

A política e o domínio da cena como vocação: uma comparação entre *Primárias e Entreatos*

Luiz Gustavo V. Xavier

O documentário, antes de tudo, é um recorte, assumidamente um recorte, uma construção, uma produção de sentidos, de discursos. Não há acesso privilegiado ao real. Há formas de representá-lo, há maneiras de dizer como ele é. Não se trata de ciência ou algo racional. É arte. Existe linguagem, existe método, existe técnica, existe estilo.

De um modo geral, não há um conceito acabado de documentário. É mister conhecer o caráter histórico, a forma como as práticas e os discursos sobre o fazer, o pensar, o assistir cinema documentário foi sendo transformado e influenciando as demais gerações. Pode-se, até mesmo, definir o documentário como sendo uma ficção qualquer, no sentido que jamais há a apreensão total do real. Mesmo porque ele é inapreensível. A realidade sempre estará mediada por algum sistema significante, que busca traduzir do mundo real. Não se deve deixar de levar em conta que documentário é contar uma história. Pode-se falar em “verdades fragmentadas” (Da Rin, 2004:224), em produção de sentidos.

Algumas tendências entendem o documentário como uma tentativa de invisibilidade da câmera. Outras acreditam que há representação em todos os aspectos a partir do momento em que uma câmera é ligada. Estamos falando de dois modos de representação da realidade, bem característicos e marcantes na história do cinema e do próprio documentário. O primeiro, chamado de modo observativo, é influenciado pelas técnicas do cinema direto norte-americano, sobretudo a partir do desenvolvimento do som direto, nos anos 1960, cujo modelo mais notório é o documentário *Primárias*, de Robert Drew. O segundo modo envolve a participação do próprio cineasta, cuja voz é ativa no processo, interferindo e conduzindo a cena fílmica. O modo participativo, diretamente influenciado pelo Cinema Verdade francês, acabou se tornando um dos modelos de linguagem mais comuns no gênero do documentário.

No Brasil, o cineasta João Moreira Salles, diretor de *Entreatos*, é um dos exemplos mais evidentes na utilização das técnicas de linguagem do modo participativo. Este último, ao retratar o dia-dia da campanha vitoriosa de Luiz Inácio Lula da Silva à Presidência da República, em 2002, é notoriamente influenciado pelo filme de Robert Drew, que registrou a campanha de John Kennedy para ser o candidato, pelo Partido Democrata, nas eleições primárias norte-americanas.

Este artigo tem por objetivo estabelecer uma comparação entre os dois documentários, não só buscando compreender as principais características de linguagem, mas também, ressaltando a forte presença cênica dos protagonistas Kennedy e Lula. Ao retratar os bastidores de uma campanha eleitoral, os dois documentários registram uma mudança significativa da própria arte de se fazer política, centrada numa cultura midiática, espetacularizada e cujo carisma, personificado na figura dos dois candidatos, é uma estratégia e uma ferramenta eleitoral importantíssima para a conquista de imaginários.

A POLÍTICA NA ERA DO ESPETÁCULO

É Weber (2005:57)¹ quem diz, com muita clareza e pertinência, a respeito das relações entre ética e política, que todo homem envolvido com a política deseja o poder. De forma mais precisa ainda, define a política como o conjunto de ações que envolvem a divisão, a disputa, a participação e a manutenção do poder no âmbito do Estado. O que o pensador alemão está apontando é que essa dimensão pela conquista de poder envolve uma relação de dominação, estabelecida para o funcionamento do próprio Estado. Entre os que mandam e obedecem, entre os que dominam e os que são dominados.

Weber compreende o poder carismático como uma das formas ideais que legitimam essa dominação. A autoridade que advém dos dons pessoais do líder, da confiança extrema depositada sobre um chefe, “alguém que se singulariza por qualidades prodigiosas” (*idem*) e personifica uma causa é que definiria o homem político por vocação. Aquele que viveria para a política, na acepção de Weber, “a transforma, no sentido mais profundo do termo, em “fim de sua vida” (Weber, 2005:65), seja pelo desejo do poder pelo poder, seja por conseguir “exprimir valor pessoal, colocando-se a serviço de uma causa que dá significação a sua vida” (*idem*).

O que Weber nos oferece para as discussões que serão levantadas neste artigo é apenas uma orientação metodológica para o estudo de uma determinada realidade social, e por isso está apontando para uma forma de dominação que, por ser pura, ideal, não pode ser identificada plenamente na realidade empírica. É uma construção mental que nos serve como método de comparação e aplicação com a realidade do mundo. Ao recorrer a Weber, observamos que o carisma é uma ferramenta para a construção e o fortalecimento da personificação da disputa política contemporânea, ou seja, o fato da liderança carismática ser exercida por ser depositária da fé e da devoção daqueles que são conduzidos – os eleitores, a massa, o povo etc. – pode ser utilizado como estratégia na sociedade do espetáculo político.

No contexto das transformações da política na era da comunicação de

massa, a disputa eleitoral assume uma forma midiática de representação. Gomes ressalta que a política passa a ser vista como uma encenação, com elementos dramáticos, e que coloca a comunicação de massa como o ambiente no qual se configura a opinião socialmente relevante. Em outras palavras, a cena onde o drama político ocorre, se dá, sobretudo, na esfera da comunicação que visa, especialmente, conquistar imaginários (Gomes, 2004).

Um fenômeno que pode ser notado nas campanhas eleitorais nas últimas décadas é que o espaço da disputa política passa a estar cada vez mais centrado nas figuras dos próprios candidatos. As estratégias discursivas dos candidatos passam a ressaltar muito mais suas qualidades pessoais, em vez de voltar o debate para programas de governo, discussões partidárias ou até mesmo disputas ideológicas. No Brasil, desde a eleição de Collor, que conseguiu construir um herói – o caçador de marajás, vem-se discutindo as imbricações entre a comunicação e a política. Nos EUA, o fenômeno é um pouco mais antigo: a eleição de John F. Kennedy representou um marco histórico na comunicação política, dada a forte influência da televisão nos processos de decisão eleitoral.

Nesse sentido, levando em consideração a encenação política contemporânea e o contexto de uma cultura midiática, Gomes (*idem*:302) diz que:

Na comunicação, pela comunicação e com a comunicação se constitui e veicula uma mentalidade, um conjunto de valores, um sem número de significados, uma certa lógica, uma forma de sociabilidade (...) de tal modo é a vinculação desta cultura dos meios e recursos da comunicação que podemos postular que façam parte de uma 'cultura' midiática.

Será que vivemos numa sociedade do espetáculo, midiaticizada, onde a política é encenada e está imersa numa lógica publicitária (vendem-se idéias, candidatos, eventos)? Será que a disputa política está esvaziada de discussões programáticas, ideológicas, partidárias e perderia aquilo que ela tem de mais característico (a ação e a negociação do conflito, que são resolvidos no campo da razão, do “logos”, da retórica, da persuasão, do discurso, da argumentação, enfim, da palavra) para ser construída em função daquilo que possui certa visibilidade pública, imagética, publicitária?

Gomes não aposta nessa visão pessimista da política. Para ele, o espetáculo é uma condição da contemporaneidade, o que não significa, necessariamente, que a política teria perdido seus princípios. Mesmo porque, a busca pelo controle e a luta pela opinião pública não é apenas uma característica da democracia liberal. A fabricação de Luís XIV e as próprias recomendações de Maquiavel para ser um bom

príncipe conferem que o conflito político pela conquista das opiniões públicas prevaletentes, a construção de impressões, o gerenciamento das aparências, a administração da imagem, é próprio da política. Sempre foi. O que se modifica são as estratégias, o ambiente onde o conflito político ocorre. São estratégias midiáticas num ambiente midiático. “A política-espetáculo é aquela que emprega sua presença na esfera da visibilidade pública como estratégia para a obtenção do apoio ou do consentimento dos cidadãos. A política-espetáculo é a política que se exhibe, se mostra, se faz presença, se impõe à percepção do cidadão” (*idem*:403).

A comunicação de massa é uma ferramenta que visa conseguir a adesão, a aprovação, o consentimento dos receptores, do público, dos eleitores. E, também, não deseja que esses receptores, esse público, esses eleitores sejam apenas espectadores passivos neste processo midiático. Exige que essa audiência se transforme em “agente político na decisão do voto, na manifestação da rua, no oferecimento de apoio ou da força do número” (*ibidem*). Em outras palavras, “a política espetáculo é um dispositivo da política *tout court*, uma etapa, aparentemente necessária” (*idem*).

A política não opera somente em bases racionais. O espaço que ela abrange inclui o *ethos* e o *pathos*, ou seja, elementos valorativos, emocionais, de empatia, de paixão, enfim, elementos que não estão apenas no domínio do *logos*. A disputa política se dá, de fato, num ambiente onde é permanente o conflito, o dissenso, a diferença.

Nessa perspectiva, recorrer ao mito ou a um discurso mítico é uma estratégia de cunho instrumental, ou seja, esse discurso é utilizado de forma com que consiga ser eficiente, eficaz, útil. A construção de uma narrativa mítica no âmbito da política surge como uma maneira de propiciar a adesão e a identificação do cidadão a um projeto político, sendo este, muitas vezes, encarnado na figura do próprio político. Segundo Miguel (2000:45),

a visão do político como o instrumento de políticas possíveis pressupõe a identificação do eleitor com um projeto. Portanto, presume que o político tem como tarefa enunciar seus projetos. Em que eles consistem? Os projetos são um amálgama de propostas e promessas a longo e curto prazos, de valores, de representações do mundo social. Eles *articulam todos esses elementos* prolongando-os numa *visão global de futuro comum*.

O que Miguel está apontando é que, de certa forma, “todo discurso político carrega consigo um componente utópico” (*idem*:46), ou seja, a política não está apenas restrita à administração da coisa pública, do interesse comum – isso também – mas está, sobretudo, inscrita num campo de forte produção simbólica de

um projeto a ser realizado no futuro, de ideais, de esperança, talvez, e de objetivos de toda uma sociedade.

É claro, e isso deve ser ressaltado, que todo mito político, de certa forma, possui uma depreciação do ponto de vista da ética-política, pois, tido como elemento irracional, inibe o pensamento crítico e acaba bloqueando “os mecanismos de identificação e representação que são essenciais à luta política enquanto embate entre propostas de sociedade” (*idem*:49). A política não deve depender unicamente do mito, porque assim acaba esvaziada. E ao esvaziar a política, abre-se espaço para soluções totalitárias, por exemplo.

A política não acaba na era da comunicação, mas se transforma e se adequa à lógica do espetáculo. Não está submetida a um contexto conspiratório, de manipulação da realidade pela mídia. A política usa em seu benefício a comunicação – e, por sua vez fortalece a cultura midiática – porque depende dela. Dois momentos históricos são sintomáticos desse processo e representam não o fim da política, mas sua adaptação a certas regras de produção simbólica. As eleições de John Kennedy, em 1960, e Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002, são exemplos notórios de como a política passa a operar a partir de uma nova linguagem, a linguagem midiática.

As duas vitoriosas candidaturas – guardadas as devidas diferenças históricas e culturais – são fruto de uma construção midiática, amparada, sobretudo, no carisma tanto de Lula quanto de Kennedy. Dois documentários – *Entreatos*, de João Moreira Salles, e *Primárias*, de Robert Drew — produzidos nas respectivas épocas — são muito mais do que meros registros históricos. É a representação dessa nova forma de ver a política e o político.

CERTA REPRESENTAÇÃO DO REAL

Robert Flaherty, talvez, seja o primeiro a compreender o documentário como uma forma de se contar uma história. Explorador norte-americano, produziu *Nanook of the North* (1922) — considerado, por muitos, como o primeiro documentário e visto como um novo gênero dentro dos chamados filmes de viagem. Antes, estes eram centrados na figura do explorador, como um relato em primeira pessoa. O filme de Flaherty aborda a vida de uma comunidade, e isso era prova de que era possível se fazer um filme de não-ficção centrado em personagens podiam, até mesmo, representar a si mesmos. Depois, não se filiava ao modelo de representação expositiva como uma mera descrição imagética. Flaherty consegue costurar as cenas dentro de uma estrutura narrativa.

Flaherty inaugura uma narratividade documentária, com método de pesquisa, de filmagem e de montagem e entende que a função do documentário é

simplesmente representar a vida, a forma como se vive. “Uma hábil seleção, uma cuidadosa mescla de luz e sombras, de situações dramáticas e cômicas com uma gradual progressão da ação de um extremo ao outro, são características essenciais do documentário”, dizia Flaherty (1937, tradução do autor)².

Para Flaherty, o que diferencia o documentário dos outros tipos de filmes é que o documentário seria rodado no mesmo lugar que se quer reproduzir, com os indivíduos do lugar (“atores nativos”). Como se pode contar a “verdade” da melhor forma possível, sem dissimulá-la?

Quatro décadas depois, o chamado Cinema Direto buscava um respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas: “som sincrônico perfeitamente assumido” com a “realidade captada ao vivo” (*apud* Da Rin, 2004:137). Resgatando, em certo sentido, os princípios dos irmãos Lumière no início do cinema (*apud idem*:27)³. O cineasta não diz como agir, não faz perguntas. Guiado por uma ética da não-intervenção, como se fosse uma “mosca na parede”, como se fosse possível a existência de um observador ausente da cena.

Nichols categoriza esses filmes influenciados pelo desenvolvimento do som direto, principalmente pelos gravadores Nagra, como o modo observativo, no qual a intenção do documentarista é ser fiel aos acontecimentos, privilegiando a autenticidade das cenas, dos fatos, de forma que o espectador não duvide do que está vendo. Como se dissesse para o espectador: “Pode confiar, estamos mostrando a verdade”. Cabe ressaltar, contudo, que esses modos de representação são apenas molduras teóricas que facilitam a análise dos filmes e, portanto, podem coexistir vários modos num mesmo filme.

O modo observativo representa uma ruptura importante na própria linguagem do documentário. O modelo clássico e tradicional de documentário, considerado por muitos como um cinema de púlpito, tinha uma função pedagógica, com uma voz em *off*, apresentando um olhar que organiza nossa atenção e “ênfatisa alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma” (Nichols, 2005:143). O Cinema Direto, em função do desenvolvimento tecnológico, renovava a própria linguagem do documentário.

Robert Drew, repórter fotográfico da revista *Life*, influenciado pelo próprio ideal de objetividade jornalística, acreditava que a cena deveria ser livre da interpretação da voz em *off*, oferecendo ao próprio espectador a possibilidade de interpretar a imagem, já que esta seria a captação da realidade tal como ela se apresenta. Até mesmo no processo de edição, deveria dar preferência a planos longos, sem acréscimo de nada que desvirtuasse a captação do som e da imagem originais da locação.

O ideal pretendido por Robert Drew era que o espectador fosse testemunha dos fatos, para ter a sensação de estar presente no desenvolvimento da cena. A câmera assumia-se com uma pretensa invisibilidade. Enfim, como se o Cinema Direto pudesse ser uma fotografia em movimento, no sentido do registro puro, imparcial dos acontecimentos.

O som sincrônico e a portabilidade de novos equipamentos, que ficavam mais leves, possibilitavam certo ideal de documentário e sua pretensão de captar a essência da realidade: a câmera possibilitava o acesso ao real. Ismail Xavier, no entanto, ressalta que sempre há o recorte, que existem planos que a própria câmera não é capaz de captar e que “o enquadramento recorta uma porção limitada, o que via de regra acarreta a captação parcial de certos elementos” (Xavier, 2005:20). Portanto, o cinema documentário, por mais “puro” que seja, é construção, pelo simples fato de que você opta por aquilo que você quer captar, realmente. O cineasta é apenas um mediador da realidade.

Você escolhe uma cena e não outra, por um critério subjetivo (seja qual for, artístico, estético, sonoro, visual), ou seja, não há como existir um observador neutro. “A transparência da realidade no cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real. Aliás, é a própria noção de real que deve ter seus pressupostos ideológicos examinados” (Da Rin, 2004:145).

O modo observativo é um discurso como outro qualquer. Como aponta Michel Foucault, em toda sociedade, a produção de qualquer discurso visa a produção de um único modo de se acessar a verdade. Todo discurso é guiado por uma “vontade de verdade”, “uma prodigiosa maquinaria destinada a excluir” (Foucault, 1996:8)⁴ todas as outras formas de discursos que visavam contornar a própria vontade de verdade

João Moreira Salles ressalta essa impossibilidade de não interferir e de não sofrer interferência daquilo que se filma:

Sobre essa questão da imparcialidade da câmera no cinema direto há muita confusão. Na origem do movimento, alguns pioneiros chegaram a defender essa tese. Drew defendeu-a; de certa forma. Hoje, acredito que a verdade está no meio do caminho. Quando se filma alguém durante tanto tempo, o tempo todo, a consciência da câmera oscila. Ora é percebida e interfere na ação, ora não. O essencial é que os momentos de inconsciência não são intrinsecamente melhores do que aqueles em que o personagem sabe que está sendo filmado. Jean Rouch [1917-2004] demonstrou que a encenação é sincera. Acredito nisso e, portanto, não me importo em saber quando algo está sendo dito explicitamente para a câmera⁵.

Já o modo participativo é influenciado pelas experiências cinematográficas do chamado Cinema Verdade, realizadas por Jean Rouch, nos arredores de Paris, nos anos 1960. Não deixa de sofrer inspiração do cinema direto norte-americano – em função dos equipamentos portáteis de som e da própria câmera – mas também sofre influência do pensamento sociológico dos anos 1960 e da própria antropologia. O Cinema Verdade, de forma sintética, era uma tentativa de entender o cinema como forma de provocar, instigar e produzir algum efeito, revelar alguma coisa nova. A tal da “representação sincera”, de que fala Salles.

De forma distinta às pretensões objetivas de Robert Drew, o Cinema Verdade defendia uma intervenção ativa na cena. Um modo interativo de representação. Agora é a “mosca na sopa”, que interfere, que participa, que induz, que conduz o caminho a ser seguido. Intervindo, atuando juntamente com o personagem captado, o cinema verdade era o motor do próprio filme, fazer do outro sujeito. O cineasta, o autor, o intelectual é ativo nesse processo de construção de discurso. Essas novas opções estilísticas do documentário mundial tiveram forte influência no Brasil, a partir das experiências do Cinema Novo. Essas categorias não são datadas, mas se reproduzem, se renovam, se modificam e permanecem influenciando novas gerações e escolas de cinema. No Brasil, João Moreira Salles é, hoje, um dos cineastas mais importantes e que dialoga bastante com esses dois modos de representação, tanto o observativo quanto o participativo. Segundo Bill Nichols (2005:162),

os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que o cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivos constituem dois componentes importantes do modo participativo.

O modo participativo mostra, assumidamente, o cineasta conduzindo o processo fílmico, através da utilização do método de entrevista. Muitas vezes, a voz *over* do cineasta aparece na cena. A utilização de entrevistas virou uma tônica em documentário, e, até hoje, é um dos recursos mais utilizados.

QUEM DOMINA A CENA?

Primárias revela os bastidores da disputa entre John Kennedy e Hubert Humphrey, que escolheu o candidato democrata às eleições presidenciais norte-americanas de 1960. O filme é considerado o documentário que inaugurou o Cinema Direto, pelas inovações tecnológicas e de linguagem, ao romper com a estética clássica de documentário. É o primeiro filme que utiliza a câmera com o som sincronizado.

Os 53 minutos de duração seguem à risca as orientações de Robert Drew dadas à sua equipe, principalmente ao cinegrafista Richard Leacock: sem entrevistas, sem pedir que as pessoas façam qualquer coisa em função da filmagem, não pedir para que se repita nada e, sobretudo, manter-se transparente. A liberdade que os equipamentos técnicos permitiam à equipe fez com que *Primary* fosse um documentário inovador, pois se podia filmar “o que estava acontecendo no momento, sem nenhuma direção ou imposição de nossa parte”, nas palavras do próprio Robert Drew.⁶ O máximo que acontecia era alguns depoimentos que os populares davam sobre os candidatos, sem as pessoas darem conta da presença da câmera.

A tentativa de imparcialidade pode ser observada em vários momentos do filme. Seja pelo fato de dividir igualmente o tempo de aparição de cada candidato, seja pelo fato de não fazer juízo de valor para o espectador sobre cada um. Aliás, os únicos momentos em que a voz em *off* aparece têm apenas a função de situar o espectador a respeito da cena, “nada é mais selvagem que a batalha por um Estado importante travada em todas as cidades e zonas eleitorais (...) vocês acompanharão as plataformas de cada um nesse frenético processo, além de ter uma visão pessoal sobre os candidatos”. A narração de Drew deixa a responsabilidade de julgar para o próprio espectador.

É um filme essencialmente de diálogos improvisados, captados pelo som direto. As conversas entre os candidatos e os eleitores, por exemplo, é espontaneidade pura. Não tem nada escrito que peça a eles o que devam falar. Em alguns momentos, infere-se nas cenas os *jingles* das campanhas de cada candidato e, em outros, como, por exemplo, na parte da votação, a câmera registra os pés das pessoas nas cabines e múltiplas opiniões e vozes de populares sobre o processo eleitoral.

Há preferência por seqüências mais longas que são montadas de forma cronológica, seguindo a sucessão dos acontecimentos da realidade. O deslocamento de cada candidato para um determinado lugar, por exemplo, é acompanhado pela câmera e respeitado sua ordem cronológica no momento da edição. Destaca-se aqui a preferência pela montagem paralela, isto é, as cenas são alternadas e se desenvolvem concomitantemente em lugares diferentes. O momento da apuração é um exemplo. Ao mesmo tempo em que se via a felicidade de Humphrey – que, no início da contagem dos votos, largava na frente – via-se a apreensão de Kennedy e de seus partidários.

A opção pelos detalhes, seja pelo primeiro plano, enquadrando o rosto dos candidatos, e até mesmo pelo chamado primeiríssimo plano (as mãos de Jacqueline Kennedy e todo o seu nervosismo ao falar em público, o plano fechado nos olhos dos candidatos, os pés de Humphrey caminhando pela cidade e pedindo votos, os

cumprimentos de Kennedy e seus eleitores, as expressões de felicidade dos partidários de Kennedy ao vê-lo falar e de tédio dos camponeses que vêem Humphrey abordar os problemas da agricultura) são exemplos dessa intenção de ser uma “mosca na parede”.

Um dos grandes destaques que se pode ressaltar no documentário é o papel que cada candidato assume diante das câmeras. Kennedy rouba a cena. Sua presença é muito mais luminosa do que a do simpático Humphrey, que, no entanto, não se mostra muito confortável com as câmeras. Humphrey é um político de outro tempo, político de rua, que aperta a mão e conversa com os eleitores olho no olho, mas que não convence nas câmeras de TV, cuja influência já era muito grande nos grandes centros urbanos. Em vários momentos, ele não se importa com a câmera. Sempre muito formal, sério. Uma boa oratória para o rádio, por exemplo, mas com pouca presença de palco e de televisão. Tanto é assim, que, em um depoimento, o apresentador de rádio não duvida da vitória de Humphrey, pois ele se expressa muito bem. Em outros momentos, o próprio candidato critica certo endeusamento dos candidatos que aparecem na TV e nas capas de revistas, dizendo que o verdadeiro presidente tem que ser presidente ao vivo e “não pode ser produto da *Life Magazin*”. Em suas aparições na televisão, soa caricato e muito pouco didático.

O carisma de Kennedy apaga a seriedade de Humphrey. Em muitos momentos, é visto como um *pop star*, uma celebridade que dá autógrafos. A cena das jovens correndo para vê-lo num comício é significativo disso. “Ele nos dá esperança, 1960, o ano da bonança”, é o *jingle* do candidato. Sempre bem posicionado diante das câmeras, é bem dirigido em suas cenas televisivas, é informal e simpático (“ainda não está na hora de sorrir, não é”, diz antes de soltar um luminoso sorriso). Muitas vezes visto como um verdadeiro galã, com uma forte presença de palco nos comícios – a presença da tímida Jacqueline Kennedy ajuda muito nisso, ela está sempre nos eventos públicos de campanha. O candidato é muito bem-humorado e tem pleno domínio do público, consegue atrair as atenções. Tenta se aproximar a todo instante do eleitor, “como vocês, tenho idéias firmes sobre o que este país ainda necessita realizar”. É claro que Kennedy não age em função da presença de Robert Drew e de Richard Leacock. Ele é espontâneo nas suas ações, nos seus gestos, na sua fala. O que se ressalta é a sua forte presença midiática que, mesmo aparecendo o mesmo tempo que seu opositor, se destaca em função de seu carisma.

Entreatos retrata os bastidores da campanha eleitoral de 2002, que consagrou Luiz Inácio Lula da Silva vitorioso, e acompanha o candidato durante as cinco semanas antes de chegar ao poder.

Durante duas horas, João Moreira Salles opta por mostrar as cenas não públicas de Lula: em vez do candidato nos comícios, nos debates, nas entrevistas,

nas passeatas, vê-se a estrutura de uma campanha eleitoral nos bastidores: Lula no avião, aparando a barba, em reunião com o núcleo da campanha, na gravação dos programas eleitorais, com a família.

João Moreira Salles explicita claramente ao espectador que, em nenhum momento, ele teve a pretensão de captar a “realidade viva” da campanha de 2002. Isso é demonstrado logo nas primeiras cenas, no desenrolar dos créditos, no momento em que assina a direção, quando Aloísio Mercadante fecha a porta para uma reunião a sós com Lula. É como se o diretor dissesse para quem vê: ‘eu não tive acesso a tudo’. “*Entreatos* presentifica a tensão existente quando o ato-cinema quer transformar em cena justamente os bastidores de construção de outras cenas” (Bragança, 2005)

A câmera assume uma pretensão de invisibilidade, busca ser uma “mosca na parede”. Podemos até mesmo inferir que os princípios do Cinema Direto tenham sido levados em consideração: sem entrevistas, sem pedir que as pessoas façam qualquer coisa em função da filmagem, não pedir para que se repita nada e, sobretudo, manter-se transparente. A câmera não interfere diretamente na cena, mas o desenrolar das cenas ocorrem, sobretudo, em função da câmera. Diferente de *Primárias*, em que a atitude dos candidatos não estava necessariamente pautada pela presença do diretor e do câmera e que conseguia explorar a espontaneidade dos candidatos, *Entreatos* é uma história contada a partir da presença cênica de seu protagonista: Lula.

Não que não haja espontaneidade, não que não haja momentos em que Lula não seja natural (incômodos da bursite, do nariz congestionado e do cansaço, os palavrões, as brincadeiras com a equipe do programa eleitoral, o incômodo com a imprensa, a brincadeira com Bush no telefone do estúdio, a ironia com o fato de FHC “não jogar bola e não tomar uns gorós”, ou simplesmente quando, após anunciado o resultado da eleição, senta-se no chão junto com a mulher e ouve sua trajetória sendo contada pelo *Fantástico*).

Aliás, a imprensa é um personagem importante no filme, seja nos momentos de crítica da mídia (a cobertura eleitoral), seja nos momentos em que ela cumpre simplesmente sua função (entrevistando Lula, enquanto este apara a barba ou até mesmo na espetacular cena final em que chovem jornalistas em torno dele).

No entanto, é Lula quem dita o caminho do documentário, é ele quem deixa desvelar e transparecer o Lula que todo mundo conhece: simples, homem do povo, sorridente, apegado à família. O Lula-político faz questão de representar este Lula-povo para as câmeras. Não é mais o Lula radical das greves – é o Lula midiático, o Lula “Duda Mendonça”. Vários são os momentos em que isso ocorre. Em uma cena, do nada ele começa a conversar com Gilberto Carvalho sobre o problema da

fome do mundo – como se Gilberto Carvalho nunca tivesse ouvido sua análise sobre a fome nestes quase 30 anos de vida pública – ou então quando começa a conversar com assessores sobre o que vai mudar na sua vida após a eleição, as análises a respeito do MST, de Walessa e do Sarney, a comemoração debochada após o telefonema de Serra, os casos da época do sindicato, do namoro com Marisa Letícia, entre outros tantos momentos. Por mais contundente e importante que sejam suas análises, os diálogos (algumas vezes monólogos) são improvisados, mas ocorrem em função da presença da câmera.

A ressalva que João Moreira Salles fez anteriormente sobre a interferência/não-interferência da câmera é importante, porque, em certo sentido, o diretor “joga o jogo” do poder, deixando claro, que a própria equipe é também um personagem importante da cena, com elementos até mesmo da auto-reflexividade, utilizando-se de uma metalinguagem para falar do próprio filme (seja em cenas em que a produtora aparece, o filho de Lula segura o microfone, Walter Carvalho fala, o diretor e Lula negociam para embarcar no vôo seguinte, José Dirceu questionando a confiabilidade da equipe de Salles “Quem é esse João Salles?”, para pouco depois soltar a profética: “Ninguém é totalmente confiável”, e, até mesmo quando assina a direção diante de uma porta fechada).

Salles não fala, deixa falar. A câmera se deixa levar pela capacidade de oratória dos personagens. Ator principal, Lula é quem guia, de certa forma, o que deve entrar ou não na versão final do filme. É o seu carisma, a sua retórica e o seu domínio de cena que fazem com que consiga conquistar imaginários. E isso é política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou estabelecer uma comparação entre os documentários *Primárias* e *Entreatos* para demonstrar as semelhanças e diferenças de linguagem e, ainda, ressaltar um ponto de convergência entre ambos os filmes: o forte carisma dos seus dois protagonistas – Lula e Kennedy — como ferramenta midiática para a construção de opiniões públicas e de imaginários de forte produção simbólica. São homens depositários da esperança do povo por suas qualidades pessoais.

Primárias assume uma câmera observativa da realidade, com uma pretensa transparência buscando captar essencialmente a espontaneidade e os fatos objetivos, tal como aconteceram. Kennedy não age em função da câmera, mas domina a linguagem televisiva e cumpre muito bem o personagem político criado para si. Em *Entreatos*, temos uma câmera que participa indiretamente da cena fílmica, uma vez que Lula dita o tempo inteiro para que caminho o documentário deve ser levado, o que não significa, naturalmente, que ele não esteja sendo verdadeiro em suas aparições.

Apenas que domina perfeitamente a cena. A atualidade da obra de Flaherty talvez esteja aí, os personagens representam o tempo inteiro, mas representam a si mesmos. E o documentário como linguagem mais próxima do real, e mesmo contando uma história de dois homens na disputa pelo poder, consegue extrair alguns elementos de espontaneidade e de “verdade”, que nenhuma outra forma de discurso e linguagem conseguem.

O que quero apontar, pensando a partir dos dois documentários, é que, a todo o momento, estamos falando da construção de impressões públicas e do gerenciamento de aparências públicas. E a disputa política se dá mediante a adoção desses elementos como estratégia eleitoralmente viável visando a conquista de imaginários. O apelo a outras dimensões da lógica política que não o *logos* é intensificado no contexto atual de uma sociedade midiaticizada. Realidade e espetáculo, representação e espontaneidade se misturam nos atos – e entreatos — da política contemporânea.

LUIZ GUSTAVO V. XAVIER é mestrando em comunicação social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Produziu o documentário “Conquista”, exibido na I Mostra de Cinema e Direitos Humanos da América do Sul e também na TVE Brasil. Publicou trabalhos na área de cinema/documentário, entre eles: “O documentário brasileiro contemporâneo e o impasse da violência urbana: uma discussão sobre o estado de exceção” (I Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação [CONECO], Rio de Janeiro, 2006) e “A representação do estado de exceção no documentário brasileiro: Notícias de uma guerra particular” (I Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política [COMPOLÍTICA], Salvador, 2006).

NOTAS

1 Ao pensar sobre aquilo que confere legitimidade às formas de dominação, Weber estabelece três tipos puros, ou três tipos ideais de dominação legítima: a tradicional, a legal e a carismática. O poder tradicional está ligado aos costumes, ao respeito às tradições, a certo caráter sagrado daqueles que exercem a autoridade. Já o poder legal está ligado a uma ordem racional, burocrático-administrativa, fundada na obediência às normas e “na crença na validade de um estatuto legal”.

2 “Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental.”

3 “Escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante de realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação”, representava a postura adotada pelos irmãos Lumière em relação à captação da realidade nos registros do cotidiano, no início da história do cinema.

4 Foucault mostra, por exemplo, como os discursos dos loucos, homossexuais, pervertidos, prisioneiros foram, durante toda modernidade, interditados por um discurso racional imposto como única forma de acesso à verdade.

5 Entrevista concedida à Folha de S. Paulo.

6 Faixa comentada do documentário *Primárias*, pelo próprio Robert Drew.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAGANÇA, F. *Entreatos*. Revista *Contracampo*, 2005, disponível em <http://www.contracampo.com.br/64/entreatos.htm>, acessado em ???
- DA RIN, S. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro, Azougue, 2004.
- FLAHERTY, R.. *La funcion del documental*. 1937, disponível em http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh_itm=80afd364b67be5a226135f12a42629c7, acessado em ??
- FOUCAULT, M.. *A ordem do discurso*. data?? disponível em <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>, acessado em??
- GOMES, W. *As transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo, Paulus, 2004.
- GRIERSON, J.. *Postulados del documental*, data??, disponível em <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>. [não mencionado no texto]
- MIGUEL, L.F. *Mito e discurso político*. Campinas, Unicamp, 2000.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo, Papirus, 2005.
- SALLES, J.M. Entrevista concedida a *Folha de S. Paulo*.(data??), disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=389ASP002>, acessado em???
- WEBER, M. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo, Cultrix, 2005.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.