiria em, ao invés de deixar ao público o julgamento da honestidade, ou da ausência dela, no filme, seria o de incorporar ao próprio filme as dúvidas e hesitações do documentaristas que "de outro modo passariam despercebidas" (RABIGER, 2009).

5. Conclusão

Tudo isso nos leva à conclusão, ainda que sumária, de que a questão da ética na produção do cinema documental não é um tema de fácil abordagem e discussão pois, além da própria dificuldade de delimitação do tema, há aquelas relativas às questões técnicas que estão na base da produção dos filmes. Neste sentido, parece indispensável considerar que, muito além destas questões, devem ser levadas em consideração todas as outras que fazem parte de uma produção de filmes pertencentes a este gênero, e que não são facilmente mensuráveis, uma vez que sua visibilidade extravasa o campo de visão do espectador e, até mesmo, do próprio analista.

Em razão de tais dificuldades foi que tentou-se, neste artigo, depreender questões éticas a partir da observação de alguns documentários. Como se viu, todos os que foram tratados aqui demonstram algum tipo de preocupação político-social, pois são documentários cujas propostas se engajam em um destes temas, registrando o ponto de vista de sujeitos marginalizados, e apontando para o problema da injustiça social que existe no Brasil. No caso destes filmes, seus realizadores evidenciam um cuidado na maneira como representam o *outro*. Esta preocupação foi um dos aspectos que este artigo procurou demonstrar, ao observarmos a maneira como os diretores se incluíam em cena, ou como incluíam suas personagens, às vezes de modo parcial, nas etapas da produção.

Apesar de alguns destes filmes terem tido mais êxito naquilo que se considera, de um modo geral, como um efetivo procedimento ético, ou até mesmo na eficácia da transmissão de sua mensagem, creio que todos eles são

representativos do momento pelo qual passa o cinema documental contemporâneo, momento este em que o público e a crítica esperam que estes cuidados com a representação do *outro* sejam levados em conta, sempre. Hoje em dia não nos contentamos com um cinema meramente observativo, onde a diferença e a excentricidade é vista de fora, à moda dos *reality shows*. A ética em documentários, como se procurou demonstrar, não é algo estático, pois os parâmetros sobre aquilo que pode ser considerado um comportamento aceitável, ou inaceitável, entre documentaristas e seus sujeitos está em constante transformação. É importante enfatizar que o papel do público, e também o de agentes do meio cinematográfico - como críticos, distribuidores, estudiosos e especialistas - é fundamental para esta discussão, que deve ser constante, pois é ela que ditará os parâmetros daquilo que pode ser considerado ético ou antiético no cinema documental; ponto de vista que é defendido, entre outros, por Bill Nichols (NICHOLS 2008) e em favor do qual nos posicionamos.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

BILL, MV. Entrevista de MV BILL Fantástico, 19 de março de 2006

BRAGANÇA, Felipe. "À Margem da Imagem", de Evaldo Mocarzel - O hábito não faz o monge". Publicado em: *Revista Contracampo*, 2002.

COUTINHO, Eduardo. "O Vazio do Quintal", depoimento de Eduardo Coutinho publicado na revista *Cinemais*, nº 22, março-abril, 2000.

FREIRE, Marcius. *Documentário: Ética, Estética e Formas de Representação*. São Paulo: Annablume, 2012.

_____ "Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo". In: *Revista Galáxia*, São Paulo, nº 14, pp. 13-28, dez. 2007.

MUNIZ, Diógenes. "Falcão - Meninos do Tráfico, vira alvo de críticas". *Folha de São Paulo*, 29.03.2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

NICHOLS, Bill. "Cuestiones de Ética y Cine Documental", *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, octubre 2007-febrero, 2008. pp. 29-45.

PELED, Micha. Entrevista com o diretor realizada em 25 de março de 2012.

PENAFRIA, Manuela. "O ponto de vista no filme documentário". In: *Uma clareira no caminho das Estrelas – Olhar sobre uma década de Documentário em Portugal*. Edição do Centro Cultural Malaposta - Amascultura, XII Encontros Internacionais de Cinema Documental, Lisboa, 2001, pp. 8-12.

RABIGER, Michael. *Direção de Documentário*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

FILMOGRAFIA:

AMARGAS Sementes. Direção : Micha Peled. BullFrog Films, INDIA, EUA. 2011 (87 min) HD, Color. Título Original : Bitter Seeds.

À MARGEM da Imagem. Direção : Edvaldo Mocarzel. SP Filmes, 2003. DVD (70 min) NTSC, Color.

Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Dhg7UYd998c> Acesso 08/05/2013

BOCA de Lixo. Direção : Eduardo Coutinho. Rio Filmes, 1992. DVD (49 min) NTSC, Color.

Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=UY-4w-JQkOw> Acesso 08/05/2013

FALCÃO Meninos do Tráfico. Direção MV Bill e Celso Athayde. TV Globo, 2006. (VHS e DVD) (60 min) NTSC, Color.

Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=w6PWF1u3rhc> Acesso 08/05/2013

PRISIONEIRO da Grade de Ferro. Direção : Paulo Sacramento. Rio Filmes, 2004. DVD (123 min) NTSC, Color.

Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dIIv7Pg5Ud0> Acesso 08/05/2013

ROGER e Eu. Direção : Michael Moore. Warner Bros, EUA, 1989. DVD (91 min) NTSC, Color. Título Original : Roger and Me.