

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA VISUAL – MESTRADO



PERSONALIDADES CONSTRUÍDAS

A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E O PODER CRIADOR DA
CÂMERA NA FORMAÇÃO DA IMAGEM PÚBLICA



Patrícia Quitero Rosenzweig

Goiânia/GO
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA VISUAL – MESTRADO

PERSONALIDADES CONSTRUÍDAS
A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E O PODER CRIADOR DA
CÂMERA NA FORMAÇÃO DA IMAGEM PÚBLICA

Patrícia Quitero Rosenzweig

Goiânia/GO
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA VISUAL – MESTRADO

PERSONALIDADES CONSTRUÍDAS
A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E O PODER CRIADOR DA
CÂMERA NA FORMAÇÃO DA IMAGEM PÚBLICA

Patrícia Quitero Rosenzweig

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Cultura Visual – Mestrado – da
Faculdade de Artes Visuais
FAV/UFG como exigência parcial
para a obtenção do título de:
MESTRE EM CULTURA VISUAL,
sob orientação da Professora
Doutora Rosa Berardo.

Goiânia / GO
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA VISUAL – MESTRADO

PERSONALIDADES CONSTRUÍDAS
A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E O PODER CRIADOR DA
CÂMERA NA FORMAÇÃO DA IMAGEM PÚBLICA

Patrícia Quitero Rosenzweig

Dissertação aprovada e defendida em
26 de novembro de 2008.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Rosa Berardo – FAV/UFG
Orientadora e Presidente da Banca

Prof^a. Dr^a. Maria Luisa Mendonça – Facomb/UFG
Membro Externo

Prof. Dr. Raimundo Martins – FAV/UFG
Membro Interno

Prof. Dr. Lizandro Nogueira – FAV/UFG
Suplente do Membro Externo

Prof^a. Dr^a. Maria Elízia Borges – FAV/UFG
Suplente Membro Interno

Dedico este projeto ao meu avô paterno, in memoriam, Nicolau Rosenzweig refugiado do campo de concentração de Auschwitz e aos meus dois amores incondicionais:, Humberto Monteiro Alves e Lorenzzo Alves Rosenzweig, pela compreensão da minha ausência como esposa e mãe neste período de estudos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Deus, por ter dado a mim pais tão sábios e maravilhosos que, por toda vida me proporcionaram a melhor formação humanística e educacional, imprescindíveis, para que eu concluisse esse trabalho. Sem eles eu nada seria.

À minha querida amiga orientadora professora Doutora Rosa Berardo, pela sua confiança, dedicação, ensinamentos sobre análise filmica e projeções cinematográficas.

A todos os professores do Programa de Mestrado em Cultura Visual da FAV/UFG, especialmente ao Dr. Raimundo Martins que com sua sabedoria didática e suas ricas reflexões me fez apaixonar pela Cultura Visual.

Às contribuições e ponderações da Dra. Maria Luisa Mendonça - FACOMB que enriqueceu muito este trabalho desde sua qualificação. Agradeço-a pelo carinho e dedicação na leitura deste trabalho.

À professora Dra. Olga Izilda Ronchi – vice-reitora da Universidade Católica de Goiás, por suas palavras de incentivo, pela confiança no meu potencial pedagógico e pela orientação do momento exato de se colocar o ponto final.

“A verdade é que poucos cineastas estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista”.

Bill Nichols

RESUMO

A definição do gênero documentário talvez seja tão complexa quanto à definição de cultura. Há quem opte pelo contraste a outros gêneros filmicos, há quem conteste veementemente esta pressuposição. O documentário pode ser delineado a partir de um tênuo conceito de valores advindo de múltiplos olhares: desde o olhar virgem de um cinéfilo espectador, variando até a mais profunda visada crítica de um crítico de cinema. Acredita-se não existir uma definição exata deste tão polêmico gênero filmico de “limites permeáveis e aparência camaleônica” (NICHOLS, 2004, p.64). Impossível é não reconhecer o impacto que a linguagem audiovisual adotada causa ao imaginário social coletivo. O documentário democratiza a informação, populariza o saber, espalha o conhecimento. Através de uma análise contextual histórica, política e cultural este estudo objetiva-se, a partir da referenciação dos Estudos Culturais Britânicos e sua abertura multiperspectívica, a análise dos pontos de convergência de dois documentários de cunho político, sobretudo em duas vertentes: uma relacionada aos **aparatos de poder**, simbolizada pela imponência do objeto “avião” e outra de ordem **tecnológica e social**, evidenciada pelo intimismo providencial entre o político e o público, proporcionado pelas câmeras portáteis digitais que, ao olhar vívido do cineasta cria relações mais humanas e envolventes onde, público, atores sociais e personalidades do mundo político, protagonizam experiências de vida através da tela do cinema, ecoando vozes aos documentários. Nas análises de ambas as produções foram considerados os momentos: histórico, cultural e político. E, embora, múltiplas sejam as possibilidades analíticas de uma produção cinematográfica, o estudo em questão privilegia a análise da “significação da imagem cinematográfica”, ou seja, o entendimento da “técnica” como criadora de significações e as suas implicações ideológicas, como: a apreciação de poder, notoriedade e expressão pública, essenciais na formação da imagem pública (leia construção de personalidades). Para tanto, servirão de objetos de análise para essa dissertação o legendário documentário “Triunfo da Vontade”, da cineasta Leni Riefenstahl, filmado na cidade de Nuremberg – Alemanha (1934) durante o sexto congresso do partido nazista, considerado um dos documentários políticos de maior visibilidade e críticas e o documentário contemporâneo “Entreatos – Lula a 30 dias do poder” dirigido pelo

cineasta brasileiro João Moreira Salles. Um registro das pausas não-públicas e os bastidores nos últimos meses (setembro e outubro) da campanha presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002, atual presidente da República do Brasil, hoje em seu segundo mandato presidencial. Este projeto propõe, acima de tudo, uma reflexão da relação: homem, sociedade, imagem e aparatos de poder em busca de significações: sociais e culturais dos objetos fílmicos e a verificação da intencionalidade discursiva dessa significação na construção da imagem política de Adolf Hitler (1934) e Luis Inácio Lula da Silva (2002).

Palavras-chaves: documentário, cinema, identidade e imagem política.

ABSTRACT

The definition of the documentary genre is perhaps as complex as the definition of culture. Some people choose by contrast other film genres. There are those who strongly contest to this assumption. The documentary can be sketched by a subtle concept of values which comes from multiple views: from the pure look of a film studious spectator, ranging up to the deepest target of criticism of a film critic. It is believed there is no exact definition of this very controversial film genre of "permeable boundaries and mutable appearance" (NICHOLS, 2004, p.64). It is impossible not to recognize the impact that the audiovisual language used in this kind of movie causes to the social collective imagination. The documentary democratizes the information, popularize and spread the knowledge. From a historical, political and cultural contextual analysis, this study aims, from the referral of British Cultural Studies and its multiperspective opening, to analyze the convergent points between two documentaries of political subjects, especially in two parts: one related to the **pomps of the power**, symbolized by the magnificence of the object "airplane" and the other related to the **technological and social** aspects, evidenced by providential intimate relation between the political and public, provided by portable digital cameras, that, by the film maker view, creates more human and hot relationships where, public, social actors and personalities of the political world, interpret life experiences through the movie screen, echoing voices to the documentaries. In the analysis of both productions were considered the following moments: historical, cultural and political. And, although there are many analytical possibilities of a film production, this study focuses on the analysis of the meaning of the film image ", in other words, the understanding of the" technique "as the creator of meanings and their ideological implications, such as: an appreciation of power, fame and public expression, essential to build a public image (read construction of personalities). In this way, the objects of analysis of this dissertation are: the legendary documentary "Triunfo da Vontade", created by the film maker Leni Riefenstahl, recorded at Nuremberg - Germany (1934) during the sixth congress of the Nazi party, considered as one of the most visible and critical political documentaries and a contemporary documentary "Entreatos – Lula a 30 dias do poder" directed by the Brazilian filmmaker Joao Moreira Salles. It shows the non-public breaks and the presidential

campaign of Luiz Inácio Lula da Silva last month frames (September and October) in 2002 .He is the current Brazil's president and he is now in his second presidential term. This project proposes, mainly, a reflection of the following relationship: man, society, image and the pomps of the power trying to find out the social and cultural meanings of the objects of the film and the discursive intention of this significance in the political image's construction of Adolf Hitler (1934) and Luis Inácio Lula da Silva (2002).

Keywords: documentary, movie, political image and identity.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01 – Imagem do campo de concentração de Auschwitz.....	15
Figura 02 – Imagem da primeira capa do documentário de Leni Riefenstahl.....	21
Figura 03 – Imagem da capa do documentário de João Moreira Salles.....	22
Figura 04 – Cinematógrafo	25
Figura 05 – Fotograma do filme documentário <i>Nanouk, o Esquimó</i>	50
Figura 06 – Representação do cine-olho.....	51
Figura 07 – O cineasta Dziga Vertov em ação.....	51
Figura 08 – O polêmico cineasta John Grierson.....	52
Figura 09 – O cineasta João Moreira Salles.....	63
Figura 10 – Juntos, o Fühher e sua deusa perfeita.....	66
Figura 11 – Leni Riefenstahl em ação.....	67
Figura 12 – Adolf Hitler.....	75
Figura 13 – Estrutura da Indústria do Cinema Alemão – 1942.....	79
Figura 14 – Luís Inácio Lula da Silva.....	81
Figura 15 – Seqüência fílmica “Triunfo da Vontade” – Hitler e o Avião.....	88
Figura 16 – Seqüência fílmica “Entreatos” – Lula e o Avião.....	91
Figura 17 – Câmera utilizada nas filmagens de “Triunfo da Vontade”.....	94
Figura 18 – Câmera utilizada nas filmagens de “Entreatos”.....	95
Figura 19 – Seqüência fílmica “Triunfo da Vontade” – Hitler e o PÚblico.....	96
Figura 20 – Seqüência fílmica “Entreatos” – Lula e o PÚblico.....	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

MUITO ALÉM DA IDEOLOGIA OU DA MERA REPRESENTAÇÃO.....	15
--	----

CAPÍTULO 1

1. TEORIAS E PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS NO CINEMA.....	25
--	----

CAPÍTULO 2

2. CINE DOCUMENTÁRIO: NUANCES DE UM GÊNERO POLÊMICO.....	46
---	----

2.1 E o documentário encontrou sua voz.....	53
---	----

2.2 Um paralelo entre momentos históricos e evolução estilística do gênero.....	56
---	----

2.3 A representação no cine documental.....	61
---	----

2.4 O desafio da persuasão.....	65
---------------------------------	----

2.5 O desafio do convencimento.....	66
-------------------------------------	----

CAPÍTULO 3

3. LUZ, CÂMERA, AÇÃO... UMA ANÁLISE CULTURALISTA DELINEADA A PARTIR DA TEORIA CONTEMPORÂNEA DO CINEMA.....	71
---	----

3.1 A experiência mitológica.....	72
-----------------------------------	----

3.2 A representação cinematográfica de Hitler e Lula. Diferentes contextos, diferentes estéticas e um objetivo comum: a persuasão.....	75
--	----

3.2.1 Adolf Hitler: o herói moderno.....	75
--	----

3.2.2 Lula: o herói contemporâneo.....	81
--	----

3.3 Triunfo da Vontade e Entreatos: uma análise das similaridades construtivas e intencionalidades discursivas.....	85
---	----

3.3.1 Seqüências Aéreas: aparatos de poder.....	87
---	----

A) Triunfo da Vontade: o avião.....	88
-------------------------------------	----

B) Entreatos: o avião.....	91
----------------------------	----

3.3.2 Seqüências Terrestres: relações humanas e tecnologia.....	93
---	----

A) Hitler e o PÚblico.....	96
----------------------------	----

B) Lula e o PÚblico.....	98
--------------------------	----

3.3.3 Pontos de convergência dos documentários em análise.....	101
--	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105
--	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

NSDAP Partido Nacional Socialista alemão

ABC Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema

INTRODUÇÃO

MUITO ALÉM DA IDEOLOGIA OU DA MERA REPRESENTAÇÃO

Existem algumas motivações pessoais que nos levam, mesmo que inconscientemente, a buscar resposta, entendimento ou mesmo alento sobre determinados assuntos que desde pequena ouço apenas parcialmente, seja pela tragicidade dos fatos ou mesmo pela ansiedade de se apagar um passado de muita dor, perda e sofrimento. Acredito no destino, na história, assim como acredito no poder infinito da comunicação, que me encanta, me orgulha e seduz. É certo que nem sempre essa força a que me refiro é utilizada para o bem, pelo menos de alguma grande maioria.

Construir personalidades e edificar imagens através da mídia talvez não seja um ato tão vil, embora a conseqüência deste ato possa ter no mínimo mudado definitivamente, o rumo de milhares de vidas e famílias, como a minha, que, ao sobreviver às atrocidades de Auschwitz, sem pátria, veio para o Brasil em busca de paz e dignidade.



Figura 01 – Imagem do campo de concentração de Auschwitz.

Motivações pessoais e profissionais se entrelaçam neste projeto. É preciso tecer considerações, entender e mergulhar neste universo audiovisual midiático denominado “cinema documentário”. Saber mais e mais sobre seu mecanismo de poder e suas técnicas de dominação, persuasão e construção de personalidades.

Personalidade. Palavra substantiva derivada do grego *persona*. Definida como o caráter ou qualidade essencial e exclusivo de uma pessoa ou de um personagem. Individualidade consciente. Considerado sinônimo de celebridade, pessoa de reconhecida importância social, influente ou notável. Suas características psicológicas determinam a sua identidade, sua individualidade pessoal e social.

Identidade. Pode ser definida como o conjunto de caracteres próprios de uma pessoa e ter como referência a si própria: auto-suficiência. Se delimitada em sua forma mais complexa, trata-se de um retrato da vida na contemporaneidade. Uma reflexão mais adaptada à dinâmica do transitório que se impõe sobre o perene. Pode significar um processo de transformação. (BAUMAN, 2005)

De acordo com culturalista Stuart Hall (1997) as estruturas sociais estão se deslocando. Está ocorrendo um amplo processo de mudança na sociedade moderna abalando o quadro de referência dos indivíduos. Envolto às especulações e incertezas emerge o homem moderno, fragmentado, em “crise”, criando novas concepções de identidade e se permitindo assumir posições de identidade.

Não há como analisar o conceito de identidade sem relacioná-la ao conceito de cultura, discurso e sistemas de representação. Os discursos e sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. E as pessoas investem nas posições que os discursos de identidade lhe oferecem.

O conceito de identificação tem sido retomado através dos Estudos Culturais, mais especificamente na Teoria do Cinema para explicar a forte ativação de desejos conscientes relacionado às pessoas ou as imagens, fazendo com que seja possível nos termos inseridos de alguma forma naquela imagem apresentada, no papel do personagem ou mesmo de alguma forma, nos sentirmos intimamente ligados ao universo ou à situação apresentada na tela.

A mídia nos diz como devemos ocupar uma posição de sujeito particular – o adolescente “esperto”, o trabalhador em ascensão ou a mãe sensível. Os anúncios só serão ‘eficazes’ no seu objetivo (...) se fornecerem imagens com os quais os consumidores possam se identificar. É claro, pois, que a produção de significados e a produção de identidades que são

posicionadas nos (e pelos) sistemas de representação, estão estreitamente vinculadas. (...) Diferentes significados são produzidos por diferentes sistemas simbólicos, mas esses significados são contestados e cambiantes. (WOODWARD, 2000, p.18)

Na visão de Woodward (2000) a cultura molda a identidade. Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder. Tem a capacidade de determinar quem será “incluído” e quem será “excluído”. Rutherford (1990) partilha desta mesma opinião de Woodward ao afirmar identidade como sendo a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação.

A determinação deste estudo denominado **Personalidades Construídas**, faz deferência ao referencial de identidade exposto com objetivo de superação do termo “personalidade” no nível psíquico, adicionando-o à dimensão simbólica, cultural e, sobretudo social, uma vez que se pretende analisar a influência da linguagem audiovisual documental para a formação da imagem política, com vistas à apreciação de poder, notoriedade e expressão pública de duas grandes personalidades políticas: Adolf Hitler, o temido e idolatrado ditador alemão e Luís Inácio Lula da Silva, metalúrgico de formação, fundador do Partido dos Trabalhadores e atual presidente da República Federativa do Brasil, hoje cumprindo seu segundo mandato presidencial.

A designação da palavra “linguagem”, de inspiração lingüística, ao contrário do convencional, não será tratada no contexto desta dissertação, como seqüência verbal e sim a partir de uma designação visual, imagética não seqüencial que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo. De acordo com Martin (2003), trata-se de uma “linguagem de imagens, com seu vocabulário, sua síntese, suas flexões, suas elipses, suas convenções, sua gramática” (ARNOUX apud. MARTIN, 2003, p.16). O que não significa dizer que essa linguagem não seja um fenômeno natural. Além de natural, é também um fenômeno cultural, decorrente do desenvolvimento de técnicas, de formas de expressões, de demandas imaginárias, subjetivas, estéticas oriundas de uma realidade sócio-econômica. (MACHADO, 2005)

A linguagem audiovisual¹, e seu universo de significação estão intimamente ligados à proposta estética da obra e a um tipo de construção narrativa baseada na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera e no papel modelador das regras de continuidade.

Assim, a combinação de elementos imagéticos e recursos de expressão são construídos a partir das relações entre o imaginário social coletivo e as múltiplas e possíveis interpretações por parte do receptor. “O que é transmitido através do vídeo e do cinema, mesmo não sendo rígido como uma lei, nem estável como uma língua natural, é suficientemente sistemático para garantir a eficácia da comunicação e a inserção do meio como canal de expressão dentro da sociedade”. (MACHADO, 2005, p.193)

Partindo-se dessa pressuposição, faz-se necessária a afirmação da linguagem audiovisual como um “fenômeno de comunicação”, que, de forma processual, não hierárquica, enfoca uma visão nem sempre imparcial da realidade, disseminando idéias e ideais.

(...) a sociedade e a cultura contemporânea estão num estado de fermentação e mudança, enquanto teorias contrapostas se esforçam por explicar esses novos desenvolvimentos. A arena de lutas de teorias soma-se às guerras culturais entre conservadores, liberais, progressistas, em que os conservadores tentam zerar os avanços dos anos 60 e impor valores e formas de cultura mais tradicionais (KELLNER, 2001, p.29)

Derivada da raiz grega “theoria”, as teorias são armas dedicadas a atacar alvos específicos. Nas palavras de Foucault é um instrumento, uma caixa de ferramentas que nos ajuda a movimentar por campos sociais, auxilia a desvendar os segredos do ser, da cultura e da sociedade. Para isso se utiliza de conceitos, símbolos, imagens, argumentos e narrativas. São, entre outras coisas, modos de visão e interpretação que focalizam a atenção em fenômenos específicos, ou no sistema social como um todo. (KELLNER, 2001)

¹ Entende-se por linguagem audiovisual, todo tipo de imagem eletrônica produzida inicialmente para o cinema e, posteriormente para o vídeo.

Em função de sua origem popular, o cinema, lutou bravamente para ser levado a sério como manifestação artística. Desde o início, o cinema sentiu necessidade de abrigar-se em um “guarda-chuva de proteção” contra a futilidade narrativa a qual se inclinava. Apenas há pouco mais de 50 anos, em meados da década de 1960 uma geração de cinéfilos de ideário humanístico, muitos deles professores de filosofia e literatura, passou a refletir sobre a diversidade do pensamento em cinema dando origem à Teoria Contemporânea do Cinema.

É interessante constar que, diferentemente, das teorias tradicionais, a Teoria Contemporânea do Cinema não foi balizada em questões de ordem tecnológica ou mesmo teve como intenção a diluição da figuração na Arte Moderna. Foi pensada a partir da evolução estilística no século XX, através da mediação da câmera e das facetas da dimensão narrativa. O que não a impediu de travar ferrenhas batalhas em busca do mapeamento para a construção das idéias sobre o presente e o futuro do cinema.

Durante muitas décadas, duas grandes correntes disputaram o território teórico e nortearam o pensamento do cinema. Uma, de ordem estruturalista designada **Teoria da Posição-subjetiva**, e outra, denominada **Teoria dos Estudos Culturais**, inflamada pelo seu discurso pós-estruturalista. Ambas, ao alcance de suas limitações, carregam consigo contribuições e reflexões coerentes produzidas a partir de marcos teóricos e objetivam a descrição ou explicação de amplos aspectos da sociedade, da história, da cultura e da psique.

Embora o surgimento dos estudos de cinema tenha se articulado inicialmente a partir da questão autoral, revigorou questões como as funções políticas e culturais deste meio. Naquele momento se fazia necessária uma análise de caráter lógico-analítico pós-estruturalista e não mais uma teoria ligada à psicologia cognitivista de caráter estruturalista. Através de “certo consenso” são rompidas certas bases epistemológicas, através das quais as teorias vinham se articulando. (RAMOS, 2004, p.13)

O culturalismo no estudo do cinema contemporâneo exibe, entretanto, um estatuto teórico mais auto-consciente. E, em contraste com a teoria da Posição-subjetiva, ele afirma que os mecanismos culturais mais difusos determinam as funções sociais e psíquicas do cinema. (BORDWELL, 2005, p. 35)

A abrangência social da teoria dos Estudos Culturais fascina pensadores à órbita de seus temas tornando-se referencial de: identificação, montagem, autoria, ontologia e narratividade. Elucidam o contexto da ação social, delineiam práticas e discursos e torna inteligível a vida na sociedade. A partir de então, passa-se a produzir materiais audiovisuais em larga escala, contendo terminologias conceituais próprias, muitas vezes de cunho ideológico, que envolve inicialmente o cinema e posteriormente é adequada à produção midiática contemporânea.

De acordo com Nichols (2005) não existe uma linha direta da chegada à estação de trem de Louis Lumière à chegada de Hitler a Nuremberg, tudo aconteceu naturalmente. Isso significa que o termo “documentário” cunhado ocasionalmente por Robert Flaherty, tornou-se conhecido mundialmente como gênero através de John Grierson que, com muita habilidade, ainda na década de 1930 fundou uma unidade cinematográfica e criou o modelo de patrocínio governamental impulsionando, assim, a produção de documentários institucionais. Por sua vez, convenceu o governo britânico a fazer cinema e tornou-se o principal inspirador do movimento britânico e, mais tarde canadense, assegurando, contudo um nicho relativamente estável para a produção de documentários, ainda no início do século XX.

Embora não tenha sido idealizado por Flaherty como espaço de mediação política, o documentário foi considerado, inicialmente como um meio informacional de construções discursivas, que excedia a representação descritiva de fatos. O que não contradiz, absolutamente, seu status artístico. Existe em cada documentário produzido, do mais intimista ao mais experimental, uma vocação didática. É como se a sua contribuição social fosse seu referente. Pelas considerações de Labaki (2005) o documentário uma autêntica encyclopédia audiovisual. É o instrumento mais lúdico, eficiente e radical contra a ignorância, pois tem a capacidade de democratizar a informação, espalhar o conhecimento e popularizar o saber.

Em pleno século XXI, a representação descritiva dos documentários ainda é amplamente questionada, bem como o grau de testemunho informacional audiovisual associado a conceitos como evidência, aderência, pertinência e

autenticidade e a forma como se insere numa estrutura relacional de sentido dentro do seu espaço informacional.

Imbuída da necessidade de achar respostas claras aos objetivos traçados por este estudo, delimita-se como corpus o conteúdo imagético de dois documentários de grande expressão política produzidos em momentos históricos e políticos diversos, mas que carregam em seu conteúdo grande carga ideológica.

Partindo de uma ampla pesquisa filmográfica sobre os documentários videográficos de cunho político produzidos desde o início do século XX, opta-se, neste estudo pela análise do polêmico documentário “Triumph des Willens” produzido para o III Reich, na cidade de Nuremberg no ano de 1934, pela cineasta Leni Riefenstahl. Embora não tenha sido o primeiro documentário de propaganda política, sem dúvida foi documentário mais polêmico produzido naquela época e retratou a reunião anual do NSDAP – Partido Nacional-Socialista alemão.

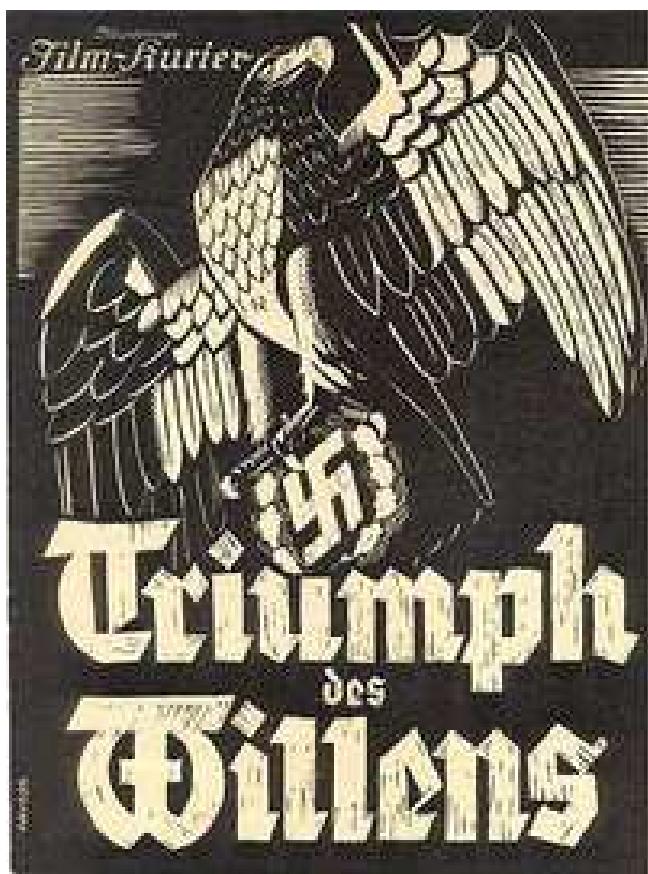


Figura 02 – Imagem da primeira capa do documentário de Leni Riefenstahl.

Na busca das similaridades construtivas e intencionalidades discursivas, servirá também como objeto de análise o também documentário político “Entreatos. Lula a 30 dias do poder”, produzido 68 anos depois, no ano de 2002. Dirigido pelo cineasta João Moreira Sales, trata-se de um registro real e editado dos bastidores da campanha presidencial brasileira do então candidato e atual presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva, produzido entre os dias 25 de setembro e 28 de outubro de 2002.

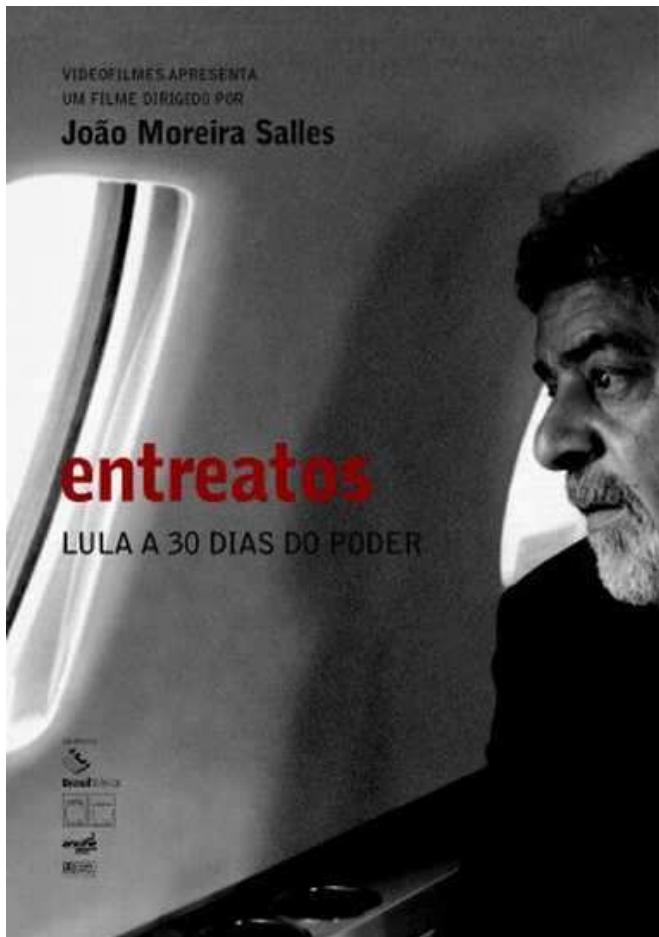


Figura 03 – Imagem da capa do documentário de João Moreira Salles.

A opção metodológica adotada será a de “significação pela linguagem cinematográfica”: técnica de análise filmica referenciada por Marcel Martin (2003). Designa-se como materialidade significante do cinema – “códigos que estão diretamente ligados à forma de expressão cinematográfica” (AUMONT, 2006, p.198). As seqüências filmográficas escolhidas serão analisadas sob a perspectiva de Laurent Jullier, Francis Vanoye e Anne Goliot-Létér e suas metodologias analíticas.

Aliada à decupagem técnica, por se fundamentar na Teoria Contemporânea do Cinema (Estudos Culturais), e no entendimento do gênero documentário sob visadas essenciais de Bill Nichols, Noëll Carroll, e Fernão Pessoa Ramos, este estudo contribuirá com a inserção de análise de elementos fundamentais que compõem o gênero documentário como: a narração, as vozes de enunciação, e principalmente as relações: social, ética e cultural das imagens na construção da imagem política.

Quanto à análise de produção e finalização, serão levados em consideração, vários aspectos, como: os momentos históricos distintos em que foram produzidos, os modos do gênero utilizados, a qualidade de produção (análogica e digital), equipamentos, planos de câmera e tomadas, eximindo qualquer juízo de valor ou ideal político, uma vez que protagonizarão essas análises duas polêmicas personalidades políticas (Hitler e Lula), ambas com ideais distintos que se utilizaram num dado momento de sua carreira pública, uma mesma ferramenta midiática: o **Cinema Documentário**, com um objetivo comum, a persuasão. Em outro âmbito, prevê a superação da análise lingüística e imagética e os procedimentos de expressão no sentido de demonstrar historicamente as mudanças nos modos de linguagem audiovisuais adotados pelo gênero no início do século XX e sua evolução no século XXI.

Em sua amplitude este estudo propõe uma reflexão da relação: homem, sociedade, imagem e aparatos de poder. Busca das significações: sociais e culturais dos objetos fílmicos e da intencionalidade construtiva e discursiva dessa significação. Tudo em busca de um objetivo comum: verificar como se deu a construção da imagem política de Adolf Hitler (1934) e Luis Inácio Lula da Silva (2002) através da linguagem audiovisual.

O objeto fílmico possibilidades múltiplas interpretações, assim é necessário reconhecer o impacto que a linguagem audiovisual pode causar ao imaginário social coletivo. As análises seqüenciais do corpus serão escolhidas e relacionadas de forma a verificar os pontos de convergência, similaridades construtivas e intencionalidades discursivas. É imprescindível constar que esta análise privilegiará o aprofundamento das seqüências fílmicas relacionadas à: tecnologia e às relações

humanas, presentes e evidenciadas em ambas as produções. A primeira relacionada aos aparatos de poder (seqüência privada: avião, tomada aérea) e a segunda, relacionada à reação do público ao se aproximar dos políticos (seqüência pública: aproximação, idolatria).

É válido reiterar que, embora não acredite que possa se possível me isentar pessoalmente das verificações analíticas deste estudo parte-se em busca da influência da linguagem cinematográfica sobre o imaginário coletivo e a construção da “personalidade pública” através do gênero documentário, demonstrando que indiferentemente dos ideais políticos partidários ou regimes: capitalista, socialista ou ditatorial o objetivo final é sempre o mesmo: **o poder.**

CAPÍTULO 1

1. TEORIAS E PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS NO CINEMA

Desde a criação do cinematógrafo dos irmãos Lumière em 1895, muito sobre a história do cinema foi contada. Nuances artísticas, anseios de reconhecimento como arte de vanguarda, do seu complexo de inferioridade emanado de sua faceta popularesca para a qual facilmente se inclinava e pelo fascínio de multidões, chegando a ser delineada como uma “arte de massa que encontrava espaço na educação de massa” (BORDWELL, 2005, p.25).



Figura 04 – Cinematógrafo

Como forma de contestação contra uma futilidade narrativa que se instaurava, ascende a partir da década de 1960, ladeada aos primeiros cursos de cinema os primeiros clássicos do cinema, proferidos por teóricos cinéfilos de filosofia e literatura que alicerçam seus pensamentos sob a rigidez impávida de uma Teoria Estruturalista, necessária naquele momento que se ansiava pela demarcação territorial de uma teoria clássica referenciadas por André Bazin, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Jean Epstein, Dziga Vertov, Roland Barthes e Christian Metz.

Elucida Bordwell (2005) a respeito da receptividade dos jovens e contestadores estudantes dos anos 60, pelas teorias estruturalistas. “Era um momento de afirmação e o poder de persuasão desta teoria provinha não da teorização, mas de sua aplicabilidade”.

Interessante analisar o ponto de partida, ou o marco conceitual de origem dessa teorização, denominado “linha autoral”. As discussões centrais travadas nas arenas literárias eram relativas à questão da autoria no cinema: uma estética da expressão pessoal do cineasta, fruto do cinema documentário de identidade nacional datado da década de 1930, dos filmes de arte europeus e dos grandes diretores hollywoodianos dos anos 1950.

A Teoria do Autor nunca teve a pretensão de se realizar enquanto teoria do cinema e sim adotá-lo como arte de expressão pessoal. Os redatores da revista *Cahiers du Cinema* sempre enfatizavam a respeito de uma *politique des auteurs*. Era inevitável elevar o status cultural do cinema a uma desejável forma artística, assim como a pintura ou a poesia eram consideradas. Com certa particularidade, não os interessava elevar o status do cinema em geral, mas do cinema americano em particular, alcancando sim, seus diretores à categoria de artistas.

Já Barthes em sua obra “A tradução das Mitologias” (1957) demonstrou com muita habilidade o outro lado da Teoria Estruturalista, o humanístico. Contestador da ideologia burguesa fazia questão de demonstrar como os meios de comunicação de massa exibiam como natural o que na verdade não passava de um artefato cultural. É interessante e amplamente identificável na obra de Barthes a dimensão socialmente crítica do cinema, particularmente quando aplicado à cultura de massa, uma vez que os estruturalistas consideraram o filme análogo ao Mito e ao Ritual.

Claude Levi-Strauss (1958) exponente da antropologia estrutural admite como função do mito a tradução de uma contradição na vida social – vida e morte – oposições binárias. Já Thomas Schatz (1991) afirma com veemência em sua obra que os gêneros hollywoodianos, como o mito, são rituais sociais que reencenam as contradições fundamentais da cultura. Talvez essa abordagem seja provavelmente a herança mais duradoura e ainda atual do cine-estruturalismo.

Mas se questões referentes à montagem, autoria e o realismo demarcaram os debates deste primeiro pensamento sobre o cinema, a Teoria do Cinema se configurou e evoluiu a partir dessas fundações, afinal almejava-se por uma teoria que refletisse as várias facetas da dimensão narrativa e a mediação entre o papel criador da câmera e a tomada escolhida pelo cineasta. Não dava mais para pensar em cinema apenas pela vertente tecnológica da imagem que impulsionava a arte cinematográfica, mas também, e principalmente, a partir da sua evolução estilística no século XX.

A história do cinema, de um modo geral era entendida como o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. A análise filmica, jamais referida como análise textual, dedicava-se, sobretudo, à interpretação e à avaliação. E sua trama recaía sobre o tema e os personagens. (BORDWELL, 2005, P.27)

Partindo do pensamento “analítico-cognitivista” fundamentado na Inglaterra e suas críticas ao pensamento francês questionando o estruturalismo semiológico puro e, sobretudo o realismo baziniano, a Teoria do Cinema ganha forças e estigma de contemporânea em suas reflexões, propondo a partir daí uma nova análise filmica identificada também no espectador. Era preciso a partir daí “(...) pensar o cinema, na medida em que o cinema já pensa e não somente graças à reflexividade da qual ele deu tantas provas, mas porque, como todas as artes, o próprio cinema pensa através dos filmes dos grandes cineastas”. (BELLOUR, 1990, p. 234)

Em uma perspectiva histórica mais ampla, no entanto, a política dos autores configurou uma interrupção de muitos dos debates centrais mantidos sobre o cinema ao longo dos cinqüenta anos anteriores. O cinema fora discutido em duas grandes linhas: como uma nova forma de arte e como uma força política e cultural peculiar à moderna sociedade de massa. (BORDWELL, 2005, p.27)

Se essa linha autoral, por um lado significou uma renovação da estética tradicional, predominantemente no final da década de 1960, entre os círculos acadêmicos e entre os cinematográficos anglo-americanos, essa teoria passou a ser amplamente atacada. Emergia no bojo das rupturas contra culturais uma nova ambição teórica originada em grande parte do estruturalismo francês que propunha uma nova leitura interpretativa do cinema baseada nos ideários do marxismo

althusseriano, da psicanálise lacaniana, da análise textual e, sobretudo da semiologia de Christian Metz. Essas idéias foram amplamente disseminadas entre os acadêmicos de cinema anglófonos através de revistas como: *New Left Review*, *Screen*, *Câmera Obscura* e publicações do *British Film Institute* e reforçadas através dos próprios teóricos franceses que, convidados a lecionar em escolas de várias partes do mundo, produziam uma legião de propagadores entre eles, estudantes franceses, ingleses e norte-americanos, o que acabou culminando no crescimento da influência de Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michel Foucault e outros mestres do pensamento francês (BORDWEL, 2005). Referenciavam como um movimento intelectual de grande respeitabilidade, não tanto pelo seu poder de persuasão, argumentação ou raciocínio abstrato, mas pela sua aplicabilidade a análise de filmes. Designada Teoria da Posição-subjetiva, tratava-se de um modelo interpretativo estruturalista, que recebeu alguns questionamentos, se tornou alvo de muitas polêmicas que cercaram os questionamentos analíticos na virada do milênio, mas foi percebida como sendo a vanguarda dos estudos de cinema.

Muito embora seu efeito sobre a pesquisa histórica tenha sido pequena, ela produziu um impacto imediato sobre o trabalho da crítica. Do início dos anos 1970 ao final dos anos 1980, acadêmicos do cinema aplicaram essa moldura teórica a filmes de uma ampla variedade de períodos e nações. (BORDWEL, 2005, p. 33)

Por estar alicerçada na análise das funções sociais e psíquicas do cinema, a Teoria da Posição-subjetiva centrou-se sobre alguns pressupostos a respeito da organização da sociedade e da atividade psíquica, fundamentadas nas concepções de “sujeito” e na sua construção por meio da linguagem e da sociabilidade.

Entende-se aqui como sujeito, não o indivíduo biológico, uma pessoa representada, nem um senso mais imediato de identidade ou ego. Sob essa perspectiva teórica, o sujeito é constituído como parte de uma organização, fruto de uma repressão de suas necessidades inerentes pelos processos de representação (mentais: vontades e desejos), que são reprimidas ou canalizadas para padrões socialmente admitidos.

O sujeito é sim, a relação com objetos e outros sujeitos. “A subjetividade, não é, portanto, a personalidade ou a identidade pessoal de um ser humano, mas é

inevitavelmente, social. Não é uma consciência preexistente, é adquirida. É constituída por um sistema de representação." (BORDWELL, 2005, p.31). Desejos e expectativas são canalizados ou reprimidos de acordo com os padrões socialmente admitidos.

Como toda ação social exige um agente consciente, que fale e atue de uma posição coerente, Lacan interpreta essa unidade (leia sujeito) a partir de dois registros psíquicos: o imaginário – onde o sujeito encontra a representação visual e integridade corpórea; e o simbólico – onde ocorre o registro da instituição da cultura e da diferença. A subjetividade está sempre em processo e em movimento, não existe uma posição unificada. Sustenta-se também que a repressão imposta pelos sistemas culturais de representação é ameaçada por manifestações do inconsciente.

Estender ao cinema à idéia de representação de ideologia foi a designação de Althusser que afirmava que o cinema pode se valer de processos inconscientes, e prometer o impossível: gratificação do desejo no simbólico, satisfação das pulsões e gerar uma identidade alienada. Segundo as premissas de Stephen Heath, o cinema canaliza o “desejo identificado” através do olhar, designado como registro do imaginário delineado pela estruturação e diferenciação do simbólico. Metz vai além ao afirmar que “códigos cinematográficos” provocam pulsões escópicas ou escopofílicas, ao tomar a imagem do outro como objeto de deleite, por meio do voyeurismo, fetichismo ou narcisismo, uma identificação entre a câmera e o ego do espectador, de ordem exclusivamente perceptiva. (FREUD, 1972b apud METZ, 1980)

De uma forma ou de outra, o cinema hollywoodiano, designado dominante, gratificava o desejo proporcionando aceitabilidade social. “Era considerado um sistema semiótico de representação do mundo através de textos e códigos convencionados” (BORDWELL, 2005, p. 31). Esse processo satisfazia a objetivos ideológicos, muitas vezes de ordem nacionalista, seja por intermédio da tecnologia do cinema, da estrutura narrativa, dos processos enunciativos ou por particularidades de representação, o cinema constrói as posições subjetivas de persuasão que são definidas ideologicamente com o objetivo de moldar socialmente o indivíduo.

Por intermédio da tecnologia do cinema, da estrutura narrativa, dos processos enunciativos e tipos particulares de representação, o cinema dominante constrói posições subjetivas que são definidas através da ideologia e da formação social (KUHN, 1982, p. 56)

Como forma de resgate de uma teoria que já não mais se sustentava balizada tão somente em pressupostos psicanalíticos emerge o cinema de oposição ou alternativo, bloqueando essas identificações imaginárias e destruindo os alicerces ideológicos do cinema dominante. Embora entre os anglo-americanos as abordagens psicanalíticas continuem a exercer alguma influência, os estudiosos contemporâneos de cinema entendem que a partir dos anos oitenta, a Teoria da Posição-subjetiva começa a entrar em colapso. Os teóricos americanos aderem à teoria lacaniana da Posição-subjetiva no momento em que ela cai em desuso na França.

Paul Hirst (1976) em sua obra “Althusser and the theory of ideology”, levantou o argumento que os teóricos franceses poderiam ao menos ter alegado, que a constituição do sujeito por meio do reconhecimento, pressupõe um conhecimento anterior; e que já deve, portanto, ter ocorrido um estado de subjetividade anterior. Apenas já tendo, o indivíduo, uma concepção de si próprio como sujeito, ele é capaz de reconhecê-la em uma representação. Por outro lado, entende-se que a Teoria da Posição-subjetiva tenha sido questionada por objeções bem pragmáticas e não somente pela sua vertente analítica.

Essa vertente de distanciamento histórico e cultural e sua essência dominante onde não parecia não haver espaço para a “ação” de atores sociais, para a crítica e resistência nesse referencial teórico (leia Teoria da Posição-subjetiva), acabou por beneficiar os teóricos da corrente pós-estruturalista que vinham desde a década de 1960 proliferando novos discursos, rejeitando as teorias totalizadoras, universalizantes e científicas: semiótica, psicanálise e marxismo – ditas estruturalistas e outros “discursos-mestres” que produziram a febre teórica da Posição-subjetiva. A revolução pós-estruturalista viu a proliferação de novas teorias da linguagem, do sujeito, da política e, sobretudo da cultura.

A palavra cultura se transformou para a academia dos anos 1990 no que a marca Toyota haviam se tornado para o mercado automobilístico. (...) a cultura passou a abranger praticamente todas as esferas da atividade social, especialmente as que, para o marxismo ortodoxo seriam elementos da “superestrutura”. (BORDWELL, 2005, p. 34)

No entanto, embora se tenha notícias de vários teóricos que migraram para os Estudos Culturais, várias tentativas foram feitas no sentido de resgatar e atualizar a Teoria da Posição-subjetiva.

Como tática de sobrevivência apresentou-se novas sínteses como o surgimento do neo-marxismo, revisões na psicanálise e semiótica, produzindo uma quantidade luxuriante de discursos teóricos, provenientes da Europa e do terceiro mundo, que circularam, produzindo, uma gama de teorias radicais. Neste momento o Feminismo e o estudo das culturas minoritárias passaram a fazer parte do discurso mundial. Grupos anteriormente marginalizados, como: homossexuais, hispânicos e indígenas apresentaram à sociedade novas perspectivas sobre sexo, cultura e sociedade. A colonização ocidental foi alvo constante de ataque por parte de teóricos oriundos de países colonizados. Era o fim do pensamento unidimensional de Herbert Marcuse.

Discursos em torno de raça, classe, etnias, preferências sexuais e nacionalidades desafiavam os discursos teóricos a explicar fenômenos antes ignorados ou subestimados. As minorias passaram a ter voz e vez. (KELLNER, 2001, p. 35)

Afirma-se que o que sobreviveu da Teoria do Cinema parisiense é algo quase esquecido nos círculos anglo-americanos – a semiótica de 1966, resgatada minimamente através do conceito de Enunciação, provenientes das teorias lingüísticas (Teoria psicanalítica da Gestalt), fundamentadas no comportamento do cérebro e seus estudos da percepção humana, onde se analisava um espectador passivo, totalmente orientado pelo “texto fílmico”. Segundo essa teoria, as leis gestálticas auxiliam compreensão analítica de imagens e idéias. São definidas como: unidade, segregação, unificação, fechamento, continuidade, proximidade, semelhança e pregnância da forma.

A semiologia lida com o cinema de duas maneiras. Por um lado, estuda o nível da ficção, ou seja, a organização do conteúdo do filme. Por outro, estuda o problema da “linguagem do filme”, o nível da enunciação. (DAYAN, 1999, p. 321)

O semioticista Arlindo Machado (2007) em defesa da Teoria da Enunciação afirma que, no momento em que o cinema deixa de ser objeto de atenção, começam a ser pronunciados, genericamente, os termos “mídias ou audiovisuais”. A recepção começa a ser encarada como autônoma com relação à produção, independente de determinações de “texto” e das artimanhas do sujeito enunciador. O lugar que o espectador ocupa no filme ou no audiovisual em geral é ditado pelo contexto de recepção. Essa é a razão pela qual os Estudos Culturais deram prioridade mais a análise de recepção do que à leitura de filmes. Ironicamente, resalva:

O objetivo era verificar como grupos específicos de públicos se apropriavam de determinados filmes para suas agendas culturais. Essa pretensão menos hermética e filosófica (...) acabou constituída, na verdade, de estudos de natureza empírica sobre cineastas, gêneros, públicos, políticas de produção e distribuição (...), mas, carente de estofo teórico e de fundamentação científica mais sólida. (MACHADO, 2007, p.129)

É fato que as dimensões culturais do cinema não eram uma novidade, uma vez que havia um especial interesse da Teoria da Posição-subjetiva pelos efeitos ideológicos do cinema o que se pode considerar, de certa forma, um ressurgimento das controvérsias, anteriores a 1950, em torno dos usos socialmente manipulatórios do cinema. A Teoria da Posição-subjetiva habituou os acadêmicos da área do cinema à idéia de que a grande teoria é realmente imprescindível e, neste sentido, os Estudos Culturais oferecia um leque de possibilidades. Assim a cultura foi tomada como um elemento novo de análise, pois esteve bastante presente nos debates das décadas anteriores. Não apenas Kracauer, mas Benjamin e Brecht que se interessaram pela relação do cinema com a cultura, o mesmo se passou com Gilbert Seldes, Ruth Benedict, Margaret Mead e Gregory Bateson, suprimindo o insuperável “ranço elitista” inegavelmente herdado da Teoria da Posição-subjetiva, em oposição a vertente orgulhosamente populista dos Estudos Culturais.

A existência de pontos de congruência entre as teorias abordadas é fato, principalmente, no que tange a aspectos de continuidade, afinal são raros os casos em que acadêmicos revisem, por completo, suas convicções.

Não havia um movimento de oposição ou mesmo de negação de princípios teóricos, e sim uma centralização nas relações de cultura onde, de forma menos intrincada e ambiciosa propunha-se com certo alívio uma política mais prática, mais palpável. Talvez isso justifique a atração por parte de alguns teóricos seguidores dos Estudos Culturais. Assim como não há como ocultar, que realmente existiu uma migração intensa de teorias, o que demonstra que a Teoria pós-estruturalista, embora, também se comprometa com a questão da transformação social, oferece possibilidades mais positivas de análise, uma vez que se propõem a verificar as formas de produção de cultura e o modo como esta, por sua vez, conforma a sociedade por meio de sua influência sobre os indivíduos.

O pessimismo de fato pairava sob a Teoria da Posição-subjetiva todas as vezes que o assunto tratado era a “transformação da sociedade”. As análises sempre partiam da identificação de sentido a partir de leituras textuais utilizando mecanismos semióticos, ideológicos e psíquicos, que por sua vez produziam “efeitos específicos” e criavam inevitavelmente, “sujeitos submissos”. Essa fórmula reinventada a cada análise em uma constante repetição, adicionada à falta de perspectiva de mudança no panorama, talvez seja a razão da “esterilidade” de idéias que levou a Teoria da Posição-subjetiva ainda em meados da década de 1980 a se exaurir definitivamente.

(...) finalmente prevaleceu um trégua com o consenso de que todos esses determinantes de identidade social e da estruturação das categorias sociais são de fundamental importância para a vida social, a análise cultural e a subjetividade individual. (KELLNER, 2001, p.36)

Em detrimento a essa visão totalizadora, assiste-se ao surgimento de muitas teorias e novas abordagens relacionadas à cultura e a sociedade. E a febre teórica de cada discurso recém-descoberto, rejeitava veementemente as teorias totalizadoras, universalizantes e científicas do estruturalismo, da semiótica, da psicanálise, do marxismo e outros tantos chamados discursos-mestres. Os Estudos

Culturais surgem com novas teorias da linguagem, do sujeito, da política e da cultura.

Com explicações abertas, mais dispersas e não-lineares, inseparável das práticas sociais, os Estudos Culturais tratam o objeto de estudo não mais através de suas construções textuais, mas pelos usos feitos do texto. Inversamente à identificação de sentidos entre os textos, a teoria dos Estudos Culturais o encontra suas explicações entre os públicos. Isso, na prática, demonstra maturidade. Não é preciso se ater nos “confins de um texto” e sim, deve-se procurar saber como ele se encaixa no sistema de produção textual. Essas práticas foram consideradas, por Hall (1986) “uma práxis humana concreta através da qual, homens e mulheres fazem história”.

O impulso recebido do feminismo, dos grupos gays/lésbicos/bissexuais, da esquerda não-ortodoxa, da estética pós-modernista e dos movimentos multiculturais, a corrente culturalista transformou-se em uma força central nos círculos intelectuais anglo-americanos. (BORDWELL, 2005, p.37)

A ascensão pós-estruturalista apresentou sínteses que se proliferaram por todo mundo e conscientizou a todos para o fato de que teorias são “produtos de discursos, práticas e instituições sociais específicas, e que, portanto, não transcendem seu próprio campo social.” (KELLNER, 2001, p. 37).

Em face desta realidade, já às portas do século XXI, as paixões e energias políticas pareciam ser sublimadas no discurso teórico até então adotado. Não dava mais para sufocar as disseminações e ideais políticos avivados. Os novos discursos teóricos alinharam-se sob o “rótulo de multiculturalismo”, afirmando a alteridade, a diferença reconhecendo grupos minoritários, marginalizados e contestadores, antes excluídos do diálogo social.

Se por um lado, o reconhecimento do multiculturalismo e das políticas de identidade, criou entre os acadêmicos de comunicação uma sensação de fortalecimento, (...) opondo-se ao multiculturalismo, os conservadores (re) afirmavam o monoculturalismo, provocando um novo *round* de intensas guerras entre teorias e culturas, guerras que ainda estão sendo travadas. (KELLNER, 2001, p. 37-38)

As teorias tradicionais afirmam ser fundamento de verdade, conhecimento universal a transcender os interesses de teorias particulares (...) o mesmo ocorre com as teorias positivistas que firmam ser a ciência um modo privilegiado de verdade a que todas as teorias devem aspirar. (KELLNER, 2001, p. 38)

A busca por uma teoria unificada totalista, inabalável, que forneça todas as explicações aos problemas intelectuais e políticos do homem é utópica. Na visão dos culturalistas existe uma preocupação em não formalizar uma “superteoria” capaz de elucidar sozinha todos os tópicos e todas as facetas da vida social. Douglas Kellner (2001) define em sua obra a teoria social multiperspectívica e de estudos culturais da mídia que consiste na verificação de que, “quanto mais perspectivas incidirem sobre um fenômeno, melhor será seu entendimento”. Entende-se que através de uma análise contextual-pragmática e multiperspectívica, onde se abra o leque da multiplicidade de discursos e métodos, é possível interpretar claramente os fatos.

Os Estudos Culturais delineiam o modo como às produções culturais articulam ideologia, valores e representações de sexo, raça e classe na sociedade, e o modo como esses fenômenos se inter-relacionam. Para tanto, opera com uma concepção interdisciplinar que utiliza a teoria social, econômica, crítica, política, histórica, literária, filosófica e cultural transpondo barreiras acadêmicas convencionais e invadindo o campo de estudo da mídia, da cultura e das comunicações. Essa abordagem interdisciplinar implica na transposição de fronteiras de classe, etnia, sexo, raça e outras características que distinguem indivíduos uns dos outros e por meio das quais as pessoas constroem sua identidade.

É interessante salientar que um dos efeitos positivos dos Estudos Culturais, devido a seu aspecto pluralista inerente ao estudo contemporâneo do cinema, é a possibilidade de diálogo para o entendimento da dinâmica social e a sua contribuição para o desenvolvimento de uma política crítica da sociedade atual. Devido sua característica multiperspectívica é possível entender a complexidade da vida e os efeitos das várias formas de mídia, cultura e comunicação sob o indivíduo. E, sobretudo, sem julgamento prévio, não buscava omitir ou suprimir polêmicas a

respeito da utilização das produções, como instrumento de dominação, ou como recurso para a resistência e mudança.

Através da Teoria dos Estudos Culturais é possível estudar quase todos os períodos históricos e descobrir em cada um deles uma diversidade de coisas. Casos curiosos ou divertidos; opiniões inesperadas de agentes históricos, exemplos de espetáculos marginais e de resistência anti-hegemônica. Os choques da modernidade transpiram um charme que a teoria da posição-subjetiva, cética e centrada no texto não possuía. (BORDWELL, 2004)

Pensamentos divergentes e congruentes delimitaram modelos de teoria e crítica social composta em três correntes culturalistas. O primeiro modelo de estudo cultural, denominado Escola de Frankfurt inaugurou os estudos críticos de comunicação e de cultura de massa e cunhou o termo Indústria Cultural. Tido como o mais rígido dos Estudos Culturais, se proliferou entre o final da década de 1920 à meados da década de 1950. O segundo modelo de Estudos Culturais, sem dúvidas o de maior influência foi o Britânico ou de Birmingham que tomou força ainda na década de 1960. Finalmente, em meio a polêmicas surge a Teoria culturalista pós-moderna extremamente cognitiva conforme afirmação de Kellner “(...) estamos vivendo entre uma era moderna em envelhecimento e uma nova era pós-moderna que ainda precisa ser adequadamente conceituada, diagramada, mapeada”. (KELLNER, 2001, p. 73)

O pensamento iluminista e a sociedade industrial transformaram a vida pública e privada ao longo dos últimos dois séculos. Sob essa premissa se sustentou a Escola de Frankfurt. Essa teoria aponta para a transformação da experiência social produzida a partir da mercantilização, das relações de mercado e outros processos associados à modernidade. Ao conceituar estruturas de dominação e resistência, pode paralelamente, servir como instrumento de mudança.

A Escola de Frankfurt inaugurou o estudo crítico da comunicação ainda no final dos anos trinta (1930) e combinou: política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudo de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa.

A expressão “Indústria Cultural” foi cunhada pela Escola de Frankfurt e indicava a ocorrência da industrialização da cultura produzida para massa e os imperativos comerciais que impeliam o sistema. Os teóricos eram céticos quanto à transformação da produção cultural em mercadoria, padronização e massificação, com um único objetivo: a dominação social.

Os produtos oriundos da Indústria Cultural legitimavam ideologicamente as sociedades capitalistas existentes e “enquadravam” a sociedade através da cultura de massa. Inegavelmente, foram os frankfurtianos que perceberam o poder da comunicação e a sua posição de destaque entre as atividades de entretenimento e lazer. Fruto da Indústria Cultural, comunicação de massa é o elemento reprodutor de comportamento da sociedade, funciona como agentes de socialização, mediam a realidade política e deve ser vista (comunicação de massa) como importante instituição presente na sociedade contemporânea.

A grande deficiência desta escola talvez tenha sido a similar pretensão elitista que fez com que a teoria da posição fosse ultrapassada. A dicotomia entre cultura superior e inferior e o ideal de arte autêntica em privilegiavam algumas produções culturais em detrimento de outras ocorreu de forma problemática. Assim como a pretensão de reconstrução de um modelo clássico idealizado ou mesmo o fato de almejarem uma investigação mais complexa, formalizada a partir de interações da indústria da mídia com outras instituições sociais.

O aprofundamento dos estudos de recepção e os efeitos da mídia que incidem sobre eles, incorporando-os aos desenvolvimentos contemporâneos da teoria social e cultural, bem como o reconhecimento dos esforços da Teoria Crítica da Sociedade também fazem parte dos anseios desta vertente culturalista mais extremista e dedicada que embora com suas deficiências de parcialidade e unilateralidade reconhecidas, foi capaz de fornecer instrumental para criticar as formas ideológicas e aviltadas da cultura da mídia e indicar os modos como ela reforça as ideologias que legitimam as formas de opressão.

Conforme anteriormente citada, a Teoria Crítica, oriunda do pensamento frankfurtiano, tomou corpo a partir de um manifesto, publicado por Horkheimer (1937) intitulado "Teoria Tradicional e Teoria Crítica". Apresenta uma proposta de construção de sociedades mais justas, aliada a uma transformação social progressista com o objetivo de superação da "crise da razão", objetivando assim a intervenção da sociedade na esfera pública. Propondo uma reflexão desta racionalidade, entendia-se a partir desta teoria que a razão era o elemento de conformidade e manutenção do status quo. Por apresentar uma proposta de autocritica, diversos pensadores e cientistas sociais, em face de sua própria construção, acabaram por superá-la como teoria.

Uma outra vertente culturalista que surgiu no final do século XX primava pelo entendimento da fragmentação da produção e foi denominada teoria pós-moderna pelo seu conteúdo cognitivo. Os próprios teóricos afirmam o termo pós-moderno, usado apenas como chavão para chamar a atenção, foi usado de forma arbitrária e leviana pela história da Teoria Crítica Contemporânea. Caracterizada pela fragmentação prazerosa ou alienada da experiência, centram suas preocupações sobre a capacidade dos meios de massa para produzir um espetáculo de diversão. Os teóricos entendem que a vida contemporânea é caracterizada pela dominação do capital multinacional. Referenciada por Frederic Jameson, Dezin (1991) e Grossberg (1992) vinculam agressivamente os Estudos Culturais à vertente pós-moderna enquanto outros pressupõem que o terreno dos Estudos Culturais é constituído por uma cultura e uma sociedade pós-modernas, sem de fato, definirem os termos, para uma explicação fundamentada.

Diante do exposto, inegavelmente a corrente culturalista de maior influência, foi os Estudos Culturais Britânicos – instituído na Inglaterra pelo *Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies* situam a cultura no âmbito de uma teoria de produção e reprodução social, especificando os modos como às formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para aumentar a resistência e a luta contra a dominação. Disseminada pelo mundo através dos estudos de Stuart Hall, chega aos Estados Unidos em 1975. Em Austin, Estado do Texas é fundado o primeiro grupo culturalista americano.

Esta teoria propõe uma abordagem da cultura a partir de perspectivas críticas e multidisciplinares. “A cultura por sua vez é a esfera em que classe, gênero, raça, etnia e estratos nacionais subalternos e outras desigualdades são naturalizadas e representadas sob formas que interrompem, (tanto quanto possível), a conexão entre tais desigualdades e as econômicas e políticas”. (SULLIVAN et al., 1994, p.71)

Essas diferenças são centradas na produção de sentido. A sociedade é concebida como um conjunto hierárquico e antagonista de relações sociais caracterizada pela opressão. E a cultura se instaura como um espaço de disputa e contestação de diversos grupos e um instrumento no qual e por meio do quais esses grupos vivem e resistem à subordinação.

Baseando no modelo hegemônico de Gramsci que analisava as formas de dominação vigentes e a forma como determinados grupos políticos detém o poder, os Estudos Culturais, vinculados a um projeto político de transformação social, analisam as formas sociais hegemônicas de dominação e busca forças de resistência e luta. Essa luta na visão de Kellner (2001, p. 49) não é, qualquer luta ou qualquer resistência, mas sim a luta contra a dominação e contra as relações estruturais de desigualdade e opressão.

As sociedades mantêm a estabilidade por meio de uma combinação de força e Hegemonia, em que algumas instituições e grupos exercem violentamente o poder para conservar intactas as fronteiras sociais (políticas, militares), enquanto outras instituições, como escolas, mídia e religião servem para induzir anuência à ordem dominante, estabelecendo a hegemonia ou o domínio ideológico, de determinado tipo de ordem social (capitalismo liberal, nazismo, fascismo, comunismo). (GRAMSCI apud KELLNER, 2001, p. 48)

Os Estudos Culturais são considerados materialistas porque se atém às origens e aos efeitos materiais da cultura e aos modos como a cultura imbrica no processo de dominação e resistência. “Tanto a teoria da Escola de Frankfurt como os Estudos Culturais desenvolvem modelos teóricos de relacionamento entre: economia, Estado, sociedade, vida diária, dependendo, pois, das problemáticas da teoria social contemporânea”. (KELLNER, 2001, p. 49). Isso talvez justifique o papel importante desempenhado pelo marxismo desde o começo dos Estudos Culturais, afinal, analisar as relações econômicas, é papel fundamental na estruturação das

sociedades contemporâneas. Essa relação direta entre produção de cultura e análise de recepção é, na visão dos Estudos Culturais o ponto chave de distinção das teorias textuais extremistas que só reconhecem as forma lingüísticas como constituintes da cultura e da subjetividade.

O fato de o culturalismo desenvolver modelos teóricos de relacionamento social não significa seu engajamento no circuito da economia política. Com exceção da corrente frankfurtiana, os Estudos Culturais em sua generalidade, tende a negligenciar análises deste tipo. O que na verdade não deixa de ser conveniente: festejar o público e os prazeres do popular, deixando de lado questões de classe e ideologia. Essa talvez fosse à maneira encontrada pela corrente cultural britânica, de se transformar em mais uma subdivisão inofensiva e, em ultima análise, favorável a indústria Cultural. (KELLNER, 2001, p. 63)

Enquanto os frankfurtianos submetem as distinções de cultura superior e inferior, os Estudos Culturais e o Movimento Pós-moderno, conforme argumento de Aronowitz (1993, p.127) “tenderam a ignorar essas diferenciações de cultura, eliminando-a, com raras exceções, de seu campo de investigação e assumi-la em si e como parte de um campo de estudos, sem divisões de: superior, inferior, popular e de elite” – “Embora por certo, na visão de Kellner essas distinções de cultura possam ser estrategicamente dispostas em certos contextos” (2001, p. 52). A maior prova disso é por certo a valorização das várias formas culturais além do cinema, como: televisão e música popular, deixadas de lado pelas abordagens anteriores que insistiam na referência da teoria literária para analisar formas culturais.

Os estudos Culturais Britânicos não apenas quebrou paradigmas no sentido de assumir a cultura, independente de sua classificação, rejeitando, veementemente, o rótulo elitista que criava uma posição binária de alto e baixo, em desprezo às massas e sua cultura, mas, de sobremaneira, averiguou a importância da “Cultura da Mídia” como forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas. Os meios de comunicação de massa suplantam os modos superiores de cultura como o livro ou a palavra falada. Domina, portanto, o lazer e a cultura.

A expressão “Cultura da Mídia” cunhada por Douglas Kellner tem como objetivo derrubar as barreiras artificiais existentes entre os campos de estudos da cultura, da mídia e das comunicações. O Conceito perpassa a designação tanto referente à natureza como à forma das produções da Indústria Cultural e seu modo de produção e distribuição e chama atenção para a interconexão entre cultura e meios de comunicação na constituição da cultura da mídia, desfazendo assim, distinções reificadas entre cultura e comunicação.

Toda cultura para se tornar um produto social, serve de mediadora da comunicação e é por essa mediada, sendo, portanto comunicacional por natureza. No entanto, a comunicação é mediada pela cultura, é um modo pelo qual a cultura é disseminada, realizada e efetivada. Não há comunicação sem cultura e não há cultura sem comunicação. (KELLNER, 2001)

A mídia, por sua vez é o lugar onde se travam as batalhas pelo controle da sociedade. Está intimamente vinculada ao poder. A mídia abre o estudo da cultura para as vicissitudes da política e ajuda a conformar nossa visão de mundo, a opinião pública, valores e comportamentos.

Durante muitos anos o textualismo estruturalista de caráter unilateral oriundo da Teoria da Posição-subjetiva esteve presente nas análises fílmicas como abordagem dominante das produções culturais. Essa ênfase, porém, remete a segundo plano mediações valorosas fundamentais da Teoria dos Estudos Culturais que incluem análises no modo de produção textuais, inseridas no contexto da economia política e do sistema de produção de cultura, e análises de recepção, quanto ao modo como o público e a sua subjetividade visualizam as práticas e ideologias sociais, bem como o uso que fazia das produções culturais. As análises culturalistas, de um modo geral, abordam como eixo central questões relacionadas aos “agentes sociais”, a identidade destes agentes e à sobreposição de suas práticas sociais.

Todas as linhas culturalistas, na verdade, acabam rivalizando com a teoria da posição objetiva, numa tentativa de explicá-la sob cada ótica. A maioria das abordagens culturalistas afirma que as pessoas não são iludidas pelo simbólico. Sua

subjetividade não é constituída por completo pela representação e elas não são mantidas em uma posição subjetiva estática e permanente. Na verdade, são agentes muito mais livres do que o admitido pela teoria da posição-subjetiva.

Mas na prática, estas teorias não são tão antagônicas e convergem em alguns pontos no que tange a questões doutrinárias. Um bom exemplo disso está relacionado às práticas sociais, que para os culturalistas devem, inevitavelmente, estar aliada à relação histórica e são construídas socialmente, sob todos os aspectos. Para a Teoria da Posição-subjetiva, existe uma estrutura social historicamente definida que impõem categorias e constroem sujeitos para a prática social. E os culturalistas rebatem com a afirmação da cultura como construção social realizada por seus agentes. Assim, os processos sociais constroem a cultura e os sujeitos sociais são produtos dessa cultura. A vida social e seus agentes são sempre, de alguma maneira, construídos, embora as causas sejam complexas.

A interação com o espectador e a questão ideológica são outros pontos a serem analisados em ambas as teorias. Enquanto na visão estruturalista é central a idéia de que o indivíduo é constituído de duas formas: epistemicamente e como sujeito social onde cumpre papéis de pai, de trabalhador, de intelectual e sua “posição” pode ser compreendido em relação à sua luta de classes. Na visão pós-estruturalista (Estudos Culturais), a ideologia se manifesta por intermédio de sistemas de representação que “posicionam” os sujeitos e a representação constrói o fundamento do saber e da experiência. Na visão de um teórico purista da Posição-Subjetiva, apenas alguém que tivesse se posicionado como um “sujeito da ideologia”, ou seja, tivesse consciência plena, poderia compreender as mensagens enviadas a ele. Nos Estudos Culturais o sujeito persiste. É tratado como indivíduo consciente, que assume papéis. Os culturalistas reafirmam o elemento central de sua teoria: a liberdade do agente social.

A linguagem verbal para a Teoria da Posição-subjetiva é o fundamento de qualquer sistema de representação. O cinema possui uma estruturação análoga à linguagem escrita, a partir da qual é possível estabelecer análises aprofundadas sobre subjetividade, diferenças e afetividades trabalhadas ou programadas. Essa é a base teórica proposta pela Enunciação: realização de análises aprofundadas a partir

da tecnologia cinematográfica, sobre a modelação do imaginário, submetendo-as a uma investigação de como o cinema interpela seu espectador enquanto sujeito ou como condiciona seus públicos à identificação por meio das subjetividades construídas pelo filme.

Já a Teoria dos Estudos Culturais tendem a se apropriar de algumas premissas semióticas. Stuart Hall (1980) chega a reafirmar essa analogia lingüística afirmando que o “discurso televisivo” está sujeito a todas as complexas regras formais por meio das qual a língua significa (...) concordância, pronome, verbo, a formação de plurais. E vai mais longe ao interpelar que essa decodificação ‘mecânica’ oculta tais regras e acabam por tomar o signo pela coisa. Como indica em sua obra, “o que *langue* e *parole* foi para a Teoria da Posição-subjetiva, o ‘discurso’ é para o culturalismo”. O fato é que, até os acadêmicos acostumados a análises tradicionais fundamentadas em discursos – trama, personagens e diálogos, sentem-se desconfortáveis ao analisar apenas aspectos visuais e sonoros dos filmes, sem remeter-se ao comentário literário.

Se até num determinado momento histórico houve uma preocupação excessiva em submeter as produções cinematográficas ao crivo de determinadas doutrinas, no sentido de comprovar teoricamente os anseios de cineastas e posições de sujeitos, nas últimas décadas do século XX, desenvolveu-se um conjunto de rotinas de raciocínio independentes de qualquer teoria abstrata.

Protocolados por Bordwell (2005, p. 50-60) como raciocínios rotineiros de continuidade, designam-se: pesquisa de “cabeça pra baixo”, argumento bricolado, raciocínio associativo e impulso hermenêutico. A pesquisa de “cabeça pra baixo” técnica muito utilizada pela sua facilidade de entendimento consiste em transcender a produção específica apresentada pelos autores para investigar em sua generalidade, obras e trajetória cinematográfica. Este não método de análise acaba se apropriando de várias doutrinas, ou mesmo daquela teoria em “voga” em sua última tradução não se atém ao aprofundamento de uma única raiz teórica.

Já o “argumento bricolado” refere-se à relação eclética do culturalismo amplamente difundida pelos Estudos Culturais, através de articulações paralelas,

saltos interpretativos e conclusões perspicazes normalmente atacadas pela teoria subjetiva que impõe limites de seletividade. Bordwel (2005, p. 55) atenta para os riscos de extração de elementos de teorias distintas, faltando ao acadêmico o conhecimento real dos trechos de uma fonte.

O raciocínio associativo refere-se à articulação de conceitos. Guy Rosolato, teórico da psicanálise, apenas imagina-o analisando quadro a quadro de forma congelada, para ver detalhes, deve ser estudado cuidadosamente. As formas de análise culturalistas divergem dos modelos da Teoria da Posição-subjetiva no sentido de entender que no momento em que a imagem sob a análise é “congelada” ocorre a perda da emoção. Idealizando a análise de seqüências em movimento pode-se contextualizá-la em um dado momento histórico, detalhá-la tecnicamente, espacialmente e culturalmente, ampliando assim seus parâmetros de análise e adaptando aos objetos de composição visuais mais diversos. (JULLIER, 2003, p.143)

A partir do advento do culturalismo, a interpretação etnográfica (leituras de recepção) tem se revelado central para os estudos acadêmicos de cinema, e tanto o trabalho teórico, como o histórico tem se subordinado a ela. O impulso hermenêutico de interpretações a partir de teorias acabou se tornando uma consequência lógica, assim como o desenvolvimento de leituras de espectadores.

Por meio de uma antecipação epistemológica, acredita-se não ser possível empreender uma ampla análise filmográfica, de cunho histórico e ideológico sem situar as produções culturais à realidade de uma teoria social inserida em um contexto econômico e, sobretudo político mais amplo dos quais elas emergem e para os quais exercem seus efeitos.

A partir desta Teoria Culturalista exposta e referenciada com tanta evidência no que tange sua relação midiática, entende-se que os Estudos Culturais britânicos e sua abertura multiperspectívica fornecerão os subsídios necessários para o procedimento de análises conjunturais evidenciando pontos em comum de dois documentários de cunho político (*Triunfo da Vontade* e *Entreatos*), fundamentados, sobretudo em duas vertentes: **tecnológica**, relacionada aos aparatos de poder e

sociológica, evidenciada a partir do olhar do cineasta (tomada) e o envolvimento dos atores sociais, considerando o momento histórico, cultural e político de cada uma das produções.

Vale ressaltar que, embora múltiplas sejam as possibilidades analíticas de uma produção cinematográfica, o estudo em questão privilegia a análise da significação da imagem videográfica, ou seja, o entendimento da “técnica” como criadora de significações e as suas implicações ideológicas, como a apreciação de poder, notoriedade e expressão pública, essenciais na formação da imagem pública (leia-se construção de personalidades).

CAPÍTULO 2

2. CINE DOCUMENTÁRIO: NUANCES DE UM GÊNERO POLÊMICO.

Por que são produzidos filmes documentários? Segundo Labaki (2005) os documentários servem para preservar a posteridade de uma determinada manifestação. Serve também para revisitá um fato histórico ou um acontecimento biográfico. Para se oferecer uma nova interpretação da história a partir de documentos audiovisuais ou não. Para se entrevistar uma celebridade ou grupo de anônimos. Acompanhar a curva de desenvolvimento de determinado fenômeno sócio-cultural. Ou mesmo, ainda com referência ao mesmo autor (2005, p. 181), o documentário serve para registrar para as gerações futuras uma personalidade.

É raro paramos para pensar no porque da identificação com algo ou alguém. Apenas tratamos este fenômeno como natural, uma feliz empatia ou mesmo uma boa coincidência. Assim se sistematiza a linguagem documental: aborda situações nem tanto cotidianas de forma natural, dando expressão tangível aos valores e crenças, construindo ou contestando, formas específicas de pertença social, num determinado tempo e lugar. (NICHOLS, 2004) Talvez, pela sua vocação didática, o documentário seja pela voz de Labaki (2005) a mais importante contribuição social do gênero.

Inventado no século XIX como fórmula experimental da mais tenra realidade, o documentário nasceu retratando o outro, o desconhecido. Nasceu do registro das lentes de Lumiére de operários saindo de uma fábrica ou mesmo de um registro do cotidiano de um esquimó, por Flaherty. Seguiu para a metrópole pelas lentes de Ruttman e Vertov demonstrou o homem urbano através do cinema-verdade.

O documentário, por sua vez, passou por fases de glória e períodos de trevas. Tomou forma no século XX. Criou estéticas diferenciadas, se reinventou brilhantemente, se modernizou, adquiriu forças e se consagrou. Cada vez mais complexo e menos ingênuo; cada vez mais reflexivo e auto-referente, o século XXI o

celebra como gênero ideológico e multimidiático por excelência. Assim caminha o documentário.

E os sinais da força do documentário, essencialmente “contemporâneo”² se mostram até mais consistentes em países da Europa, particularmente na França, Canadá, Estados Unidos, Japão, Israel, entre outros. Uma das estratégias contemporâneas de radicalização da modernidade no documentário é a inserção do próprio cineasta no filme. E esse formato só se tornou possível após a revolução tecnológica.

Os registros de micro-câmeras, câmeras de vigilância e câmeras de celulares dão efeito essencial de realidade contrapondo à antiga assepsia estética adotada. A atração e a busca cada vez maior pelo real se expandem para outras formas de expressões artísticas e midiáticas. Até mesmo as ficções televisivas e cinematográficas têm se rendido à estética de teor documental. O cinema digital traz consigo câmeras levíssimas denominadas “Mini-DVs”, com autonomia de gravação e imensa sensibilidade à luz. Permite o registro de cenas com baixa iluminação artificial.

Definir este gênero talvez seja tão complexo quanto definir cultura. Há os que optam por definirem pelo contraste com outros gêneros, como os filmes de ficção, experimentais ou de vanguarda, há aqueles que contestam essa pressuposição. O documentário pode ser delineado a partir de um tênuo conceito de valores advindo de múltiplos olhares, desde o olhar virgem de um cinéfilo espectador, variando até a mais profunda visada crítica de um crítico de cinema.

Não há como contestar essa indefinição de fronteiras. Para Nichols (2005, p.65) todo filme não deixa de ser um documentário, pois evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela, uma vez que a câmera “documenta” até mesmo a textura da voz de um indivíduo. A diferença encontra-se em seus fins. O filme documentário (de representação social) baseia-se em suposições diferentes dos objetivos que inspiram os filmes de ficção (satisfação

² Termo utilizado por Lins e Mesquita (2008) faz referência a produção ensaística contemporânea: a retomada de manipulação de imagens alheias, fragmentos de imagens, fusões, sobreposições, mudanças de velocidade e realizado quase sempre com câmeras portáteis.

de desejos), pois envolvem uma relação entre o cineasta e seu tema e criam expectativas diversas no público. Este tipo de filme instiga por abordar o mundo em que se vive tendo como eixo a realidade social, proporcionando novas visões de um mundo comum, a ser explorado e compreendido. Sua política de representação o coloca em uma arena mais ampla: de debate e contestação social. Não é apenas a expressão de desejos, sonhos, pesadelos e terrores, fruto da imaginação do cineasta, livre para fabricar personagens imaginários e enredos fictícios. Essa talvez seja a diferença mais marcante entre o documentário e os diversos tipos de filmes de ficção, como: terror, comédia, aventura, romance, ficção científica, dentre outros.

A sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme, o que significa dizer que o documentário possui limites permeáveis e aparência camaleônica. (NICHOLS, 2004, p.64). Sua linguagem de composição é riquíssima. Em sua produção podem ser utilizadas técnicas cinematográficas de ficção (roteirização, encenação, ensaio, interpretação, dentre outras) como também, e principalmente, de filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo. As variações acusam algo sobre a mensagem, algo que depende da relação real, física, afinal existe um compromisso do cineasta com o mundo histórico.

O que determina o estilo do cineasta é a forma como ele demonstra seu envolvimento com o tema. Não importa se filma com teleobjetiva ou grande angular; com câmera fixa em tripé ou “no ombro”, se analógica ou digital. O importante é que cada detalhe informa algo a respeito do estilo adotado por cada cineasta. A imagem produzida é a consagração deste estilo.

Como os meios digitais tornam tudo evidente demais, a fidelidade está tanto na mente do espectador quanto na relação entre a câmera e o que está diante dela. [...] Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera. (NICHOLS, 2005, p.19)

O autor citado considera que a interpretação e o significado do que se vê depende de diversos fatores que vão além da questão da imagem ser uma representação fiel ou não está reproduzido na tela e apareceu diante da câmera. Assim, Nichols (2004, p. 68) concorda com John Grierson quando reconhece que o

documentário “é um tratamento criativo da realidade e não uma mera transcrição fiel dela”. A tradição do documentário está na “impressão de verdade” transmitida por este tipo de filme. E estes são feitos quando se tem a intenção de influenciar as pessoas a adotarem determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo.

O vídeo e o filme documentários constituem uma tradição que tem abordado exatamente esse ponto, de maneira às vezes imperfeitas, às vezes eloquentes. Elas avançam em relação a todo trabalho, abordando questões, examinando situações, envolvendo os espectadores de forma a instruir e agradar, comover e convencer. Sua história pertence ao futuro e aos esforços que ainda estão por vir e que ampliarão a tradição existente enquanto se esforçam para levar “a cabo” o mundo que ainda temos que criar. (NICHOLS, 2004, p. 209)

A conservação de uma crença na autenticidade do mundo histórico reapresentado sob o ponto de vista de um indivíduo que o indexa de acordo com suas convicções faz com que esse gênero se torne tão especial.

No momento em que o espectador toma como verdade a suposição de que: sons, imagens e texto se originam de um mundo histórico vivenciado e compartilhado, se torna interessante e conveniente para a casta dominante contar com esse magnífico gênero ideológico na disseminação dos interesses institucionais nacionalistas.

Embora este “estigma documental”, às vezes se torne um fardo pesado demais ao gênero, documentários não são documentos no sentido estrito do termo, eles se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos e utilizam-nas para construir argumentos sobre o mundo.

Quando uma “estrutura institucional” patrocina essa construção argumentativa, essa linguagem assume um poder instrumental por vezes interpretada como parcial, manipulatória, de intervenção comportamental, atenuante de confrontos, demonstrativa de poder, desejo e vontade. Essa forma de falar diretamente de realidades sociais e históricas e influenciar a maneira pela qual vemos o mundo é denominada “discursos de sobriedade”. (NICHOLS, 2007)

A força da linguagem documental está presente não apenas na tradição da sobriedade, mas também na força retórica ou persuasiva da representação, por não permitir a redução de pessoas a esteriótipos e não se intimidar em tratar questões vitais para a sociedade. As pessoas desejam aliar aprendizado ao prazer. Ao assistir um documentário, é interessante perceber, por parte do público, a expectativa de aprendizado sobre o mundo.

Convencidos dessa potencialidade de comunicação [documental], a partir de 1914, (...) o cinema americano, poderosamente organizado, [constrói Hollywood]e invade as telas do mundo inteiro. Um modelo estético parece se impor (...) é o denominado MRI – modelo de representação Institucional. (VANOYE; GOGLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 28)

Essa marcante característica pedagógica do gênero documentário foi percebida e amplamente trabalhada sob a ótica do norte-americano Robert Flaherty, o primeiro cineasta a utilizar a linguagem como fiel instrumento de documentação antropológica. Designado “Nanouk, o esquimó” (1922) o documentário levou sete anos para ser produzido no norte do Canadá.



Figura 05: Fotograma do documentário Nanouk, o Esquimó.

Seguindo o princípio de registro, e não menos interessado pelo cinema como meio de ensino e de propaganda, porém inovando o estilo de captação das imagens, onde não há interferência na vida cotidiana das pessoas, apenas a vida em flagrante, ao natural, sem roteiro ou encenação, surge do outro lado do mundo, na

extinta União Soviética de 1918, o cineasta Dziga Vertov funda o Cinema-verdade e apresenta o “cine-olho” (1924).

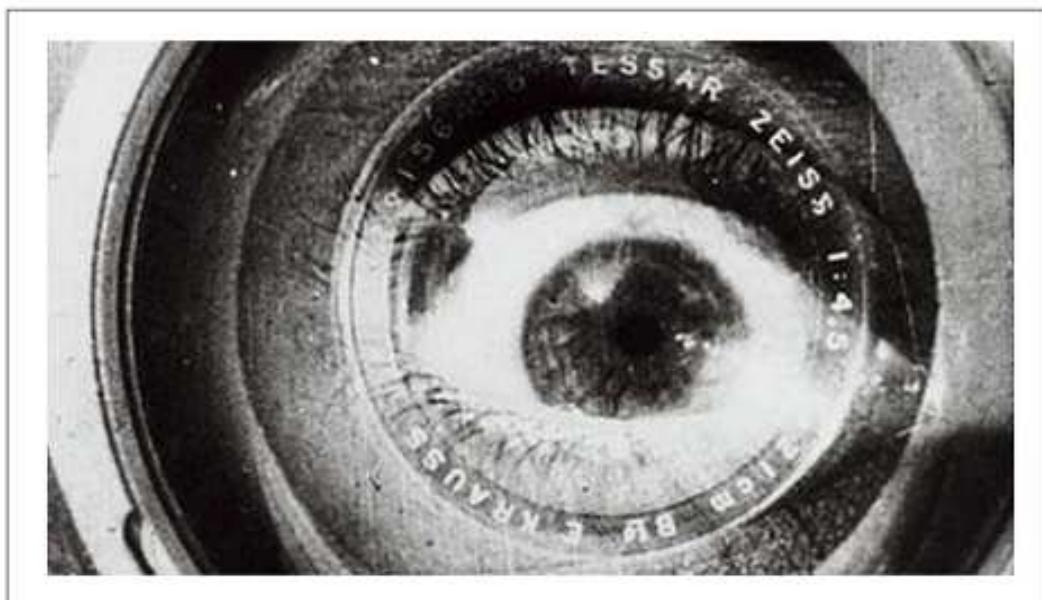


Figura 06 – Representação do cine-olho de Vertov

Fundamentada na construção de uma nova realidade visual e social, o *Kinopravda* (cinema-verdade) soviético busca alcançar o espectador segundo linhas emocionais e conceituais. Objetiva a visualização de um mundo invisível ao olho humano, uma nova realidade social. Para isso, os cineastas utilizam montagens e metáforas visuais. A significação do conjunto de planos, embora não apareçam de forma clara e seqüencial, tem sentido a partir das imagens que formaram a idéia. Por esse motivo, os cineastas soviéticos recusaram-se a utilizar o termo documentário uma vez que seus filmes, em sua totalidade materializavam a essência do cinema.



Figura 07 – O cineasta Dziga Vertov em ação

Muito embora todas as lentes focalizem John Grierson como o grande idealizador do refinamento narrativo do gênero a partir de interesses institucionais, ainda na década de 1920, os cineastas Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, com apoio estatal soviético, adotaram o cinema como um meio de expressão fortemente retórico. Assim, proporcionaram, a partir da combinação de novas estéticas, formas e estilos persuasivos a construção da imagem do novo homem da sociedade comunista. “Uma visão do novo, do que o cineasta, como membros de uma nova sociedade, poderia moldar no momento” (NICHOLS, 2007, p. 182)



Figura 08 – O polêmico cineasta John Grierson.

Mas foi através do escocês John Grierson³ que, na década de 1930, percebendo a capacidade de influência ideológica do gênero formaliza e normatiza o documentário enquanto produto, atribuindo-lhe função social e utilizando-o como instrumento de formação da opinião pública e educação das massas. Grierson convence o governo britânico a investir em documentários, alia seu discurso às políticas públicas e lança o gênero, mundialmente, como porta-voz institucional da “Identidade Nacionalista”.

³ Ao lado de Robert Flaherty e Dziga Vertov, John Grierson é considerado um dos principais nomes da história dos primórdios do documentário. Foi o fundador da Escola Inglesa de documentário na época em que trabalhou no Empire Marketing Board, agência governamental. Tal escola foi responsável pela afirmação institucional do gênero ao lançar as bases para o que hoje se denomina documentário clássico.

A construção de um sentimento de comunidade e identidade nacional girou em torno da coordenação da aspiração individual e das políticas e prioridades governamentais, por meio de uma forma documental despojada de suas ambições mais ousadas. (NICHOLS, 2004, p.188)

Essas produções foram projetadas para entrar na arena política e social com o objetivo de orientar ou predispor a opinião pública a soluções escolhidas. Incentivou o potencial da democracia e da intervenção governamental. Cada vez mais se distanciou da abordagem idealista de Flaherty e da estética nada conservadora adotada pelo cinema soviético, Grierson abalou, definitivamente, o cine-olho de Vertov. Assim, a partir da exploração dos limites do cinema e da descoberta de novas fórmulas ainda não experimentadas, de raízes ideológicas profundas, surge o marco, de acordo com Nichols, da Teoria do Cinema.

2.1 E o documentário encontrou sua voz...

O cinema documentário, pela fidelidade com que expunha suas imagens na tela alcançou um nível de crença jamais alcançado por nenhum outro meio de comunicação. A pureza de expressão no ato da filmagem documental aliada à paixão do registro passava a todos a certeza da veracidade. Talvez a capacidade incomum de captar a vida, própria do documentário, explique de certa forma, a paixão do público pelo gênero. Num dado momento histórico a origem do documentário passou a ser menos importante do que a combinação de experimentação poética, relato narrativo e da oratória retórica expressa, brilhantemente, através da voz do documentário.

A voz é a maneira peculiar pela qual o filme documentário expressa seus argumentos para o mundo. Quando um documentário defende uma causa, ou apresenta um ponto de vista, através de sua “voz” é como o faz. É interessante mostrar que, embora todos os documentários tenham voz própria, nem todas tratam diretamente de questões sociais e políticas.

Ao contrário do que possa parecer “voz” não se restringe ao estilo do cineasta: seu mero ponto de vista ou mesmo a forma como organiza a seqüência lógica do material cinematográfico. A voz é muito mais que um comentário narrado ou um

diálogo de atores sociais. É sim a interação, a abordagem e a relação de todos os códigos de um filme. É algo intangível, sutil, mas de essência plenamente perceptível, aplicado a todos os tipos de documentário.

Mas esse estabelecimento de argumentos sobre o mundo histórico denominado voz, Nöell Carroll em contraponto a define a partir do conceito semiológico de enunciação, que é a pressuposição de uma intenção de verdade por parte do autor. Para Carroll (2005) o documentário é um processo operativo que constrói um modo de leitura, denominado “documentarizante”. Assim, voz ou enunciação no documentário e sua relação histórica pode ser encarada como uma singularidade narrativa inerente ao gênero.

Essa singularidade narrativa não se restringe ao discurso. Como a questão a ser encaminhada e discutida nesta dissertação refere-se ao papel criador da câmera, ou em modo particular a mediação pela câmera, da tomada⁴ idealizada e produzida pelas mãos do cineasta com o objetivo de prover significados e pontos de vista, opta-se pela exploração uma dimensão singular à imagem-câmera, a partir da qual será determinado como são construídas as personalidades públicas (identidade) a partir da dimensão da tomada e suas implicações como uma das vertentes de análise lingüística para a formação da imagem pública.

Considerada por Ramos (2005) como o recorte do mundo que se lança na forma de imagem, para o espectador, a tomada é determinada pela experiência e pela intenção do cineasta. A unidade-plano ancora este olhar, que, por sua vez é costurado pela montagem. O sujeito-da-câmera não apenas sustenta como transforma o campo da imagem em um todo na dimensão presencial.

Por entender que se trata de formas de articulação, Nichols um dos mais influentes intelectuais da academia norte-americana contemporânea da área de cinema, em *Ideology and The Image: social representation in the cinema and other medias* reconheceu estar em dívida com a semiologia metziana enfatizando a

⁴ Tomada é a circunstância de um mundo a partir do qual, e no transcorrer do qual, a imagem-câmera é constituída para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera (Ramos, 2005, p.159).

importância das formas de retórica e das vozes de enunciação (exposição, declaração e expressão) exploradas no gênero.

Mas essa mesma semiologia que permeia os franceses e conforma anglo-saxões acaba se tornando rarefeita, sem argumentos novos que permita encaixá-la à peculiaridade narrativa do cinema não-ficção. Apenas se restringiam e insistiam na falácia de que todo documentário é uma ficção (Metz), minimizando a linguagem direta a um efêmero détour⁵.

É bem verdade que o cinema verdade ou cinema direto não foi absorvido pelos cineastas antes de 1960, devido sua vinculação inicial às relações estatais, explicitadas anteriormente. A partir daí os fundamentos do cinema documentário retomam sua força e as idéias de Grierson continuam presentes, mas agora apenas como um “tom”, pois não mais se sustenta como discurso diante da idéia de cultura fundamentada a partir dos Estudos Culturais. Embora para Ramos (2007, p.15) essa nova formula de cinema documentário fundamentada em “imagem/narração e exposição/asserção” são carregadas de dialogismos, o que permite certa flexibilização de linguagem, mas está longe de anular as “vozes do saber”.

Já Nichols (2005) deixa claro sua posição culturalista. É inegável a influência dos Estudos Culturais em suas análise e, sobretudo na delinearção dos modos de documentário. “Fica aí o gosto pessoal do autor e o horizonte ético do seu tempo (...) e sua sintonia com a ideologia hoje dominante”. (RAMOS, 2007, p.14)

Essa característica camaleônica já anunciada anteriormente, fez com que a voz do documentário ecoasse para além do nacionalismo criando novas formas de identidade. Se em seus primórdios o documentário esteve associado ao surgimento de uma “identidade nacionalista”, com o advento dos Estudos Culturais essa imagem ressurge aliada a uma “política de identidade”, dando voz e vez a histórias e culturas anteriormente reprimidas, ignoradas e marginalizadas, por valores dominantes da sociedade. O apoio às políticas governamentais já não mais encabeçava a lista de prioridades temáticas, uma vez que existia uma preocupação

5 Détour – palavra substantiva do vocabulário francês. Significa diversão.

efervescente de resgatar uma história ainda velada e revelar identidades que os mitos, ou as ideologias, da unidade nacional nunca reconheceram.

Envolta a essa ansiedade de resgate da identidade das minorias o documentário firmou alianças entre vários grupos e movimentos, o que acirrou o deslocamento da identidade nacional para identidades híbridas. Por serem evasivas e até certo ponto, variáveis não deixaram de ser amplamente questionadas até mesmo como cultura vindo de encontro ao pensamento de Hall aborda a característica provisória e cambiante das identidades pós-modernas, sua construção política e suas implicações. A partir daí, surgem à luz do documentário, filmes performáticos sobre gênero e sexualidade que se afastam de um programa político específico, de questões de política social ou da construção da identidade nacional, dando a sensação ao espectador de tensão entre o filme como representação de uma nova realidade que se desvelava.

2.2. Um paralelo entre momentos históricos e a evolução estilística do gênero.

Diante do exposto, é inevitável aliar a evolução dos modos documentários ao curso da História. Seu caráter performático, flexível e camaleônico possibilitou adaptar-se a vários terrenos, se superar, reinventar técnicas e recursos lingüísticos como: abertura para estéticas de vanguarda, recuo do direto, uso de entrevistas e, principalmente, focalizar a relação ética presente no documentário, centrando em uma narrativa reflexiva.

Nichols julga importante não confundir: forma estilística e modos do documentário. Os modos adquirem importância num dado tempo e lugar, persistem e tornam-se modelos universais por vários motivos: constante mudança no contexto social, reações às limitações de cada modo abordado, bem como ampliação das possibilidades tecnológicas. Não há uma rigidez ou imposição de um determinado modo. Em vários momentos históricos eles acabam se misturando e superpondo-se de forma a combinar-se harmonicamente, de acordo com os objetivos traçados pelo cineasta. A voz se faz presente como elemento natural a ser trabalhado nos diferentes modos documentários.

Se nas décadas de 1920 a 1960, grande parte do acervo documental assumiu características jornalísticas, a década de 1960 foi marcada pela mobilidade tecnológica com a introdução das câmeras portáteis leves com som direto. A possibilidade de observação de comportamentos, de participação e de interação se tornou possíveis e formalizaram a maioria das temáticas trabalhadas.

Assim como os do filme de ficção, nos documentários as estratégias são reelaboradas e os modos de representação utilizados mudam porque os modos dominantes de discursos também mudam, assim como os debates ideológicos. **Poético, Expositivo, Observativo, Participativo e Reflexivo** são considerados por Nichols (2007, p. 177) como os modos de documentário que se tornaram referências históricas e devido a algumas especificidades de linguagem que se relata no sentido de prover subsídios para uma ampla análise filmográfica posterior passa a ter importância de delimitação.

Próximo das relações do cinema experimental e de vanguarda modernista O documentário **Poético** é desenvolvido a partir da reunião de fragmentos. Retira do mundo histórico sua matéria-prima. Com elementos retóricos pouco desenvolvidos, tratam à ambigüidade do mundo poético de forma empírica. Enfatiza associações visuais, passagens descritivas e organização formal. Não há a definição de planos, montagem, continuidade, tempo e espaço. E as pessoas permanecem em condições de igualdade com objetos. Os atores sociais raramente assumem papéis de personagens com complexidade psicológica ou personalidade definida.

Em uma tentativa de desassociação da relação puramente artística surge o modo **Expositivo**. Também enfatizando o mundo histórico, agora de forma mais didática. Pode-se considerar a primeira forma acabada de documentário, pois alia o comentário verbal à lógica argumentativa. Dirige-se diretamente ao espectador. Muito embora tenha caído em desuso em sua versão cinematográfica, este modo é amplamente utilizado pela televisão em noticiários e documentários jornalísticos. Com pleno domínio dos elementos visuais, é o modo documentário mais conhecido. Os comentários em voz-over (voz de Deus) cheia e suave em tom e timbre profissionalmente treinada, é marca registrada. O comentário verbal representa o

argumento do filme. As imagens por sua vez, apóiam o texto, ordenam o pensamento e reafirmam o que foi dito, orientando o raciocínio do espectador, impossibilitando-o a construção do pensamento e análise critica.

Com a promessa de um aumento no efeito verdade, graças a sua objetividade e imediatismo, o modo **Observativo**, foi adotado na década de 1960 pelo cinema direto. Formalizado a partir do engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, este modo evita o comentário e a encenação. Não há uma preocupação de inserção histórica ou mesmo a necessidade de contextualização ou reconstituição. Sem voz-over, sem música ou efeito sonoro complementar, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas e até sem entrevistas. A idéia era reunir a matéria prima e em seguida dar forma a uma reflexão, uma perspectiva, um argumento. A força do documentário observativo está em dar a idéia de cena contínua, da duração real dos acontecimentos. Os atores sociais interagem e ignoram a câmera. As pessoas comportam-se de maneira que matize nossa percepção a respeito delas, para melhor ou para pior, a fim de satisfazer um cineasta (NICHOLS, 2007, p.148). O cineasta que opta pela utilização do modo observativo em um filme documentário adota um modo especial de presença “na cena” em que parece se invisível e não-participante.

Devido a algumas características marcantes, presente em seu conteúdo, Nichols exemplifica o documentário “Triunfo da Vontade”, produzido por Leni Riefenstahl, parte do corpus a ser analisado nessa dissertação, como o primeiro documentário observativo produzido. A principal característica deste modo está na construção de cenários perfeitos, simétricos, harmônicos e envolve a encenação, presente nas cenas de Hitler e de seus soldados em marcha. Tudo tomado como simples registro histórico pelo espectador sem nenhum comentário. Os acontecimentos: desfiles e discursos ocorrem como se a câmera capturasse de qualquer maneira, onde na realidade, estavam dispostas, estrategicamente, quase vinte câmeras dispostas a vigiar o Führer sob vários ângulos. Existem repetições de trechos.

O Triunfo da Vontade demonstra o poder da imagem na representação do mundo histórico, no mesmo momento em que participa da construção de aspectos do próprio mundo histórico. Essa participação, especialmente no contexto da Alemanha nazista, tem sobre si uma aura de duplicidade. (NICHOLS, 2005, p.152)

Esse modo documentário traz em sua essência marcas evidentes de casualidade, como: som abafado, imagens desfocadas, figuras granuladas, uso de atores sociais causando a impressão no espectador de que ele é capaz de realizar sua própria interpretação. Isso é, portanto, um magnífico recurso utilizado na construção de significados, identidades e personalidades.

O modo **Participativo** incorpora um pouco de cada característica dos modos anteriormente apresentados, o que vem reforçar a sintonia e a relação estética complementar de cada modo de documentário produzido. Sua característica marcante está na a interação do cineasta com o tema abordado. Às vezes incorpora o discurso direto, por vezes se mostra fragmentado e incompleto, características já apontadas em modos documentários anteriores. Muito utilizado em pesquisas antropológicas, onde o cineasta vivencia a prática da observação participativa, a diferença real deste modo para o observativo está na presença constante do cineasta que demonstra reações e sentimentos. Vários recursos e outras formas de envolvimento mais direto são utilizados, como: entrevista, imagens de arquivo. O cineasta é um tipo de ator social. Ele se engajaativamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo e exerce poder e controle potenciais sobre os acontecimentos. Não se trata de um observador ausente ou mesmo alguém que observa discretamente. Há casos de testemunhos pessoais onde o cineasta assume uma relação mais reflexiva e o narra em primeira pessoa e incluem entrevistas como forma distinta de encontro social. Utilizam esse método para juntar fatos, onde a voz do cineasta emerge da “tecedura das vozes participantes” (NICHOLS, 2007, p.160). Mas existe um ponto a ser refletido. Uma história contada sob o ponto de vista de alguém pode representar a realidade do mundo histórico. Uma experiência pessoal pode ser tomada como fato?

Tomado como o mais complexo dos modos documentários o modo **Reflexivo** datado de 1980 questiona o gênero e reprime as convenções que regem o cinema documental. Diferentemente do modo participativo, no documentário reflexivo os

processos de negociação entre cineasta e espectador se tornam o foco de atenção. Tem o objetivo de aguçar a consciência para a construção da representação da realidade feita pelo homem. Chama-o a perceber o que é: um “constructo” ou representação. É o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. Nichols (2007, p.166) A partir deste modo fica evidenciado o verdadeiro sentido do documentário de representação, não sendo possível ser visto apenas como uma janela “escancarada” à realidade. Para o autor é reconfortante ver o reconhecimento do modo como uma forma possível, e não mais como forma imposta. (2005, p. 76)

Considerado uma evolução do modo poético, o modo **Performático** cadenciado nos idos de 1980 se caracterizou pelo uso excessivo de estilo. Compartilham as características dos filmes experimentais, pessoais e de vanguarda com ênfase no impacto emocional e social sobre o público. Considerado por enfatizar dimensões subjetivas e afetivas possui uma boa receptividade do público. É o modo utilizado pelos *reality shows*. Esse estilo demonstra como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos gerais da sociedade. Sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao. O cineasta, por sua vez, envolve o público com sua nítida sensibilidade. Os documentários mais recentes tentam representar a subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. O documentário “Entreatos”, outro material em análise nesta dissertação, possui características performáticas evidentes, como o envolvimento do público e ênfase emocional, portanto não menos evidente é o traço ‘Reflexivo’ de construção da representação da realidade onde o então presidenciável Lula se encontra inserido, evidenciando o momento mais esperado de sua carreira política, a conquista do cargo de Presidente da República.

Alguns documentários tentam explicar aspectos do mundo. Analisam problemas e propõem soluções. Por meio de suas representações, tentam tornar comprehensíveis os aspectos do mundo histórico. Buscam mobilizar nosso apoio em defesa de uma determinada posição. Outros apenas nos convidam a compreender aspectos do mundo de maneira mais completa. Observam, descrevem ou evocam poeticamente situações e interações. Em suas representações tentam enriquecer nossa

compreensão de aspectos do mundo histórico. Compilam nossa adesão a certas posturas, eliminando a certeza com a complexidade ou a dúvida (NICHOLS, 2004, p. 207)

2.3. A representação no cine documental

De um “modo” ou de outro, o fato é que são reconhecidos vários modos (documentários) de expressão do mundo e uma clarividência de que o que está sendo mostrado é, sim, uma visão tomada a partir de um ponto de vista distinto. Os argumentos construídos em um filme documentário seja ele poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático deve ser reconhecido como expressão de veracidade e sobremaneira utilizar-se de linguagens e recursos que expressem o momento que representa. “É indispensável que o documentarista reconheça o que realmente está fazendo. Não para ser aceito como moderno, mas para produzir documentários que correspondam a uma visão mais contemporânea de nossa posição no mundo, de modo que possam emergir novas estratégias políticas formais efetivas para desafiar a posição atual.” (NICHOLS, 2005, p. 51)

É justamente a capacidade representativa do mundo que faz com que a linguagem documental se renove e perpetue cinematograficamente. Mas quando se fala de diferenciação no conceito de representação, percebe-se que há uma tênue linha que instiga e ameaça a linguagem cinematográfica documental. Uma das questões mais polêmicas que encabeça a lista de rejeições deste gênero é a “performance”, que uma vez exercida pode levar à destruição da atmosfera de autenticidade de um ator social. Outro tópico diz respeito à “mudança brusca de comportamento e personalidade”, inerente ao ser humano que pode ser atribuído a um elemento de ficção. “Inibição aliada ao comportamento” também é alvo de críticas, pois demonstra que o ato fílmico altera a realidade que se pretende representar. É fato que essas questões apontam para certo mascaramento do gênero. Até que ponto isso afeta sua credibilidade documental?

Representar o mundo talvez tenha sido uma pretensão adquirida ao longo de sua trajetória histórica. Inicialmente a intenção era o registro fiel e autêntico. Uma representação reconhecível do mundo, um registro da realidade. Tais obras, como “Nanouk” e tantas outras datadas do início do século XX são veículos que

transmitem informações, atribuem valores ou instigam ações que convidam a encontrar um senso de comunidade dentro de uma estrutura que pode ser friamente factual ou emocionalmente carregada, mas raramente está organizado para ir além de uma concepção estatística, genérica ou abstrata.

Em outro momento histórico essa representação passou a representar claramente os interesses institucionais passou-nos a colocar diante da defesa de um ponto de vista e começou a intervir ativamente afirmando a natureza do assunto para conquistar e influenciar opiniões. A representação do outro e seus interesses se tornou uma prática do gênero. Alguns documentaristas assumem o papel de representantes do público e falam em favor dos interesses de quem os remunera, sejam eles sujeitos tema de seus filmes, governo, ou empresas que patrocinam a indústria cinematográfica.

O que importa, na realidade não é a forma como é realizada a representação do outro no cinema, pois ela varia de filme para filme. Justamente, aventarmos a idéia de representação é fundamental, pois nos leva a questionarmos sobre a relação ética nos filmes documentários: os modos como às pessoas são representadas em um documentário, pois são atores sociais não artistas teatrais. Pessoas que levam a vida de forma próxima ao que são documentadas através da câmera.

Um paralelo entre personagens de documentários e atores tradicionais é que os cineastas geralmente são a favor de indivíduos cujo comportamento espontâneo diante da câmera permite que transmitam uma idéia de complexidade e profundidade semelhante à que valorizamos na atuação de um ator treinado. (NICHOLS, 2005, p. 31)

No cinema ficção é simples: atores representam papéis. E seu papel social está associado durante a produção ao papel que irá desempenhar. Quando se fala em não-ficção uma parcela de responsabilidade recai sobre o cineasta, afinal não se trata de um personagem inventado e sim de um ator social. Se por um lado a ficção se contenta apenas em suspender essa incredulidade por algumas horas, é difícil negar que a questão da “crença”, na verdade implícita no conteúdo, é uma carga que recai, de certa maneira aos filmes de não-ficção.



Figura 09 – O cineasta João Moreira Salles

João Salles⁶ quando questionado se o incomodava a forma com que as pessoas tomam seu filme documentário, *Entreatos*: mais como um “ato político do que como cinema”, ele responde com grande naturalidade sua visão enquanto cineasta: “o senso comum trata o documentário como se fosse uma fruta que você pega da árvore, como se não fosse construído. E é. Ele traz sempre uma visão sobre cinema, sobre o fato histórico. Essa visão é que importa. (...) É preciso ser cauteloso, e, sobretudo, ético. Esse compromisso com a verdade traz a tona muitas e preocupações que não existem na ficção”. (Carta Capital, 2004)

Instilar a “crença” é papel do cineasta documentarista. Ela é encorajada a cada *take*, a cada movimento. Está implícita na linguagem que um determinado ponto de vista é preferível a outros. É isso que acaba alinhando o documentário à tradição da retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. Do documentário não tiramos só prazer, mas uma referência, um norte a questões que precisam de atenção. (NICHOLS, 2004)

Os cineastas que optam pelo modo de documentário observativo, sem intervenção direta, correm riscos de alterarem o comportamento de seus atores

⁶ João Moreira Salles, cineasta do Documentário ‘Entreatos’, lançado em novembro de 2004.

sociais ou mesmo modificar o curso dos acontecimentos, devido à presença da câmera. Com isso podem ser questionados sobre sua própria sensibilidade ou mesmo sobre a formatação final deste documentário.

Mesmo obtendo o “consentimento informado”, princípio que consiste em comunicar aos participantes de um estudo de possíveis consequências de sua participação. Essa técnica é muito utilizada na experimentação médica e em outros campos e cabe ao cineasta mensurar e até mesmo ponderar sobre resultados e sobre a divulgação desses dados, de forma que não agrida, gere preconceitos ou mesmo subjugue os participantes (atores sociais). Um bom exemplo está na resposta do cineasta Eduardo Coutinho (Documentário Peões) à jornalista Ana Paula Sousa - Carta Capital, quando questionado sobre os “anônimos” que foram entrevistados por ele. Ela pergunta se os personagens devem ficar satisfeitos com o auto-retrato que vem da tela. “É uma corda bamba, diz Coutinho. A tentativa não é beneficiá-los ou enriquece-los, mas preparar o material todo a não prejudica-los. Não posso levar uma pessoa a ser despedida, desconsiderada na comunidade. Agora mesmo, cortei na cópia aquela mulher que fala que o Lula bebia. Foi cortado porque num certo momento, eu percebi que ela poderia ser vista como uma traidora da classe, que ia ficar mal. Cortei exclusivamente pelo personagem, não foi pelo objeto do discurso que é o Lula. Claro que algumas pessoas não vão acreditar, vão querer o pequeno escândalo, mas dane-se. Eu não tenho que proteger o Lula, mas essa mulher sim.” É imprevisível saber quais serão os efeitos daquele documentário sobre a vida daqueles atores sociais ali representados.

Os cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os pontos comuns, mesmo que isso signifique sacrificar a própria opinião em favor dos outros. (NICHOLS: 2004, p. 36)

A obrigação dos documentaristas com as pessoas que são o tema de seus filmes perpassa o respeito ao público ou à própria concepção de verdade. Se levarmos em consideração o fato de que os cineastas agem como representantes das pessoas que são filmadas ou em prol da instituição patrocinadora e não como membro da comunidade, é difícil pensarmos em uma imagem que desabone um ou ambos. O mesmo desejo do cineasta em fazer um filme marcante é o do indivíduo

de ter respeitado e assegurado seus direitos sociais e sua dignidade pessoal. Assim, desenvolver respeito ético passa a ser parte fundamental na formação do profissional do documentarista. João Salles ainda reforça em mesma entrevista à Carta Capital, que o compromisso ético que tem com Lula não é diferente do tipo de compromisso que tenha com qualquer personagem que tenha filmado. Em suas palavras: “É claro que o fato de ele ser presidente, as repercussões de um eventual deslize podem ser muito maiores. Mas o julgamento que eu fazia em cada cena, em cada corte não era um milímetro diferente do que o julgamento que eu fazia em outros filmes”.

2.4. O desafio da persuasão

Costuma-se avaliar a organização de um documentário muito mais pelo poder de persuasão de suas representações do que propriamente pelo fascínio de suas produções. Mesmo tomando consciência de que o papel do cineasta na produção de filmes documentários, em sua maioria, é tomar como ponto de partida uma referência histórica e concebê-lo sob seu ponto de vista, as táticas persuasivas desempenham papel fundamental de convencimento de que se trata de uma visão do mundo real que vivemos. Assim, na produção de um documentário todos os três pontos de vista devem ser levados em consideração: o ponto-de-vista do cineasta (criador), o ponto-de-vista do público (receptor) e o que será abordado no filme (tema) incluindo aí contexto social e o momento da produção. Não existe análise filmica, isenta de uma profunda análise Cultural. É preciso estar atento para o que o filme revela sobre a relação: cineasta, tema e mundo.

Mas nem sempre o documentário teve essa abertura interpretativa. Em seus primórdios foi extremamente criticado e considerado um gênero polêmico, por estar na maioria das vezes associado ao Estado e suas relações de poder. O documentário *Triunfo da Vontade* é um bom exemplo prático para a verificação dessa relação persuasiva, pois contém todos os ingredientes: um momento histórico oportuno para revelação do poder nazista, uma cineasta simpática ao regime, considerada por Hitler e Goebells como deusa perfeita. Segundo Hitler, Leni foi a única de suas estrelas que os comprehendia e, finalmente, uma temática

interessantíssima: o congresso anual que ocorreria Nuremberg, um momento onde estariam reunidas as lideranças do regime, ideal para mostrar a soberania nazista e, principalmente, evidenciar o quanto o novo regime estava agradando à população.



Adolf Hitler & Leni Riefenstahl

Figura 10 – Juntos, o Führer e sua deusa perfeita.

Extremamente criticado entre cinéfilos, teóricos e cineastas, foi considerado o primeiro documentário de caráter ideológico de grande projeção. Tecnicamente, uma obra-prima, onde se percebe “o corpo-humano como ornamento e o homem se torna estátua”, segundo as palavras da crítica alemã Lotte Eisner, ideologicamente condenado como um exemplo acintoso de propaganda nazista. Opostamente à montagem dialética de Eisenstein, que se utilizava de conflitos de planos, Leni eliminava de seus documentários toda a dissonância ou desarmonia.



Em busca de uma plasticidade absoluta, para além do humano, Leni buscava seu ideal estético. O jornalista Inácio Araújo em artigo à Folha de São Paulo, sustentou que “para Leni como para Hitler, beleza é a ordem”. É possível ir além: para Leni, a beleza, sim é a ordem, mas a ordem é, sobretudo, a beleza.

Figura 11 – Leni Riefenstahl em ação.

E esse ideário estético foi mantido e reafirmado a cada novo documentário, como Olympia, filmado durante os jogos de Munique em 1938 onde, mais uma vez a serviço do da propaganda e do ideal ariano inovou, criou novas técnicas de fusões e planos e perdurou até o final de sua carreira. Presa, processada, mas inocentada no pós-guerra diversificou suas temáticas. Dedicou-se a documentar tribos africanas sob as mesmas primícias estéticas, posteriormente, se libertou das belezas humanas e se dedicou às belezas aquáticas produzindo documentários submarinos.

Na visão de Labaki (2005)

Pouco importa saber se Leni Riefenstahl foi ou não pessoalmente nazista. Sua estética fílmica ou fotográfica, indubitavelmente o era. Aqui servia a uma máquina movida a sangue; acolá de sangue prescindia. A vida perturbava sua obra. A morte afinal, lhe cai bem.

Embora julgue livres de intenções propagandísticas, o Triunfo da Vontade cumpriu seu objetivo, gerar uma imagem positiva do partido num momento em que seu poder não estava inteiramente consolidado e sua liderança ainda não estava inteiramente concentrada em Hitler.

A maioria dos tópicos que consideramos comuns no cinema documentário, como guerra, violência, biografias, sexualidade, etcnicidade, são abstrações derivadas de experiências específicas, mas não idênticas a elas. Elas são formas de agrupar a experiência em categorias maiores, ou gestalt, que têm suas próprias características distintivas. (NICHOLS, 2007, p.99)

A composição de códigos visuais inseridos no documentário demonstra claramente a força simbólica do filme documentário fazendo com que o todo seja extremamente maior do que soma das partes. Os documentários fazem exatamente isso: agrupam planos e cenas em categorias ou gestalts de maior ou menor impacto.

É isso o torna diferente de uma simples filmagem de registro direto. Assim quando se identifica a tomada de baixo (contra-plongée) da águia germânica e da suástica nazista demonstrando-a no vídeo de forma ainda mais onipotente, percebe-se que, assim como Hitler, a águia simboliza o poder alemão. Ela preside o desfile das tropas em marcha, um tributo à unidade nacional.

Mas a representação documentária se apóia também na relação discursiva, lingüística e, embora se trate de um documentário observativo, sem a presença narrativa, todas as formas de discurso se apresentam na forma de problema/solução, onde o espectador é estimulado a endossá-lo ou adotá-lo como seu. Utilizando o mesmo filme como referência, percebe-se nos discursos de líderes do partido Nazista uma referência à desordem da Alemanha após a 1ª guerra mundial, ao mesmo tempo em que apontam para si mesmos, seu partido, e, sobretudo, Adolf Hitler como solução para os problemas de humilhação nacional e colapso econômico. Através dos discursos é perceptível à atenuação dos reais problemas da Alemanha e claro, a maioria do tempo instiga os espectadores a endossar os esforços do partido nazista e de seu líder Hitler para recuperar a Alemanha e coloca-la no caminho da prosperidade rumo ao poder.

Afirma Nichols (2007),

Mais crucial para Leni Riefenstahl do que as imagens de arquivo da derrota da Alemanha na 1ª guerra mundial, a revisão do tratado de Versalhes ou a prova das provações, foi apresentar um retrato vívido e convincente do partido nazista, e de Hitler, cuidadosamente coreografados, no melhor de sua forma. (NICHOLS, 2007, p. 55)

Ainda para o autor (2007), os argumentos exigem uma lógica de articulação que mais do que as imagens, as palavras são capazes de transmitir. Às imagens, falta o tempo verbal e uma forma negativa. Seja em uma narração, seja através da fala de um ator social ou mesmo através de entrevistas, os documentários apóiam muito na palavra dita. Já a trilha sonora apóia a palavra dita, reforça a identificação com o mundo de seus personagens, e, embora nem sempre seja utilizada, deve ser considerado um recurso persuasivo.

2.5. O desafio do convencimento

Os objetivos dos documentários vão além da informação. Visa estabelecer ligação, identificação e não repulsa ou rejeição. Alguns fatores presentes no documentário facilitam a compreensão dos espectadores, como a linguagem mais aprofundada e o maior tempo disponibilizado para a sua produção e exibição. As suposições e expectativas que o público traz para os filmes, particularmente ao

documentário, podem ter um efeito significativo de recepção. Públicos têm olhares diferentes, daí o interesse de apoio da crítica. Um documentário bem recomendado pelos críticos de cinema é uma das formas de preparação para que o público o veja com outros olhos.

Um simulacro, produtor de grandes significados essa pode ser a grande definição de documentário. Ao assistir a uma produção de não-ficção, não vemos uma imagem supostamente imutável, mas a evidência de um ato histórico. Será que se o público estivesse ao lado da câmera no momento de sua produção, ele teria a mesma sensação? Essa correspondência exata entre imagem e realidade parece garantir a autenticidade do que se vê. Mas até que ponto tanta fidelidade é realmente necessário, uma vez que se acredita que o que se vê é fruto de um ato histórico? O fato de a maioria dos documentários abordarem em sua essência questões sociais e situações próximas da realidade, as imagens podem dar a impressão de autenticidade ao que na verdade foi fabricado e construído. Uma vez que as imagens tenham sido selecionadas, dispostas em padrões ou seqüências, em cenas ou em filmes inteiros. (NICHOLS, 2005) Não há como negar que essa é uma forte impressão. Através da linguagem videográfica é possível passar a imagem de que o que é visto é testemunho do mundo real, isso acaba por se tornar um forte instrumento de comunicação.

A partir deste pressuposto, fica fácil entender os reais motivos que levaram Adolf Hitler encomendar a Leni Riefenstahl o legendário documentário nazista sobre o terceiro Reich em Nuremberg ou mesmo porque Lula permitiu que João Salles participasse dos bastidores de sua campanha política de 2002 e, literalmente, invadisse sua privacidade, seus momentos familiares e pudesse compartilhar com o público suas dúvidas e suas angústias a respeito do futuro se eleito presidente.

Muitos outros documentários são produzidos diariamente com a mesma intenção implícita: persuadir-nos e adotar uma determinada perspectiva ou ponto-de-vista sobre o mundo. É justamente isso, essa inegável verdade implícita e explícita nos filmes documentários, esse desafio de transformá-lo em veículo de expressão chamando a atenção para o mundo que já ocupamos que faz exercer o mesmo fascínio e a mesma emoção de um filme de ficção.

Por ironia, a Teoria do Cinema tem sido de pouca ajuda nessa evolução recente do documentário, apesar de sua enorme contribuição para abordagens de questões relativas à produção de sentido nas formas narrativas inseridas nos modos documentários, a obra inovadora mais avançada extrai sua aspiração menos de modelos de discurso pós-estruturalista do que de procedimentos de documentação e validação praticados por cineastas etnográficos.

CAPÍTULO 3

3. LUZ... CÂMERA... AÇÃO... UMA ANÁLISE CULTURALISTA DELINEADA A PARTIR DA TEORIA CONTEMPORÂNEA DO CINEMA

Ser considerado uma forma de representação do mundo talvez tenha sido um fardo pesado para um gênero que ainda na década de 1930 destituía-se do empirismo cinematográfico. Diferentes países e regiões adotaram a linguagem e imprimiram a ela seu próprio estilo e tradições, que não podem ser firmadas como regras e sim, táticas. Os documentaristas europeus e latino-americanos, exemplarmente, se renderam à linguagem subjetiva, ao passo que os cineastas britânicos e norte-americanos enfatizam as formas mais objetivas e observativas.

Os documentários não adotam técnicas fixas, não tratam sempre dos mesmos temas e não são caracterizados por um conjunto de estilos. A prática documental é uma arena onde as coisas mudam. (NICHOLS, 2005, p. 48)

Espera-se de um documentário, muito mais de sua representação do que verdadeiramente da produção, reprodução ou mesmo repercussão do mesmo. Um bom documentário é aquele que oferece ao espectador mais pela representação natural e menos ao prazer proporcionado por ele. Da mesma forma, valora-se mais as idéias, a orientação temática, a direção do tom do que o ponto de vista de quem concebe. Assim, uma cena pode ser representada fielmente, mas alguns cineastas conseguem extrair dos atores sociais mais verdades que outros. Deste modo, o documentário se apresenta como um dos gêneros mais flexíveis, duradouros e variados, com muitos enfoques diferentes para o desafio de representar o mundo histórico. Embora haja uma ou outra característica comum à ficção, como a narração, o jogo de câmeras, cortes e montagens, afirma-se a linguagem documental como, distinta e única. Livre para constituir um domínio próprio.

Inegavelmente esse apporte de proximidade e intimismo faz com que o gênero documentário se torne único. Pressupor que sons, imagens e texto se originam de um mundo histórico vivenciado e compartilhado, gera fidelidade e passa ao espectador a sensação de aproximação com sua realidade. E justamente nesse ponto de contato, fundamentado na crença e identificação de “verdade”, percebida

por Grierson, Vertov e Eisenstein, são produzidos os primeiros documentários denominados “institucionais nacionalistas”.

A construção da identidade nacional no cinema documentário a partir de interesses de governamentais de poder perpassa a formação de um senso de comunidade. Imposição de valores e crenças é vital para a manutenção deste senso. Uma vez compartilhada a cultura, a tradição ou objetivos comuns, tanto mais orgânica ou natural, e menos polêmica se faz parecer uma comunidade, mais parece ser ideologicamente adequada. A comunidade anseia por líderes que proporcionem bons exemplos e pertença social. Essa é uma necessidade profundamente humana.

Por entender deste modo, a maior contribuição do documentário de cunho político, segundo Bill Nichols (2004) está no envolvimento participativo do cineasta. Através da sensibilidade artística, criam heróis, montam cenários históricos, não como demonstração de um espetáculo para fascinar esteticamente e dominar politicamente, mas como ativismo para envolver esteticamente e transformar politicamente.

3.1. A experiência mitológica

A maioria de nós associa o termo “mito” a algo inventado ou mesmo à mitologia eurocêntrica clássica grega ou romana que nos foi apresentada ainda no ensino fundamental como notáveis exemplos de riqueza e fertilidade, embora existam belíssimos mitos asiáticos africanos ou mesmo árabes. Sugerido como algo inventado, a experiência mitológica é uma experiência espiritual que surge diretamente da alma humana ou da psique inconsciente que fazem brotar das mentes imagens arquetípicas e representam padrões arquetípicos de experiência humana que atravessam culturas. Barthes postula mito como forma de discurso, sistema semiológico e modalidade de significação. Chega até mesmo concluir que mitologia é tudo (BARTHES, 1957, p.19).

O estudo iniciado por Carl G. Jung, revela que os mitos são projeções psíquicas que revelam a natureza da alma (JUNG, 1968, p. 06). O que demonstra veladamente o lado oculto das civilizações. Cabe ao inconsciente coletivo controlar a influência de uma imagem arquetípica arraigada no inconsciente. Esses arquétipos guiam e moldam comportamentos.

(...) há um segundo sistema psíquico, de natureza coletiva, universal e impessoal que é idêntico para todos os indivíduos. Este inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, é herdado. Consistem em formas preexistentes, os arquétipos, que só em alguns casos chegam ao nível de consciência, que dão forma definida a certos conteúdos psíquicos (JUNG, 1968, p.43)

O pensamento de Jung, embora não seja unanimidade revelou-se válido pelos apontamentos feitos a partir do Mito do Herói e sua aplicabilidade no cinema, afinal a força do mito está na sua capacidade de romper nossa armadura intelectual, para chegar à nossa alma. E o herói do cinema se apresenta de forma geral como um ser quase sobre humano, simboliza idéias, formas e forças que moldam ou dominam a alma humana.

Em momentos de fragilidade: pós-guerra e crises financeiras, essencialmente nas culturas orientadas para o capitalismo e materialismo, as pessoas tendem a buscar um sentido de identidade. As pessoas precisam de heróis, de pessoas que lutem por elas e nas mitologias encontram conforto, proteção. Em outro nível, as mitologias proporcionam éticas e o conjunto de normas que definem a cultura humana.

Assim, o mito passou a ser componente essencial das produções documentais de cunho ideológico nacionalista. Agora, não mais na figura mitológica clássica greco-romana, de extraordinária beleza e vigor físico. Os heróis modernos e contemporâneos continuam idealistas, mas não são mais exemplos de beleza física e sim de beleza intelectual.

Em cada cultura e em cada momento histórico a figura do herói possui uma representação distinta e significante, de acordo com os anseios da sociedade e suas expectativas. O personagem assume feições, características e formas

correspondentes a cada cultura, mas seu percurso, sua jornada, o conjunto de movimentos numa trama são sempre os mesmos. Hillman (1990) afirma a masculinidade como estática representada pelo ‘logos’ (ordem e razão). A consciência patriarcal representa o lado espiritual da humanidade.

O roteirista de Hollywood e executivo da indústria cinematográfica Christopher Vogler, em sua visão estruturalista, afirma categoricamente sua posição sobre os mitos clássicos e sua aplicabilidade no cinema. “Todas as narrativas conscientemente ou não, seguem os antigos padrões do mito. Todas as histórias, das piadas mais grosseiras aos mais altos vôos da literatura, podem ser entendidos em termos da jornada do herói, o monomito⁷”. (VOGLER, 1997, p. 24), derrubado anos mais tarde nos círculos acadêmicos pelas abordagens pós-estruturalistas.

A reflexão moderna e até mesmo contemporânea sobre o mito do herói absorve a visão tradicional hermenêutica e campo dos estudos de mito e folclore, dispondo-a comparativamente a ciência política e de certa vertente da historiografia relacionada à história política (FÉLIX; ELMIR, 1998).

Formatados a partir das matrizes da antigüidade, tanto o herói moderno quanto em sua versão mais recente, contemporânea, adquire novas roupagens. Os princípios míticos regem a transmissão deste código de ideologização do poder para contextos histórico posteriores. Mas estes modelos adquirem conformações próprias, não mais emanados da perfeição. Trata-se de pessoas “mortais”, fieis a si mesmos, aos seus desejos, fantasias e às suas próprias concepções de valor, interessados. Constroem suas plataformas de significados, e representação e lideram sob uma égide ideológica. É essa recorrência do mito durante todo período histórico que o confere o grau de relevância histórica e social.

⁷ O monomito está dividido em três seções: Partida (às vezes chamada Separação), Iniciação e Retorno. A Partida lida com o herói aspirando à sua jornada; a Iniciação contém as várias aventuras do herói ao longo de seu caminho; e o Retorno é o momento em que o herói volta a casa com o conhecimento e os poderes que adquiriu ao longo da jornada.

3.2. A representação cinematográfica de Hitler e Lula. Diferentes contextos, diferentes estéticas e um objetivo comum, a persuasão.

Contexto social, histórico e político, limitações de linguagem e, sobretudo, limitações tecnológicas fizeram suscitar e, mesmo, abortar ao longo da história do cinema algumas estéticas, fazendo com que o gênero documentário nunca morresse e sempre se reinventasse. A toda limitação imposta, a todo obstáculo, era passível uma reação estética. Havia uma política de superposição, de enriquecimento, afinal, sempre houve a crença no poder ideológico e formativo do gênero. Os modos se misturavam e se combinavam conforme a ocasião.

3.2.1. Adolf Hitler: o herói moderno.



Figura 12: Adolf Hitler

Início do século XX. A elite européia vive o triunfo e as glórias de um regime liberal capitalista. Este é o cenário: a miséria do proletariado em meio à abundância, crises de superprodução, a frenética busca de mercados, problemas sociais e econômicos. Enfim, todos esses problemas, ao evoluírem, geraram a crise do mundo liberal capitalista, e pode-se dizer que a Primeira Grande Guerra representou, na prática, o início desta crise.

Havia quem não acreditasse na possibilidade de uma guerra mundial, generalizada. O que não se previa é que o período de paz mantido desde o fim das guerras napoleônicas e o “equilíbrio europeu” estabelecido no Congresso de Viena⁸ terminava ali. As relações sociais, sobretudo os momentos históricos, instigaram essas mudanças narrativas.

Apesar do desenvolvimento dos Estados Unidos e do Japão, a Europa até 1914 exercia a supremacia política e econômica sobre o resto do mundo. A economia européia, por sua vez detinha o controle da maior parcela da produção mundial, 62% das exportações de produtos fabris e mais de 80% dos investimentos de capitais no exterior, dominando e ditando os preços no mercado mundial. Era a maior importadora de produtos agrícolas e matérias-primas dos países que hoje compõem o Terceiro Mundo.

E a partir deste panorama eclode a primeira guerra, da qual as principais potências do mundo participam. No fundo, tratou-se de uma guerra civil européia, mas diferentemente das anteriores, travadas entre estados de economia agrícola. Em 1914 foi diferente: as principais potências envolvidas eram industriais e foram utilizados todos os novos experimentos bélicos e a população civil sentiu na carne a guerra: civis foram obrigatoriamente recrutados; modernizaram e intensificaram a produção de material bélico; supriu a liberdade econômica, incluiu a fixação dos preços de venda das mercadorias e o racionamento mediante o estabelecimento de cotas de consumo à população civil. Proibia-se ou se liberava a importação de produtos de primeira necessidade e se controlavam os transportes; as fábricas produziam apenas artigos de guerra; os salários foram congelados e foi proibida toda e qualquer manifestação grevista por ser considerada atividade “antipatriótica”.

Mas a maior devassa produzida pela guerra ocorreu do ponto de vista econômico. Um crescente desequilíbrio entre a produção e o consumo, manifestou a maior crise econômica já vista na Europa que teve na inflação seu aspecto mais importante. E o resultado não poderia ser mais catastrófico: o declínio relativo da

⁸ O Congresso de Viena foi uma conferência entre embaixadores das grandes potências européias que teve lugar na capital austríaca, entre 1º de Outubro de 1814 e 09 de junho de 1815, cuja intenção era a de redesenhar o mapa político do continente europeu após a derrota da França napoleônica na primavera anterior, bem como restaurar os respectivos tronos às famílias reais derrotadas pelas tropas de Napoleão Bonaparte e firmar uma aliança entre os signatários.

Europa. Um grande desequilíbrio social culminando na pauperização da classe média e no aumento da pressão operária através dos sindicatos controlados pelos partidos socialistas.

Paralelamente à guerra, explode na Rússia a Revolução Socialista. A ameaça de revolução pairava sobre a Europa. Entretanto, percebe-se que a ameaça de uma revolução social naquele momento é remota, pois a maioria dos partidos socialistas tendia à moderação, aderindo ao jogo político do Liberalismo. As únicas exceções eram algumas facções de esquerda, como os Bolchevistas russos.

Até aqui, era um fato elementar (...) que a Europa dominava o mundo com toda a superioridade de sua grande e antiga civilização. Sua influência e seu prestígio irradiavam, desde séculos, até as extremidades da Terra (...). Quando se pensa nas consequências da Grande guerra, que agora finda, pode-se perguntar se a estrela da Europa não perdeu seu brilho, e se o conflito do qual ela tanto padeceu não iniciou para ela uma crise vital que anuncia a decadência (...) (DEMANGEON, 2003, p. 13-14.)

Embora a vitória tenha sido dada em um primeiro momento, aos princípios liberais e democráticos, com o desaparecimento dos Impérios Alemão, austro-húngaro, Russo e Turco, e a adoção do regime republicano em quase todos os países, a primeira grande guerra se finda em meio à crise do Estado Liberal, provocando o temor, a intranquilidade e a instabilidade social, levando ao estabelecimento de ditaduras, projeções de conquista territorial, árdua busca ao nacionalismo. Afinal não se pode esquecer que Dez milhões de pessoas foram massacrados ou ficaram inválidas e dezenas de milhares morreram nas trincheiras para conquistar uns poucos metros de terra. Um prenúncio à 2^a guerra mundial que não demoraria duas décadas para eclodir.

(...) Assim Hitler se sentia naquele verão de 1934. O até então fracassado pintor, um ex-combatente da I Guerra Mundial, um *frontman* que nunca se destacara na vida, graças à sua vontade inquebrantável e à sua determinação fanática, mesmo convivendo por anos num partido de refugiados e de marginais da sociedade alemã, ridicularizado por seus trejeitos de boneco de ventríloquo, chegara ao mais alto posto do Reich.⁹

⁹ Trecho retirado do site: educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/propaganda3.htm, acessado em 17/06/2007 às 18h29.

Em meio a um cenário desolador, marcas profundas, um país em ruínas, fragilizado pelos horrores da Primeira Guerra Mundial, ansiava-se por um líder, alguém que se mostrasse invencível e imponente. Ansiava-se sim pela formação da imagem de um verdadeiro mito. Assim, a Alemanha começa a se organizar para fortalecer sua imagem. O partido Nazista precisa mostrar sua soberania à população. Surge daí a figura de um homenzinho coxo, de orelhas caídas e boca solta, que atende pelo nome de Josef Goebbels. Não é exagero dizer que foi ele, o Ministro da Propaganda do Reich, ou mesmo o responsável pela formação da imagem pública de Hitler - não apenas como líder político, mas como o “messias da nação alemã”, na acepção mais sacra da palavra.

Goebbels foi um dos primeiros praticantes da comunicação de massa. Ministro da propaganda do Governo de Hitler soube sabiamente, utilizar o cinema para estabelecer o domínio do discurso nazista. Segundo ele: “(...) *cinéma intervient dans les contexte des médias. Il s'intéress à l'intervention idéologique à travers les formes et dramaturgies établies*” (EISENSCHITZ, 1999, p. 56).

Foi ele o responsável pela frente de propaganda das sucessivas campanhas eleitorais que acabaram por conduzir Hitler ao cargo de chanceler. Cunhou e tornou compulsória a saudação Heil Hitler - "Ave Hitler", ou "Vida longa a Hitler" – entre os integrantes do partido nazista, expressão que se tornou popular e pode ser verificada e evidenciada em todos os momentos públicos do documentário Triunfo da Vontade.

Com controle total sobre o rádio, a televisão, a imprensa, o cinema e o teatro, Goebbels difunde o Nazismo através dos vários documentários produzidos por Leni entre as escolas alemãs, exporta filmes, os censuram, certifica-os, distribuem e, inclusive oferece linhas de crédito para a produção cinematográfica de cunho institucional. Assim, consegue conquistar o apoio maciço da população e adquire à confiança de Hitler.

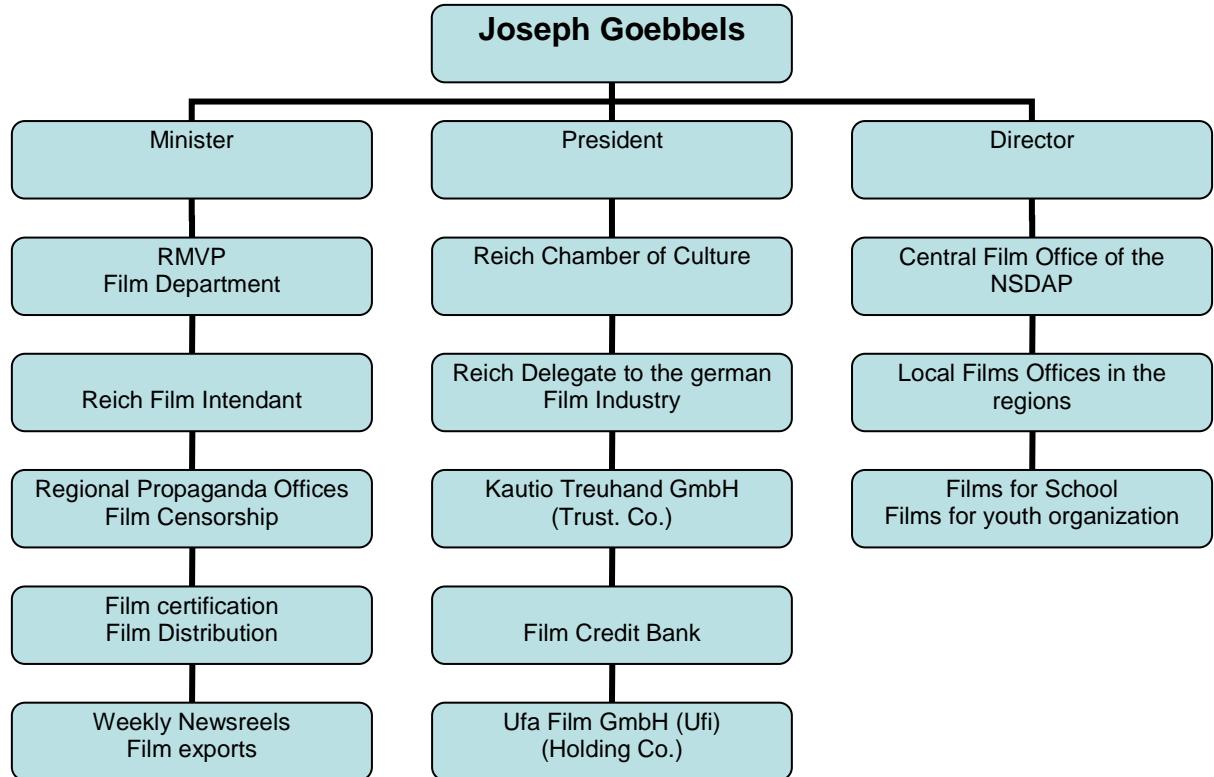


Figura 13: Estrutura da Indústria do Cinema Alemão – 1942. Fonte: Propaganda and German Cinema 1933-1945

Leni Riefenstahl, através do documentário "Der Triumph des Willens"¹⁰ (1934) empreendeu o feito de traduzir em linguagem cinematográfica duas vertentes poderosas que se ocultavam por detrás da imagem do Führer¹¹ e que eram muito eficazes junto ao público alemão. A primeira advinha da tradição cristã que, anseia pela chegada de um messias. A outra vertente provinha do herói da mitologia teutônica, Siegfried¹². Nada mais adequado do que aliar a imagem do Führer como a resurreição do cavaleiro audaz que abate as forças do mal - o comunismo, o liberalismo, o expressionismo, o judaísmo - preservando para o futuro a integridade moral, ideológica e racial dos arianos. O resultado não podia ser melhor para Adolf Hitler que surgia nas telas do documentário “Triunfo da Vontade”, como um divisor de águas da Alemanha moderna.

Compreender a força das imagens cinematográficas na construção simbólica do credo nazista, bem como na estratégia totalitária de dominação interna e externa é, ao mesmo tempo, reavivar a lembrança do quanto à estética continua a ser o

¹⁰ Encomendado por Hitler o documentário "Triunfo da Vontade" é a mais visceral peça de propaganda de todos os tempos.

¹¹ O termo Führer "condutor", "guiia" ou "líder" foi o título adotado por Adolf Hitler para designar o chefe máximo do Reich e do partido Nazi. O nome significa o chefe máximo de todas as organizações militares e políticas da Alemanha.

¹² Siegfried é um lendário guerreiro alemão que acompanhado dos mil nibelungos, mata o dragão na beira do Rio Reno, livrando os seus da desgraça.

campo por excelência de propagação. Prova disso é a utilização do cinema alemão como uma “ferramenta midiática” de vital importância para a manutenção do regime nazista. ”40 das 62 mil escolas do Reich contavam com salas de projeção. Numa pesquisa entre os colegiais da época, os temas mais apreciados eram: heroísmo, espírito alemão e patriotismo”. (NAZÁRIO, 1983, p. 49)

A ditadura de Hitler foi à primeira ditadura de um Estado industrial, uma ditadura que, para dominar seu próprio povo, serviu-se perfeitamente de todos os meios técnicos (...) A desmedida de seus crimes poderiam se explicar pelo fato de que, para cometê-los, Hitler soube servir-se primeiro dos meios oferecidos pela técnica. (VIRILIO, 1993, p. 127).

Desde a década de 1920, encontrava-se em vigor uma estética denominada “Expositiva”, que tratava exclusivamente de questões relacionadas ao mundo histórico. Mas Leni Riefenstahl precisava disseminar uma ideologia, instaurar uma crença e sobrepor um aumento do efeito “verdade”.

A partir de cenários construídos e mais de 20 câmeras estrategicamente posicionadas acompanhou de forma natural e inabalável a reunião anual do NSDAP (Partido Nacional-Socialista alemão) realizada em 1934 evidenciando as relações de poder. Através do uso de uma linguagem mais ousada, denominada posteriormente como, “Observativo”, buscou através de especificidades argumentativas, a auto-representação de Hitler. Negar ou fingir onisciência é negar sua cumplicidade com a produção de conhecimento.

Um dos maiores fascínios do filme documentário de discurso direto talvez esteja na facilidade como funde em seu conteúdo e forma a “evidência” e o “argumento”, pois ao mesmo tempo se apropriam de sons (signos) e imagens singulares, de origem histórica carregados de significados. Não se trata aqui de questões semióticas e sim de um processo histórico, onde aqueles que estabelecem significados (mídia e detentores do poder público) aparecem na história como Deuses protagonistas.

3.2.2 Lula: o herói contemporâneo.



Figura 14: Luis Inácio Lula da Silva

Com a extinção da Embrafilme¹³ pelo então presidente do Brasil Fernando Collor de Mello (1989), toda a produção cinematográfica brasileira foi atingida, principalmente, a produção ficcional. Entretanto, a produção de documentários brasileira permaneceu graças à possibilidade da gravação em vídeo e exibição em alguns restritos canais de TV educativos. Uma das características do período da chamada retomada do cinema brasileiro, na segunda metade da década de noventa, se fez justamente através da presença do documentário de longa-metragem nas salas de cinema e na televisão. Talvez seja por isso que é impossível não relacionar o documentário com a mídia, sobretudo com as imagens do telejornalismo. Essa relação contraditória, perturbadora e cheia de tensões e nuances segundo Lins e Mesquita (2008) se fez presente em várias etapas, da realização à recepção do filme.

Se nas décadas posteriores à ditadura militar existia a necessidade de visualização de imagens assépticas, estáveis, enquadradas e higienizadas, nos idos da década de 1980, paralelo à abertura política das diretas, couberam aos documentaristas voltarem suas lentes para àquela parcela excluída da sociedade, até então, marginalizada até mesmo pelo cinema. Temáticas como: violência urbana, exclusão social, marginalização, prostituição e pobreza passam a interessar à população. Buscando elementos do cinema direto da década de 1960, a própria Globo incorporou de forma gradual à sua programação, imagens de baixa qualidade que imprimiam de certa forma a realidade e veracidade dos fatos.

¹³ A Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME – foi criada em 1969 pelo Regime Militar. A finalidade da empresa era a divulgação do filme brasileiro no exterior, mas este objetivo foi sendo gradualmente transformado. Em 1975, uma reforma na empresa modificou seu perfil e a tornou mais ágil para a disputa no mercado cinematográfico, produzindo e distribuindo filmes brasileiros.

Na visão de Bentes “entre os anos 60 e 90 saímos, definitivamente de uma cultura cinematográfica utópica e modernista, para uma cultura de massa televisiva” (BENTES, apud LINS; MESQUITA, 2008)

Essa presença marca a diversidade estética do atual cinema brasileiro, como uma espécie de contraponto às ficções com o apoio da produtora Globo Filmes. Até o início dos anos oitenta, programas como o Globo Repórter, exibido na Rede Globo de televisão era uma verdadeira escola de documentaristas, pois toda semana eram exibidos trabalhos captados em película 16 mm realizados por profissionais como Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade e Maurice Capovilla, entre outros.

Os canais de televisão fechada também passaram a investir na produção documental. Na maior parte dos casos o canal garante a exibição e são as produtoras independentes que predominam na viabilização dos filmes através das leis. A parceria com a TV, que é uma prática comum no resto do mundo. Mas aqui no Brasil ainda se dá de forma bastante tímida. Há exceções, é bem verdade, como são o caso do Programa DOCTV, (fruto da parceria entre o Ministério da Cultura, TVs Públicas e ABDs) e produções da STV – Rede Sesc/Senac.

A partir da derrocada do Governo do então presidente Fernando Collor de Mello e do seu sucessor Itamar Franco, sucessivos planos econômicos frustraram a população e escândalos se tornaram freqüentes. E ainda na década de 1990 foi empossado Fernando Henrique Cardoso, um intelectual que alcançou a estabilidade econômica do país e contribuiu para a construção de um mundo presente bom criou um ambiente eleitoral extremamente favorável à reeleição aprovada pelo congresso nacional. A partir daí o Plano Real é instituído. Havia um consumado conquistado pelo governo, a estabilização da inflação e o crescimento econômico. Adicionado a isso, uma crise econômica internacional era sinalizada e a imagem de um presidente conhecido, absolutamente politizado e de extrema confiança fazia-nos apostar em algo concreto.

Após quatro anos de uma política morna, uma avaliação nem tão positiva revelou um eleitorado descontente, assustado com o desemprego e com a violência urbana que já sinalizava preocupação. Das seis candidaturas presidenciais que

disputaram, cinco tinham à frente partidos de oposição e de origem socialista, o que demonstrava a necessidade de mudança. Até o candidato da situação, o José Serra afirmava ter sido desde sempre crítico da condução econômica do governo Fernando Henrique.

Se de um lado a política, se acirrava na disputa pela presidência da República. Do outro lado a Cultura retoma seu eixo, o Brasil respira mais aliviado e toma impulso e começa a reconhecer o cinema de ficção brasileiro. Paralelo a isso, surge incentivo também, para a produção não ficcional. Dezenas de longas são produzidos e entram em cartaz, ultrapassando na voz de Labaki (2005) a marca de 100 mil espectadores.

Aproveitando esse momento fértil, João Salles propõe a Lula, então candidato à presidente, pelo Partido dos Trabalhadores – PT um modelo de filme sobre política inédito no Brasil que fez sucesso nos idos de 1960 nos Estados Unidos. Produzidos por Robert Drew, Richard Leacock e Albert Maysles, o documentário *JFK: Primary* (1960) que acompanhou a luta de John Fitzgerald Kennedy pela sua indicação do partido democrata à presidência dos EUA e o documentário “*Crisis*” (1963) que flagra o cotidiano de Kennedy já na Casa Branca. Trinta anos depois, em 1993 o cineasta Pennebaker devassa os bastidores da campanha de Bill Clinton, e produz, na visão de Labaki (2005) “um poderoso ensaio sobre a política sob o império da mídia”. Um clássico documentário que deveria ser exibido em todas as escolas brasileiras, mas não estreou no Brasil.

Ao aceitar o convite de João Salles, Luiz Inácio Lula da Silva, candidato, partido de centro-esquerda, se torna o protagonista do documentário “*Entreatos. Lula a 30 dias do poder*”. Após amargar seguidas derrotas, Lula está disposto a ganhar o jogo eleitoral. Começa articulando com as bases políticas, contrata o publicitário Duda Mendonça e sua equipe, que, conforme depoimento do próprio Lula, no documentário em questão, convenceu-os a se “abrir” mais nessas eleições. Articular alianças, criar conjecturas. E ainda afirmou categoricamente que segundo Duda sua imagem até então trabalhada de: sindicalista, peão de fábrica e barbudo aterrorizava os eleitores.

Assim, com base em dados de pesquisa mercadológica, detectou-se que “67% do povo tinha medo da minha imagem de grevista”, disse Lula. Ainda segundo o publicitário e assessor de marketing político Duda Mendonça “O importante não é que a gente diz, mas como as pessoas interpretam o que a gente diz” (frase proferida por Duda Mendonça segundo relato de Lula, no momento de sua contratação - documentário Entreatos).

O momento político era propício, as pessoas ansiavam por um novo herói. Um herói contemporâneo advindo do povo, conhecedor da economia e das deficiências do país, com articulação política, que tivesse como aliado todo o empresariado nacional e internacional. Enfim, que não levasse o país ao caos.

Em meio a esse cenário ressurge a figura de Luiz Inácio Lula da Silva. Um velho conhecido, de cara nova. Novas vestimentas, barba aparada, um exímio articulador político, demonstrando maturidade.

Diferentemente do filme de Leni, contratada por Hitler e Goebells, a proposta de filmar o então presidenciável Lula e sua trajetória rumo ao poder, partiu do próprio João Salles conforme relatado acima. Em depoimento à revista Carta Capital datada em 24 de novembro de 2004, Salles diz propor um registro “real e editado” dos bastidores da campanha presidencial brasileira do então candidato e atual presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva. Produzido entre os dias 25 de setembro a 28 de outubro de 2002, o fruto deste trabalho gerou o documentário: Entreatos – Lula a 30 dias do poder. Que foi lançado nacionalmente apenas no ano de 2004.

Sessenta e oito anos separam a produção de Triunfo da Vontade e Entreatos e, interessantemente, observa-se embora adotem modos diferenciados de documentário, o primeiro com ênfase “observativa” e o segundo com traços “Performáticos e Reflexivos”, se mostram clarividentes as estéticas adotadas e o envolvimento do cineasta com o tema.

Embora exista uma preocupação estética de demonstrar assepsia nas cenas de Leni no Triunfo da Vontade, pois era preciso passar ao público a harmonia e a

perfeição da Alemanha Nazista, de seus soldados e de seu Líder com o objetivo de tomá-la como verdade. Por outro lado, em *Entreatos*, para dar essa mesma sensação de credibilidade, João Salles se utiliza de outros recursos de credibilidade, como por exemplo, as cenas de negociação onde são articulados horários e até mesmo encontros com a equipe de filmagem. A câmera no ombro, portátil proporciona uma linguagem mais solta de aproximação, uma espécie de testemunha ocular do fato, um sujeito presente, onisciente, onipresente que participa e determina o momento de desligar a câmera.

O cineasta sempre foi testemunha e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais que um produtor de discurso cinematográfico, do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas (NICHOLS, 2005, p. 49)

Seja com teleobjetiva ou grande angular; com câmera fixa ou portátil, com filme colorido e filtro ou filme preto e branco, não importa. Essa variação apenas diz algo sobre o estilo do cineasta. A imagem é um documento desse estilo adotado. Mas cada variação também diz algo sobre a cena, algo que depende da relação real, física, afinal, trata-se de um registro, um documento representado pela câmera, onde até mesmo a textura da voz de um indivíduo pode ser entendida e interpretada.

3.3 Triunfo da Vontade e *Entreatos*: uma análise das similaridades construtivas e intencionalidades discursivas

Partindo-se de uma visada Culturalista referenciada pelos Estudos Culturais britânicos e sua abertura multiperspectívica esta análise será delineada a partir da Teoria Contemporânea do Cinema. Serão analisados os pontos de convergência de dois documentários políticos de grande expressão ideológica: “Triunfo da Vontade” e “*Entreatos*”.

Para tanto, serão considerados alguns aspectos fundamentais que auxiliaram na construção da imagem pública de Hitler e Lula. Além dos aspectos históricos, amplamente discutidos, e da relação mítica do herói fundamentada na necessidade social de elegerem líderes representantes, outras significações de linguagem, modos estilo e, sobretudo, elementos de composição tornam-se culturalmente

significativos e acabam por explicitar de certa forma, as reais intenções do cineasta sobre a imagem a ser desvelada.

A partir das relações físicas, espaciais, das construções de significação imagéticas da câmera nos dois filmes citados, inicia-se, um processo de reflexão sobre a construção de dois grandes personagens políticos Hitler e Lula, produzidos por diferentes sociedades que tem em comum a carência de lideranças públicas e da personificação de heróis.

Embora, múltiplas sejam as possibilidades analíticas de uma produção cinematográfica, a opção metodológica adotada será a de “Significação pela Linguagem Cinematográfica”, ou seja, o entendimento da “técnica fílmica” como criadora de significações e as suas implicações ideológicas: apreciação de poder, notoriedade e expressão pública, considerados elementos essenciais para a formação da imagem pública (leia: construção de uma personalidade política). Referenciada por Martin (2003), designa-se como *materialidade significante do cinema* – “códigos que estão diretamente ligados à forma de expressão cinematográfica” (AUMONT, 2006, p.198).

As seqüências filmográficas escolhidas por sua similaridade construtiva e sua intencionalidade discursiva serão analisadas sob a perspectiva de Laurent Jullier, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, baseada duas vertentes: uma relacionada aos **aparatos de poder**, simbolizada pela imponência do avião e outra de ordem **tecnológica e social**, evidenciada pelo intimismo providencial entre o político e o público proporcionado pelas câmeras portáteis digitais, pela tomada realizada pelo cineasta e pelas relações humanas que envolvem público, atores sociais e personalidades do mundo político, que protagonizam suas experiências de vida através da tela do cinema. Em ambas as produções será considerado o momento histórico, cultural e político de suas produções, bem como as motivações dos cineastas em questão: Leni Riefenstahl e João Moreira Salles e suas ansiedades de representação do mundo histórico, de identidades e de diferenças, uma vez que os documentaristas distinguem-se dos cineastas de ficção pelo estabelecimento das relações éticas validadas e partilhadas junto ao público.

3.3.1 Seqüências Aéreas: aparatos de poder

Denominado aparato de poder, o avião é utilizado em ambas as produções. Contendo um forte simbolismo, o “Avião”, embora sendo o mesmo objeto, tem diferentes funções contextuais e possibilita interpretações divergentes quanto à sua aparição nos filmes.

Enquanto no documentário de Riefenstahl o avião é tratado como um objeto simbólico que liga Deus (Hitler) às Massas, demonstrando a soberania do Führer Hitler que através da sombra do avião projetado em suas tropas é capaz de capitanear de forma onipotente seus súditos. No documentário de Salles o avião é utilizado como um meio de transporte de luxo, e demonstra o bom relacionamento de Lula com a elite, sobretudo empresarial.

Um ponto importante a ser analisado, diz respeito ao uso dos espaços íntimos da aeronave. No documentário Triunfo da Vontade, não existe cenas internas da aeronave, nem mesmo cenas de Hitler. O filme não privilegia o espaço interno, íntimo do personagem Hitler, pois Deuses são inatingíveis e não conhecemos sua intimidade. As únicas cenas aéreas do filme não evidenciam os personagens e sim, privilegiam as cenas externas ao avião: nuvens, cidade e outro avião, o que evidencia a não abertura para verificação do espaço íntimo do personagem (Hitler).

Já no documentário “Entreatos”, o espaço interno do avião é explorado. A câmera se posiciona, fisicamente, sempre próxima de Lula, passando a sensação de que não há barreiras para conhecermos a intimidade do personagem. O avião, utilizado como meio de transporte de uma cidade a outra, serve de local íntimo, onde acontecem as refeições rápidas que acontecem juntamente com a sua equipe, onde divide sanduíches embrulhados em papel alumínio, evidenciando o caráter populista do herói contemporâneo, ou mesmo, através das conversas paralelas, quando discorre sobre o sonho de se tornar o presidente. Um sonho tão próximo e ao mesmo tempo tão distante de sua realidade operária.

A) Triunfo da Vontade: o avião





Figura 15 – Seqüência fílmica do documentário Triunfo da Vontade – Hitler e o Avião.

A seqüência fílmica acima decupada em 22 fotogramas se inicia em uma tomada aérea realizada de um ponto de vista subjetivo (possivelmente, de Hitler). Esta seqüência privilegia apenas as cenas externas ao avião (1), como: as nuvens (2) e logo a seguir, entre a névoa (3), aparecem na cidade de Nuremberg (4), na Alemanha, local onde ocorrerá a reunião anual do NSDAP (Partido Nacional-Socialista alemão).

O avião sobrevoa a cidade e demonstra o poder do regime nazista através dos seus inúmeros simbolismos, como a suástica na fachada de um prédio (5). Tomadas aéreas de outro avião também são evidenciadas (6), assim como, é evidenciado através da sombra do avião projetada em cima dos soldados (7) o poder do regime militar do Führer. Um contingente de soldados alemães marcha pelas ruas da cidade e demonstram harmonia (8) e o sincronismo (9) dos seus movimentos, evidenciando a estética de perfeição, assepsia e beleza, marca registrada da cineasta Leni Riefenstahl. O avião se prepara para pousar no aeroporto de Nuremberg (10). Através de um efeito de fusão, muito utilizado em todo o documentário para dar suavidade e leveza aos planos surge em plano conjunto (11), cena terrestre de uma multidão à do seu líder. Ainda mais alguns minutos de filmagem seguram o espectador que aguarda ver o rosto de Hitler, seu herói que está dentro deste avião. O avião aterrissa (12), as pessoas eufóricas sinalizam com as mãos (13) cena evidenciada através de plano próximo do público. Corta para o avião já em terra se aproximando do público que espera, ansiosamente, seu líder

(14). O público eufórico com a mão esquerda reverencia seu Führer gritando Heil, Hitler! (15). Super close de parte do avião (16) demonstrando a imponência da máquina. Segue através de um corte seco em plano próximo de várias crianças (17) agitadas reverenciando Hitler. A porta do avião é aberta (18) e ocorre um novo corte, agora para adultos, homens, mulheres, operários eufóricos, amontoados, que em uma atitude de respeito, reverenciam-no e aumentam a tensão da narrativa até o ápice da imagem (19).

Hitler sai do avião e economiza nos gestos. Rapidamente acena para o público (20) sem cerimônia, demonstrando indiferença (21). Por fim, a seqüência se desfecha com Hitler em plano médio, sorrindo para alguém (22). Em hora nenhuma do documentário, Adolf Hitler fita a câmera. Ele ignora a presença da câmera, pois o olhar para a câmera significa denunciá-la, fazê-la presente e, assim, desvelar o mecanismo da construção da narrativa visual.

É importante salientar que nesta seqüência não existe falas, apenas trilhas de músicas clássicas instrumentais, intercaladas com o hino Alemão. As músicas, sempre em BG se intensificam ou se acalmam, de acordo com os acontecimentos. No inicio desta seqüência (1) e (2) ouve-se uma trilha instrumental calma.

A partir do desvelamento da cidade através das nuvens (3) em diante a trilha se intensifica, surge o hino Alemão, instigando a nacionalidade. Essa trilha sobe e desce, mas permanece durante toda a seqüência. Nos momentos de euforia do público gritando para seu führer – Heil Hitler, o BG abaixa para sobressair a voz do povo.

No Triunfo da vontade, durante vários minutos a câmera fixa a imagem das nuvens pela janela do avião, num ponto de vista subjetivo de alguém que está no interior do mesmo, mas não o vemos. Entende-se como sendo Hitler, e seu olhar onipotente de dominação poder e Triunfo sobre aquele povo.

B) Entreatos: o avião



Figura 16 – Seqüência fílmica do documentário Entreatos – Lula e o Avião.

A seqüência fílmica a acima é mais breve. Decupada em 08 fotogramas se inicia também com uma tomada aérea, porém privilegiando os espaços internos da aeronave em que está presente o então candidato à presidência da República, Luiz Inácio Lula da Silva, seu candidato à vice-presidente José Dirceu, seu assessor de campanha Antônio Palocci e outros membros da equipe política do PT. Os momentos não-públicos de Lula são evidenciados durante todo o documentário e utilizados como estratégia de territorialidade. A exploração dos espaços íntimos do personagem faz com que o espectador nele se reconheça.

Desta forma, a segunda seqüência analisada tem início com Lula e José Dirceu em plano conjunto. Lula desabafa ao amigo suas preocupações a respeito das mudanças que ocorrerão em sua vida se vier a se tornar presidente da república. Questiona sobre a possível perda de liberdade, fala do incômodo a respeito dos protocolos oficiais, dos militares e afirma que as coisas devem mudar. Diz se incomodar muito com todas essas formalidades e se mostra uma pessoa

simples (1). Uma voz em off no vídeo argumenta: – a função deles (militares) é ritual, pode ser mexida.

A partir daí é servida uma cesta com vários sanduíches embrulhados em papel alumínio que é compartilhada por todos, inclusive por Lula (2). Detalhe da mão de Lula escolhendo o sanduíche (3). Ele pergunta se o sanduíche está quente ou frio. Continua perguntando ao seu assessor se só tem isso pra comer e reclama dizendo que a única coisa quente daquele sanduíche é o papel que o recobre. Uma voz em *off* pergunta ao Palocci se o seu lanche está quente. Ele responde positivamente. Lula reprova a resposta de Palocci com a cabeça acenando negativamente e retruca dizendo: – Quente nada Palocci! (4). O assessor com desdém responde: - está “médio” (nem quente, nem frio). Volta a voz em *off* pedindo mais 5 minutos para esquentar mais o lanche. Lula prontamente entrega a cesta. A seqüência interna do avião finaliza com uma voz em *off* (provavelmente de um outro assessor política) ironizando Lula: – O presidente hoje recusou cerveja, sanduíche. Tá certo, o serviço não está bom... (risos) e finaliza uma voz em *off* exclamando: – Ó gente, eu não sei como vai ser o governo desse moço aí, mas que vai ser engraçado, vai (risos).

Corte para outro momento do documentário (5), a única cena em que mostra Lula entrando no avião e aparecem cenas do jatinho pelo lado externo (6). A equipe de filmagem acompanha com seus equipamentos de vídeo e áudio (boom) para captação das falas (6). Um produtor do documentário “Entreatos” negocia com Lula a possibilidade de acompanhá-lo por outro trecho (de Fortaleza a Dourados) para que se possa realizar mais gravações com eles trabalhando. O produtor promete algo “bacana” pra Lula que concorda em levá-los com ele (7). A seqüência termina no momento em que o produtor se volta para a câmera fazendo sinal de positivo com as mãos. A cena se fecha em fade.

É importante salientar que em todo o documentário “Entreatos” não existem trilhas sonoras ou BG. Todos os ruídos que aparecem no vídeo são captados daquele momento em que estão ocorrendo às ações.

3.2.3. Seqüências Terrestres: relações humanas e tecnologia

As aparições públicas de Hitler no documentário “Triunfo da Vontade” são utilizadas como demonstração do respeito e da subserviência dos alemães ao regime nazista. Todos os espaços de mediação e confronto com as massas, são espaços coletivos, porém impessoais. Não existe em todo o documentário uma só conversa paralela de Hitler ou mesmo um desabafo pessoal referente à sua personalidade. Ao contrário, existe entre Hitler e o povo alemão certo hipnotismo, uma veneração e uma grande e boa perspectiva. Em cena, não existe a preocupação de mostrar o lado humano do Führer. A idéia é, sim, mostrá-lo como o estigma do herói moderno: inabalável, forte, poderoso, zeloso com seu povo e extremamente nacionalista.

Em “Entreatos”, ao optar pelas cenas não públicas de Lula, o cineasta João Moreira Salles utilizou uma estratégia de aproximação do público à realidade pessoal do Lula e seus atributos ideológicos, de homem do povo. Usaram em suas cenas os espaços de intimidade do personagem para aproximá-lo do estigma do herói contemporâneo.

Desta forma projetou a identificação dos telespectadores à figura de Lula. Os provenientes de classes menos favorecidas como ele, através do contínuo elogio a pobreza e a simplicidade (mostrando elementos do cotidiano da maioria da população brasileira). Ao mesmo tempo, passou a elite brasileira, que durante muitos anos subestimou Lula, considerando-o incapaz e desarticulado, a idéia de Lula como um grande articulador política e um grande aliado da classe empresarial.

Ao contrário daquela imagem reacionária, Lula de barba aparada e boas roupas faz campanha em jatos aéreos, se porta de forma inteligente, educada e, sobretudo, não demonstra ser uma pessoa desequilibrada de ideais socialistas, visão que foi passada pelo próprio Lula durante toda sua vida operária em que fez parte da CUT, do movimento sindical, quando liderava greves no ABC.

As raras seqüências públicas de Lula no documentário demonstram a simplicidade do mesmo ao lidar com o povo: através de suas atitudes, da sua fala

com o público, sua atenção a todos e sua ânsia de poder representá-los como presidente da República Federativa do Brasil.

com o público, sua atenção a todos e sua ânsia de poder representá-los como presidente da República Federativa do Brasil.

A implicação tecnológica é uma questão que não pode ser deixada de lado nesta análise. Na década de 1930 quando foi produzido o documentário “Triunfo da Vontade”, as câmera eram pesadas, geralmente eram utilizadas fixas em tripés e a estética da perfeição do modo documentário “observativo” utilizado por Leni exigia certa estabilidade filmica para a composição das cenas, pois naquela época, uma câmera no ombro (estilo do cinema direto) era praticamente impossível, devido ao peso e tamanho dos equipamentos.

O que acabou vindo de encontro com a estética adotada, pois a intenção não era chegar perto demais, esmiuçar, mostrá-lo em sua pessoalidade por ângulos diferenciados e inéditos ao público. A idéia era mantê-lo como um ser superior.

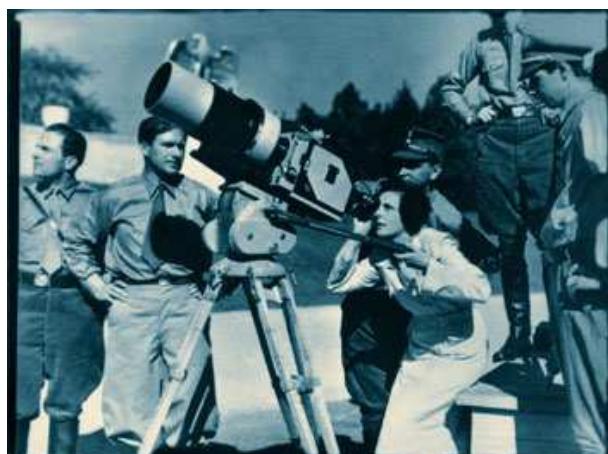


Figura 17 – Câmera utilizada nas filmagens de Triunfo da Vontade

Já na era digital, em 2002 todo o documentário de Lula foi gravado em Mini-DV e como já foi abordado, também veio de encontro aos objetivos do cineasta. E, com certeza, os aparelhos tecnológicos possibilitaram essa invasão de privacidade previamente autorizada.



Figura 18 – Câmera Mini-Dv, modelo de câmera utilizada nas filmagens de Entreatos.

A leveza das câmeras portáteis possibilitou a captura de imagens em locais de pouca luminosidade, dentro de carros que se movimentaram em alta velocidade, dentro de apartamentos, aeroportos, avião, no barbeiro, enfim, a tecnologia possibilitou ao cineasta uma aproximação mais íntima com seu personagem, criando situações inusitadas e possibilitando ao público conhecer o lado pessoal de Lula.

Mas o elogio não se atém apenas ao digital, a forma democrática com que combina imagens captadas por Walter Carvalho e colhidas por uma amadora de talento, a jovem Mariana, filha do senador petista Aloísio Mercadante.

As cenas finais, captadas por ela no hotel no final da jornada do segundo turno em que se pode ver o rosto iluminado de Lula que, juntamente com a esposa em frente a TV, sentados no chão, recebem a notícia da vitória se tornou, segundo Labaki (2005), antológica, assim como a posterior, registrada por Carvalho, em que Lula sai do elevador do hotel e volta em direção ao circo da mídia.

A) Hitler e o público



Figura 19 – Seqüência fílmica do documentário Triunfo da Vontade – Hitler e o Públco.

Assim, através de 16 fotogramas é formatada a terceira seqüência em análise evidenciando a relação entre o público e Adolf Hitler. Nesta seqüência, o jogo de câmeras e a montagem atribuem à personalidade de Hitler uma significação de superioridade, construindo um endeusamento de sua figura. Todas as cenas que se procedem, mostram cada uma a sua maneira a distância física e a distinção hierárquica entre líder e seguidores.

Consecutiva à seqüência aérea apresentada, a seqüência terrestre acima é iniciada logo após a chegada do líder ao aeroporto de Nuremberg, momento em que ele sai em carro aberto saudando o público pela cidade (1) e (2). Em seguida, a câmera da cineasta Leni Riefenstahl é posicionada por trás de Hitler (3), em cima do carro que o conduz pelo cortejo. A câmera posicionada em contra plongée coloca-o em uma posição de superioridade inerente à raça ariana. A relação espacial entre o carro aberto e o distanciamento do público evidencia respeito e hipnotismo do público pelo Führer.

Hitler de forma comedida levanta a mão para saudar a massa (4) que o ovaciona freneticamente pelo caminho. Sua mão, assim como seu corpo, (5) está em primeiro plano numa posição que encobre a massa que assiste seu desfile. Esta posição na qual se encontram (no segundo plano, abaixo do corpo e da mão de Hitler) os coloca sob sua égide, ou seja - Hitler, o líder todo poderoso, acima da massa. Ele sorri discretamente aprovando a reação do público (6). O carro se aproxima de um viaduto (7). Estendida sobre ele (viaduto) uma suástica nazista e o público em delírio, com punhos cerrados olha para o líder que passa em carro aberto. O carro do líder passa por baixo de um viaduto (8) e pode se evidenciar uma belíssima cena que reflete “a luz no fim do túnel”, uma metáfora que representa a esperança dos alemães em Hitler. O carro segue seu percurso e as câmeras, estrategicamente posicionadas no alto dos prédios capturam em plano geral um grande contingente de pessoas que aguardavam para ver Hitler (9) e (10). Corte para a câmera posicionada dentro do carro, atrás de Hitler, mostra uma única mulher (mãe) com uma criança nos braços e um ramo de flores que se aproxima do carro (11). Hitler a recebe, mas, discreto, economiza nos gestos. Três *takes* consecutivos e em flash mostram crianças alemãs em plano próximo e close sorrindo.

E para demonstrar a intencionalidade da cineasta, repete novamente no vídeo à cena da mãe com a criança no colo (15). Esse recurso é utilizado inúmeras vezes no decorrer do documentário, como forma de reforço das intencionalidades construtivas. A seqüência termina com a imagem do carro seguindo seu percurso (16) em uma visão subjetiva do próprio público, local onde a câmera estava posicionada.

B) Lula e o Públco



Figura 20 – Seqüência fílmica do documentário *Entreatos – Lula e o Públco*.

Embora o cineasta João Salles evidencie em todas as suas entrevistas seu desejo pelas cenas reservadas de Lula em “Entreatos”, algumas cenas de contato com o público “apimentam” o documentário demonstrando sua popularidade junto ao público. O objetivo desta quarta seqüência em análise é evidenciar a relação do público com Lula, bem como sua postura diante do fator surpresa.

A seqüência ocorre no momento em Lula em seu apartamento fica sabendo que venceu o primeiro turno das eleições presidenciais com uma larga diferença de votos em relação ao seu concorrente José Serra. Ele se dirige ao comitê do PT e realiza o trajeto de carro com sua esposa. Ainda na porta do seu prédio, localizado em São Paulo, Lula passa pelo povo eufórico e entra no carro. O público o acompanha durante todo o trajeto.

A seqüência tem início dentro do carro, onde a câmera posicionada no banco do passageiro filma o público, praticamente debruçado sobre o carro que irá levar Lula e sua esposa ao comitê (1). As pessoas que rodeiam o carro sentem-se próximas dele, identificam-se com ele. Neste momento, não existe cordão de isolamento para a passagem do líder ou mesmo uma preocupação de colocá-lo em uma posição de superioridade.

Ao contrário de Hitler, Lula se espreme entre o povo, entra no carro e é advertido pelo motorista quanto ao pé da garotinha no colo do pai que atrapalha o fechamento da porta (2). A motorista conversa por um rádio avisando que está a caminho do comitê. Lula, ao conseguir fechar a porta, se ajeita, cumprimenta o motorista do carro, dizendo de forma informal (4): – Ô Zé é você que ta aí? O Zé responde: – hoje eu vou levar você. Nota-se que existe um tratamento de intimismo entre eles. O povo de fora do carro chama pelo líder: – Lula! Ele, instintivamente pede para o motorista abrir o vidro (5). O motorista adverte Lula: – Não abre, não abre... Não dá tempo! Lula coloca a mão para fora da janela do motorista e acena com a mão esquerda para o povo. O povo não pára de gritar, buzinar. Ele, por trás da câmera, passa sua mão direita e cumprimenta o povo que ladeia o carro pelo outro lado. Em off o motorista Zé fala de novo ao rádio avisando que está saindo naquele momento. A esposa de Lula, Marise também cumprimenta as pessoas (6).

O carro sai e no fotograma (7) é possível perceber ao fundo, um garoto que corre para acompanhar o carro de Lula e logo após, pessoas em uma moto, acenam pelo caminho (8).

Corta para um momento em que o carro se encontra parado em um semáforo. Um motoqueiro pára próximo do carro e se refere a Lula, em off. – Lula, vai lá, a gente acredita em você. Lula faz um sinal de aperto de mão ao rapaz de dentro do carro (9). E ele retruca ainda em off. – A última esperança, heim! Lula acena positivamente com a cabeça. Em off, ouve-se a voz do motoqueiro novamente: – Acabo você, a gente não acredita mais em nada. Neste momento a câmera sai de Lula e, em uma panorâmica filma o motoqueiro com o capacete levantado fazendo sinal de positivo (10).

A câmera continua filmando o exterior do carro. Entra em cena, dentro do carro ao lado, um fotógrafo do Jornal O Estado de São Paulo. Ele chama a atenção do Lula e pára ao lado do carro segurando uma Nikon (11). – Lula, vai que o meu voto foi seu... Abaixa o vidro! Interessante notar que neste momento, ele está trabalhando, mas demonstra pelo então candidato um apreço pessoal. Lula, sem graça, começa a se desculpar: – Deixa eu te contar, o carro é blindado e o vidro não abre mais. A câmera focaliza mais fotógrafos ao redor do carro parado no trânsito de São Paulo (12) O fotógrafo insiste dizendo a ele que daquela forma não dá pra fazer (a foto). Marise insiste dizendo a ele que não dá... e Lula reforça dizendo novamente: – Não dá pra baixar mais o vidro. Inconformado, o fotógrafo, usando gíria, em tom de informalidade diz: – Baixa um pouquinho só meu! (13) Marise diz não baixar mais do que isso. O motorista Zé fica preocupado com o assédio e pede reforço. O trânsito volta a andar. Agora mais calmo Lula pede ao Zé para colocar “nosso” disco. Ele pergunta: – Qual disco você quer? Lula responde: – Roberto Carlos. Ouve-se um som de pagode... Lula diz ao Zé: – Deixa aí, deixa aí.

E, em afirmação à sua condição populista começa a batucar com as mãos a música de Zeca Pagodinho, um cantor extremamente popular, que passa no rádio. A noite cai e eles chegam ao comitê do PT. De dentro do carro é possível visualizar várias pessoas segurando bandeiras do partido e soltando fogos em festa para comemorar a conquista do primeiro turno das eleições. O público grita: – Lula, Lula!

3.3.3. Pontos de convergência dos documentários em análise

Retomando a análise acima, entende-se que se, embora estes documentários tenham sido produzidos em momentos históricos e políticos diferentes, destinam-se à disseminação de suas ideologias políticas e ambos os personagens protagonizam a construção de sua representação. Hitler e Lula são, naqueles momentos, atores sociais em encenações de mitos. Um encenando o herói moderno e o outro, mais despojado encenando o herói contemporâneo.

Por questões estéticas, percebe-se que também adotam posturas diferenciadas perante a câmera. Enquanto Hitler ignora a presença da câmera, pois olhar ela significa denunciá-la, fazê-la presente e, assim, desvelar o mecanismo da construção da narrativa visual. Lula faz da câmera sua aliada, fita-a com naturalidade. E utiliza-a de todas as formas para demonstrar ao público a simplicidade de um operário de fábrica, seus medos e suas ambições.

Enquanto a cineasta Leni Riefenstahl, em “Triunfo da Vontade” utiliza-se do recurso de simulação de ficção, como forma de demonstração de verdade e naturalidade, João Moreira Salles em “Entreatos”, faz o contrário, utiliza-se da estética “cinema-verdade”, original da década de 1960 e do pressuposto não-ficção, inerente ao gênero para demonstrar veracidade. Como o que está em questão não são os meios, mas os fins. Entende-se que ambos foram produzidos utilizando técnicas diferentes, porém cumpriu de forma magistral seu objetivo comum: construiu personalidades utilizando-se um elemento essencial, a persuasão.

Somente através da demonstração de atos heróicos, de demonstrações de verdades e de sinceridades, cada um há seu tempo histórico, à sua estética e à sua maneira, utilizando-se de um gênero tão crível como o documentário, é possível construir uma personalidade pública forte e inabalável.

Em ambos os documentários existem a figura imponente do “pássaro de aço”, que demonstra a situação privilegiada do líder. Talvez por opção estética, em o Triunfo da Vontade, o olhar que se projeta de dentro para fora do avião é um olhar paterno, zeloso, digno de um líder. Não existem imagens de Hitler na intimidade do

avião, porque a personalidade a ser construída não é a de um homem comum e sim de um “ser superior”, um herói não mais fisicamente forte, mas intelectualmente forte capaz de manipular o pensamento de toda uma nação. A montagem fílmica de “Triunfo da Vontade” é feita de forma a criar uma expectativa no espectador que aguarda ver o rosto de seu herói que está dentro deste avião, objeto simbólico que liga o Deus à massa, meio que trás do plano superior para o plano humano, o herói tão esperado.

Em *Entreatos*, o espaço interno do avião é explorado, a câmera moderna, leve e portátil se aproxima de Lula passando a sensação de que não há barreiras para conhecermos a intimidade do personagem, reforçando, assim a construção da imagem de sua popularidade e da falta de barreiras para que as pessoas o conheçam não em sua intimidade, mas garante ao público uma inédita visita à “estreita faixa que separa as esferas pública e privada de seu cotidiano. Entre o épico e o íntimo se desenvolve ‘Entreatos’” (SALLES apud LABAKI, 2005). Nos comentários realizados dentro da aeronave e nas atitudes de Lula fica evidenciado seu caráter populista. Ele não se amedronta diante da câmera e desabafa todos os seus medos de uma forma quase que ingênuo o que acabou por construir e reforçar sua imagem popular.

Utilizado menos como método de imponência e mais como meio de transporte e locomoção, demonstra sua aproximação ao estigma do herói contemporâneo, que em meio a sua simplicidade, come sanduíche embrulhado em papel alumínio ou mesmo discorre sobre o sonho de se tornar o presidente e a perspectiva tão próxima e ao mesmo tão distante da realidade de um operário de fábrica.

Ainda em “*Entreatos*”, se percebem, nitidamente, a intenção do cineasta em retratar a popularidade do Herói contemporâneo. A câmera, de dentro do carro, capta a alegria das pessoas impedindo a passagem do carro. Naquele momento Lula pode ser comparado a um “pop star”. As pessoas não nutrem por ele um profundo respeito de distanciamento. Não o vêem como um herói distante e inatingível, apenas como uma pessoa oriunda do povo que estava prestes a se tornar o presidente do seu país.

Embora o cineasta João Salles evidencie em todas as suas entrevistas seu desejo pelas cenas reservadas de Lula em “Entreatos”, algumas cenas de contato com o público “apimentam” o documentário demonstrando sua popularidade junto ao público. O objetivo desta quarta seqüência em análise é evidenciar a relação do público com Lula, bem como sua postura diante do fator surpresa.

A seqüência ocorre no momento em Lula em seu apartamento fica sabendo que venceu o primeiro turno das eleições presidenciais com uma larga diferença de votos em relação ao seu concorrente José Serra. Ele se dirige ao comitê do PT e realiza o trajeto de carro com sua esposa. Ainda na porta do seu prédio, localizado em São Paulo, Lula passa pelo povo eufórico e entra no carro. O público o acompanha durante todo o trajeto.

A seqüência tem início dentro do carro, onde a câmera posicionada no banco do passageiro filma o público, praticamente debruçado sobre o carro que irá levar Lula e sua esposa ao comitê (1). As pessoas que rodeiam o carro sentem-se próximas dele, identificam-se com ele. Neste momento, não existe cordão de isolamento para a passagem do líder ou mesmo uma preocupação de colocá-lo em uma posição de superioridade.

Ao contrário de Hitler, Lula se espreme entre o povo, entra no carro e é advertido pelo motorista quanto ao pé da garotinha no colo do pai que atrapalha o fechamento da porta (2). A motorista conversa por um rádio avisando que está a caminho do comitê. Lula, ao conseguir fechar a porta, se ajeita, cumprimenta o motorista do carro, dizendo de forma informal (4): – Ô Zé é você que ta aí? O Zé responde: – hoje eu vou levar você. Nota-se que existe um tratamento de intimismo entre eles. O povo de fora do carro chama pelo líder: – Lula! Ele, instintivamente pede para o motorista abrir o vidro (5). O motorista adverte Lula: – Não abre, não abre... Não dá tempo! Lula coloca a mão para fora da janela do motorista e acena com a mão esquerda para o povo. O povo não pára de gritar, buzinar. Ele, por trás da câmera, passa sua mão direita e cumprimenta o povo que ladeia o carro pelo outro lado. Em off o motorista Zé fala de novo ao rádio avisando que está saindo naquele momento. A esposa de Lula, Marise também cumprimenta as pessoas (6). O carro sai e no fotograma (7) é possível perceber ao fundo, um garoto que corre

para acompanhar o carro de Lula e logo após, pessoas em uma moto, acenam pelo caminho (8).

Corta para um momento em que o carro se encontra parado em um semáforo. Um motoqueiro pára próximo do carro e se refere a Lula, em off. – Lula, vai lá, a gente acredita em você. Lula faz um sinal de aperto de mão ao rapaz de dentro do carro (9). E ele retruca ainda em off. – A última esperança, heim! Lula acena positivamente com a cabeça. Em off, ouve-se a voz do motoqueiro novamente: – Acabo você, a gente não acredita mais em nada. Neste momento a câmera sai de Lula e, em uma panorâmica filma o motoqueiro com o capacete levantado fazendo sinal de positivo (10).

A câmera continua filmando o exterior do carro. Entra em cena, dentro do carro ao lado, um fotógrafo do Jornal O Estado de São Paulo. Ele chama a atenção do Lula e pára ao lado do carro segurando uma Nikon (11). – Lula, vai que o meu voto foi seu... Abaixa o vidro! Interessante notar que neste momento, ele está trabalhando, mas demonstra pelo então candidato um apreço pessoal. Lula, sem graça, começa a se desculpar: – Deixa eu te contar, o carro é blindado e o vidro não abre mais. A câmera focaliza mais fotógrafos ao redor do carro parado no trânsito de São Paulo (12) O fotógrafo insiste dizendo a ele que daquela forma não dá pra fazer (a foto). Marise insiste dizendo a ele que não dá... e Lula reforça dizendo novamente: – Não dá pra baixar mais o vidro. Inconformado, o fotógrafo, usando gíria, em tom de informalidade diz: – Baixa um pouquinho só meu! (13) Marise diz não baixar mais do que isso. O motorista Zé fica preocupado com o assédio e pede reforço. O trânsito volta a andar. Agora mais calmo Lula pede ao Zé para colocar “nosso” disco. Ele pergunta: – Qual disco você quer? Lula responde: – Roberto Carlos. Ouve-se um som de pagode... Lula diz ao Zé: – Deixa aí, deixa aí.

E, em afirmação à sua condição populista começa a batucar com as mãos a música de Zeca Pagodinho, um cantor extremamente popular, que passa no rádio. A noite cai e eles chegam ao comitê do PT. De dentro do carro é possível visualizar várias pessoas segurando bandeiras do partido e soltando fogos em festa para comemorar a conquista do primeiro turno das eleições. O público grita: – Lula, Lula!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, assim como no mundo o documentário tem atraído, cada vez mais, o interesse, tanto de realizadores, críticos e pesquisadores de cinema quanto interesse do público em geral, que parece ter descoberto um “gênero novo”, que de novo não tem absolutamente nada, apenas, mais uma vez na história, se renova e se reinventa como já o faz desde seus primórdios.

Comercialmente falando, o cinema documentário sempre foi considerado o primo pobre do cinema de ficção. Tradicionalmente condenado tanto pelos seus realizadores e produtores, quanto pelos seus distribuidores e exibidores, a um perfil de produção não-comercial, o documentário na maioria das vezes é admirado por ser socialmente relevante, quase sempre politicamente engajado, mas geralmente, não lota sala de cinema. Talvez por não existir um trabalho de marketing, comunicação e divulgação adequado, assim como são realizados para os lançamentos dos filmes de ficção.

Talvez por ser um gênero mutante, aberto às novas experimentações, acabe passando a impressão de que o documentário é seja desenvolvido de costas para o mercado. De um lado seus realizadores, que não tem como prioridade torná-lo comercialmente mais atrativo ao público e, na outra ponta, os distribuidores os vêem desprendidos de qualquer preocupação de diálogo com o público e tem medo de arriscar. Na voz de Labaki (2005) o gênero é considerado um “veneno de bilheteria”.

Mas, particularmente acredito que este cenário vem se modificando e a qualidade das produções tem atraído platéias em todo mundo. No Brasil estamos vivendo desde 2002 uma boa safra de documentários e isso é revertido em prestígio e financiamentos de novos projetos. Cineastas, assim como os exibidores estariam descobrindo suas facetas sociais e respeitando-o em sua forma camaleônica. A linguagem documental é assim: com abordagens nem sempre naturais geram identificação, dão tangibilidade aos valores e crenças, constroem, contestam e geram empatia no público. Uma feliz empatia ou mesmo uma boa coincidência. Assim, como mágica, se sistematiza o documentário.

E quanto ao espectador? É claro que existem espectadores. Mas, mais do que espectadores, é preciso gerar expectativas. É preciso acreditar que estarmos vivendo um círculo virtuoso do documentário e investir em comunicação, em divulgação. A cultura e a economia agradecem (LABAKI, 2005).

Quanto à experiência analítica e o mergulho neste universo audiovisual midiático denominado “cinema documentário” digo que foi algo inimaginável e surpreendente. Aprender e apreender técnicas fílmicas de persuasão (planos, vozes e tomadas) utilizadas como mecanismo de poder e técnicas de apreensão subliminar e mesmo consciente do público, doutrinando-os sobre verdades impostas, sob a visão de quem conta uma história ou uma estória, um cineasta que se põe atrás das lentes de uma câmera para retratar sua verdade.

Se existe uma certeza adquirida neste trabalho que carregarei comigo é a de que, no cinema documentário não existem neutralidades. A retórica do cineasta está fortemente presente em suas produções e tornam públicas suas certezas, seus anseios, suas vontades. Independente do país onde foi produzido: Alemanha ou Brasil. Independente da ideologia política ou do sistema econômico vigente, o objetivo do cinema documentário é sempre o mesmo: instilar a crença e persuadir o público, direcionando todos os olhares ao seu ponto de vista, tornando a verdade do cineasta, uma verdade universal.

Rotulado como uma autêntica enciclopédia audiovisual (LABAKI, 2005) por sua vocação didática, acredito na condição de educadora que o documentário é um amplo e atual espaço informacional deve ser utilizado como instrumento de aprendizado. Suas características imagéticas auxiliam a compreensão, democratizar a informação e popularizam o saber, mesmo tendo plenitude e convicção de que sempre terá como referente um ponto de vista específico, assim como um livro didático faz referência às convicções de seus autores.

A realização das análises fílmicas foi ao mesmo tempo, um exercício pedagógico e um exercício de criticidade. Esmiuçar, despedaçar, desunir, extraír, separar, destacar e depôs recompor, construir, unir e estabelecer elos, entender o

que se passa na cabeça de quem o criou, de quem o produziu, de quem o concebeu. Essa, talvez seja a parte mais penosa, pois o corpus carrega em seu conteúdo grande carga ideológica. Assim o entendimento do momento histórico e político de sua produção, foram cruciais para verificação de como e por que ocorreram as mudanças nos modos “do fazer documentário” desde o início do século passado até os dias atuais.

Imbuída da necessidade de achar respostas claras aos objetivos traçados por este estudo, descobrir os limites da criatividade analítica foi, certamente, o maior exercício pessoal e profissional deste estudo que teve como ponto de partida, uma grande interrogação e um longo caminho de aprendizado. Assim, refletir as relações construtivas e discursivas dos objetos fílmicos me levou a verificar que é plenamente possível imprimir um ponto de vista parcial e construir uma imagem política perfeita através do cinema. O que não significa dizer que isso seja algo plenamente ruim, uma vez que existem por parte do público múltiplas possibilidades de interpretação e discernimento sobre o que está sendo apresentado naquele filme. O que seria da vida se não houvessem inúmeros pontos de vista para podermos concordar ou discordar? Não é justamente por isso, pela liberdade de expressão e interpretação, que lutamos por tantos anos?

Sem sombra de dúvida é necessário que reconheçamos o impacto que a linguagem audiovisual pode causar ao imaginário social coletivo. Talvez seja esse o maior motivo que levou Hitler ou Lula utilizarem o cinema como aparato midiático para divulgação de sua ideologia. O que demonstra que indiferentemente dos ideais políticos partidários ou regimes: capitalista, socialista ou ditatorial o objetivo final é sempre o mesmo: **o poder**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDÉ, Alessandra. As eleições presidenciais de 2002 nos jornais. **ALCEU Revista de Comunicação, Cultura e Política**, PUC-Rio, v. 3, n. 6, jan./jun. de 2003.
- ALTMAN, Fábio. Saudades do futuro. **Dinheiro**, São Paulo, 377, 90-91, 24 de novembro de 2004.
- ARONOWITZ, S. e GIROUX, H. **Educação Pós-moderna: política, cultura e crítica social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Thompson Pioneira, 1998.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2006.
- BARTHES, Roland. **A tradução das Mitologias**. Trad. José Augusto Seara, Porto: Edições 70, 1957.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: papirus, 1997.
- BORDWELL, David. *Estudos de Cinema e as vicissitudes da grande teoria* In. Fernão Pessoa Ramos (org.) **Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005.
- CAROLL, Noël. *Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In. Fernão Pessoa Ramos (org.) **Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Campus, 2005.
- DAYAN, Daniel e KATZ, Eliu. **A história em directo**. Coimbra: Minerva, 1999.
- DEMANGEON, Albert. **Problemas da geografia humana**. Trad. Jaci Silva Fonseca. Paris: Librairie Armand Colin, 1952.
- EISENSHCHITZ, Bernard. **Lê Cinema Allemand**. Paris: Nathan, 1999.
- FÉLIX, Loiva Otero; ELMIR, Cláudio Pereira. **Mitos e heróis: construção de imaginários**. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**. São Paulo, 5 ed: Escrituras editora, 2003.
- HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade* In. Tomaz Tadeu da Silva (org.) **Identidade e Diferença**. Petrópolis - RJ: Vozes, 2000.

- HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HILLMAN, J. **ANIMA - Anatomia de Uma Noção Personificada.** São Paulo, Cultrix, 1990.
- HINDESS, Barry e HIRST, Paul Q. **Modos de Produção Pré-capitalistas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- JOLY, Martine. **A imagem e sua interpretação.** Trad. José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70, 2002.
- JULLIER, Laurent. **L'analyse de séquences.** _____: Nathan, 2003.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.
- LABAKI, Almir. É tudo verdade. Reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie structurale.** Paris: Plon, 1958.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar, 2008.
- LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna.** Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 1997.
- _____. **O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço.** São Paulo. SP: Paulus, 2007.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Trad. Paulo Neves – SP: Brasiliense, 2003.
- MENDONÇA, Duda. **Casos & Coisas.** São Paulo: Globo, 2001.
- METZ, Christian. **O significante Imaginário. Psicanálise e Cinema.** Trad. Antônio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- _____. **A significação no Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2 ed. 1977.
- NAZÁRIO, Luiz. **De Caligari a Lili Marlene - Cinema Alemão.** São Paulo: Global, 1983.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** Trad. Mônica Saddy Martins Campinas: Papirus, 2005.

_____. *A voz do documentário* In. Fernão Pessoa Ramos (org.) **Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narratividade ficcional.** São Paulo: Senac, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência.** Terra Educação, disponível em <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/propaganda3.htm>>, acesso em 17/06/2007.

NINEY, François. **L'Epreuve du real a L'Ecran.** Paris: De Boeck, 2002.

PENAFRIA, Manoela. **O filme Documentário.** Lisboa: Cosmos, 1999.

RANDAZZO, S. **A criação de mitos na publicidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). **A Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica.** Vol. I. São Paulo: Senac, 2005.

_____. *A Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narratividade ficcional.* Vol. II. São Paulo: Senac, 2005.

RIOS, Demival Ribeiro. **Dicionário Global da Língua Portuguesa.** São Paulo: DCL, 2003

SCHATZ, Thomas. **O gênio do Sistema. A era dos Estúdios em Hollywood.** São Paulo: Cia das Letras, 1991.

SOUSA, Ana Paula. A política encenada. **Carta capital**, São Paulo, 24 de novembro de 2004.

TIM O'Sullivan et al. **Key Concepts in Communication & Cultural Studies.** London: Routledge, 1994.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica.** Coleção Ofício de Arte e Forma. Campinas - SP: Papirus, 1994

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema.** São Paulo: Página Aberta, 1993.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: Estruturas Míticas Para Contadores de Histórias e Roteiristas.** Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do Cinema.** Rio de Janeiro - RJ: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

WELCH, David. **Propaganda and German Cinema 1933-1945.** New York – USA: Oxford University Press, 1983

WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. Tomaz Tadeu da Silva (org.) **Identidade e Diferença**. Petrópolis - RJ: Vozes, 2000.