UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Jefferson Guedes

FORMAS DE PRODUÇÃO DA "REALIDADE" NO *MODO DE REPRESENTAÇÃO OBSERVACIONAL*:

UMA ANÁLISE DO CINEMA DIRETO NORTE-AMERICANO DOS ANOS 1960 E DE FILMES BRASILEIROS DOS ANOS 2000

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

FORMAS DE PRODUÇÃO DA "REALIDADE" NO *MODO DE REPRESENTAÇÃO OBSERVACIONAL*:

UMA ANÁLISE DO CINEMA DIRETO NORTE-AMERICANO DOS ANOS 1960 E DE FILMES BRASILEIROS DOS ANOS 2000

Jefferson Guedes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Menezes

São Paulo
2011

Agradecimentos

Pessoas chegam, passam e vão. Algumas marcam, outras se tornam ou são tornadas vãs. E são nesses breves momentos laudatórios que podemos demonstrar, àquelas que estimamos, o quão importantes são nessa inescapável dialética.

E o ponto de partida é um exercício desvairado de auto-referência. Mas longe do narcisismo, sou grato a mim mesmo por ter superado as barreiras que me impus e ter conseguido me abandonar todas as vezes que me boicotei. Só assim cheguei aqui.

Além disso, dedico este trabalho a todos os familiares e amigos cujos nomes infelizmente não cabem no corpo desse texto e não merecem o estatuto de rodapé. Mas todos, ainda que sub-repticiamente, deixaram suas marcas indeléveis. Sem vocês, essas vírgulas inexistiriam.

Quis a morte também ganhar contornos nesse breve espaço de celebração, lapidando o tom funesto de um epitáfio. Mas pelo que sou, jamais poderia me furtar em dedicá-lo à memória de **Antonio Teixeira Guedes** que, a despeito da sua luta, não lhe vislumbrou o ponto final...

Meus sinceros agradecimentos ao meu orientador, Paulo Menezes, que mais do que um trabalho acadêmico, contribuiu para um aprendizado de vida com seus inesgotáveis pontos de interrogação.

Sou grato também a pessoas como Anderson Trevisan, Carla Bernava, Edílson Saçashima, Lílian Victorino, Michel Mustafá, Michelle Peruso, Michelle Urcci, Natália Bonaldi, Paulo Scarpa, Rafael Santos, Rodrigo Costa e Túlio Custódio, que ao longo de várias reuniões formais, as quais muitas vezes ganharam o tenro sabor da informalidade, contribuíram com intervenções instigantes, quase tornadas aspas, para a concretização desse trabalho. Para Marcello Contes da Silva Monte-Môr e Marcos Angelim também devo aspas pelos apontamentos de parte do trabalho e pela leitura final do texto.

Agradeço ainda às colaborações trazidas pela banca de qualificação, composta por Marina Soler e Marcos Napolitano, que conseguiram tocar em pontos nevrálgicos até então obscurecidos no torvelinho das minhas idéias, e me permitiram fechar vários parênteses.

Meu apreço também à professora Silvia Garcia e todos meus colegas de mestrado que, em algum momento da jornada, dedicaram seu tempo e pontos de exclamação na leitura crítica e incisiva do então projeto, que ora ganhou corpo.

Também não poderia deixar de fazer menção aos prestativos funcionários do Tribunal de Justiça Penal do Rio de Janeiro, pacientes e desprendidos cicerones nos labirintos nem sempre tão acessíveis da instituição e, que em nenhum momento se valeram de reticências.

Por fim, minha infinita e incomensurável gratidão à minha mãe **Maria Antonia**, meus irmãos **Jenniffer** e **Paulo** (primeiro as damas) e aos meus sobrinhos **Luíza** e **Enzo** (a mesma lógica prevalece). E se ficaram para o final, talvez, coincidentemente, é por que não me restam mais acentos, pontuações ou palavras. Apenas lhes agradeço a existência!

Resumo

O presente trabalho busca analisar como certos filmes do *modo de representação observacional* são capazes de incitar no espectador a impressão de vislumbrar a própria "realidade" na tela, dividindo-se a pesquisa em dois períodos e contextos particulares: nos anos 60, quando surgiu o Cinema Direto nos Estados Unidos em torno da *Drew Associates*, e nos anos 2000 a partir de dois documentários brasileiros.

Palavras-chave: Cinema Direto, cinema "não-controlado", insidioso, *Modo de representação observacional*, "realidade", *voz da perspectiva*.

Abstract

This work analyzes as certain films of the *observational mode of representation* are capable of provoking in the spectator the impression of glimpsing the "reality" itself on the screen in two periods and particular contexts: in the 60s, when the Direct Cinema appeared in the United States around the Drew Associates, and in the years 2000, through two Brazilian documentaries.

Key words: Direct Cinema, uncontrolled cinema, "reality", *observational mode of representation*, insidious, *voice of perspective*.

Sumário

Introdução .....p. 7
Capítulo 1. Metodologia de Seleção e Análise Fílmica .....p 11
Capítulo 2. ”Realidade” entre Aspas ..... p. 17
Capítulo 3. *Primary*: a gênese do cinema direto ..... p. 25
Capítulo 4. *Salesman*: um “olhar direto” sobre uma nação ..... p. 83
Capítulo 5. *Justiça: a* radicalização do olhar observador ..... p. 141
Capítulo 6. *Vocação do Poder*: outra possibilidade de “olhar direto” ..... p. 202
Capítulo 7. Direto ao ponto ..... p. 244
Bibliografia ..... p. 249

Introdução

O primeiro problema encontrado na pesquisa foi lidar com o conceito que envolve o grupo ligado ao jornalista Robert Drew. A denominação Cinema Direto não foi criada pelos integrantes da *Drew Associates*[1], mas foi proposta inicialmente por Mario Ruspoli, em março de 1963, durante o MIPE TV (Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão), para substituir o termo Cinema Verdade (que tinha sido retomado por Edgar Morin quando participou como membro do júri em 1959 do Primeiro Festival do Filme Etnográfico em Florença, a partir da expressão *kino-pravda* de Dziga Vertov)[2].

A terminologia proposta por Ruspoli acabou se sobrepondo (embora o termo Cinema Verdade não tenha caído em desuso) e englobando uma série de "grupos" do mesmo período[3] que também adotavam equipamentos análogos, o que, para autores como Bill Nichols e Francisco Elinaldo Teixeira, acabou por abstrair suas diferenças e obscurecer as suas especificidades[4].

Disso resulta que um dos obstáculos encontrados na circunscrição do objeto é estabelecer parâmetros distintivos entre o Cinema Direto e o Cinema Verdade, termos que segundo Bill Nichols são tratados de maneira intercambiável em alguns casos e em outros são referidos a modalidades distintas[5].

---

[1] A Drew Associates foi constituída em 1959 por meio de financiamento do grupo *Time-Life*. Composta por Robert Drew, Richard Leacock, pelos irmãos Albert e David Maysles e por Donn Alan Pennebaker, produziu mais de trinta filmes até sua dissolução em 1963 com a saída de Leacock e Pennebaker, passando os integrantes a produzirem filmes de forma independente. Cf. MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du Cinéma Direct*, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1974, pp. p.100-101.

[2] Cf. MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du Cinéma Direct*, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1974, p. 22.

[3] Os "grupos" que receberam a denominação Cinema Direto foram o *Free Cinema* da escola documentarista inglesa (1956-59), o *Candid Eye* de língua inglesa do Canadá ligado ao Office National du Film (1958-60), o *Cinema Espontâneo* e o C*inema Vivido* de M. Brault, P. Perrault e outros, o *Cinema Verdade* de Jean Rouch e Edgar Morin e o *Living Camera* da Drew Associates (nosso objeto de estudo). PARENTE**,** André. "O Cinema Direto", in *Narrativa e Modernidade, Os Cinemas Não-Narrativos do Pós Guerra*. SP: Coleção Campo Imagético, Papirus, 2000, p. 112.

[4] Cf. NICHOLS, Bill. *La Representación de La Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Espanha: Ediciones Paidós Ibérica S. A, Espanha 1997, p. 72; TEIXEIRA**,** Francisco Elinaldo. Documentário Moderno, in**,** MASCARELLO**,** Fernando (org): *História do Cinema Mundial*. SP, Papirus, Coleção Campo Imagético, 2006, p. 269.

[5] NICHOLS, Bill. *op. cit*., 1997, p. 72.

O instrumental analítico adotado para tentar dirimir esse emaranhado foi sugerido pelo próprio Bill Nichols. O conceito criado pelo autor para estabelecer a diferença entre o Cinema Direto e o Cinema Verdade foi o de *modo de representação do mundo*[6].

Os *modos de representação do mundo* seriam "(...) formas básicas de organizar narrativas em relação a certas características ou convenções recorrentes"[7]. Segundo Bill Nichols, as situações, as ações e os assuntos poderiam ser representados das mais variadas formas, e o autor aponta seis modos pelos quais o mundo poderia ser organizado nos filmes[8]. No entanto, deter-se-á aqui exclusivamente em dois *modos de representação* que permitem identificar as particularidades do Cinema Direto e do Cinema Verdade. São eles o *modo observacional* e o *modo interativo/participativo*.

Outro recurso metodológico adotado no trabalho foi emprestar a estes *modos de representação* um tratamento tipológico fundamentado no *tipo ideal* weberiano. A utilização do *tipo ideal* permitiu a construção de uma referência abstrata, exagerando-se as características de um fenômeno empírico e as organizando racionalmente de maneira a ressaltar suas particularidades distintivas a partir da escolha valorativa do pesquisador. Esse recurso possibilitou realizar uma diferenciação entre fenômenos que apresentam certas características análogas, sem que exista a necessidade de esgotamento de todas elas, como foi o caso do documentário *Vocação do Poder* de Eduardo Escorel e José Joffily, que apresenta características que podem ser remetidas aos dois *modos de representação* citados. Tal tratamento analítico baseado no conceito weberiano, além de possibilitar uma análise comparativa entre as particularidades do Cinema Direto dos Estados Unidos e as do Cinema Verdade francês de Jean Rouch e Edgar Morin, também permite escapar de uma lógica evolutiva que os *modos de representação* possam vir a apresentar ao construir modelos explicativos com causalidades históricas lineares, capazes de afirmar de antemão as direções das formas de representar o mundo[9].

---

[6] ibidem, pp. 135-177.
[7] ibidem, p. 65.
[8] São eles o *modo poético*, *modo expositivo*, *modo observacional*, *modo participativo/interativo*, *modo reflexivo* e *modo performático*. NCHOLS, Bill. *op cit*., 1997, pp. 65-114 e NICHOLS**,** Bill. *Introdução ao Documentário*. SP: Coleção Campo Imagético, Papirus, 2005, pp. 135-177.
[9] Cf. WEBER, Max. A Objetividade do Conhecimento nas Ciências Sociais, in FERNANDES, Florestan (Coordenador) e COHN, Gabriel (Org). *Weber*. 7ª ed., SP: Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 13, Ática, 1999b.

O *modo de representação observacional*, que Nichols associa ao Cinema Direto, tem como uma de suas premissas, grosso modo, a idéia de ausência de intervenção explícita, resultado da suposta renúncia do controle sobre os eventos por parte do cineasta, transmitindo uma sensação de acesso imediato à "realidade", sem mediações. Tal pressuposto ficará mais claro ao longo da dissertação, quando serão analisados detidamente alguns *documentários observacionais*.

Já o documentarista do *modo de representação participativo/interativo* procura dar uma idéia ao espectador do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e sublinhar como esta necessariamente se altera pela sua presença.

> (...) Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. Assim, ela é o oposto da premissa *observacional*, segundo a qual o que vemos é o que teríamos visto se estivéssemos lá no lugar da câmera. No *documentário participativo*, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar[10].

Nichols argumenta que a relação do público com o *modo participativo/interativo* se funda na expectativa de testemunhar o mundo histórico a partir de um discurso não-neutro do cineasta, que se apresenta engajado numa das partes envolvidas na controvérsia do encontro com o "outro", ao contrário da suposta observação neutra e imparcial do *modo observacional*. Existe aqui a possibilidade do produtor atuar como cúmplice, acusador ou provocador na relação com os outros atores sociais.

Mas nem todos os *documentários participativos* dão centralidade à interação do cineasta com os personagens do filme, podendo o primeiro querer apresentar uma perspectiva mais ampla e histórica do mundo. Isso é freqüentemente obtido através da utilização de entrevistas com testemunhas ou com *experts* que o espectador também pode ver, recurso que favorece a organização de variados relatos numa única história. Nichols salienta que "(...) A entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que

[10] NICHOLS, Bill. *op. cit*., 2005, p. 155.

aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com voz *over*"[11]. Disso resulta que os cineastas se expõem declaradamente, explicitando seu engajamento com os participantes dos filmes e evitando o recurso de uma voz *over* anônima e imparcial.

Mas o recurso da entrevista não é unidirecional, podendo ganhar diferentes conotações em filmes variados, como nas situações em que o realizador é mais visível na sua interação com os agentes em cena, ou pode se tornar uma "entrevista encoberta", em que o cineasta não é visto nem ouvido, quase se aproximando do *modo observacional*.

De acordo com Bill Nichols, a montagem no *modo de representação interativo* tem a função de manter uma continuidade lógica entre os pontos de vista individuais, não discorrendo necessariamente sobre o mundo, mas acerca das próprias interações entre o produtor e os agentes sociais. Dessa maneira, supor-se-ia que "(...) o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva"[12].

Existe também aqui um recurso a justaposições de imagens inesperadas, que podem apresentar interpretações diversas e conflitantes sobre um mesmo fenômeno ou tema, incitando o espectador a reavaliar uma série de afirmações tidas como "fatos", ou podem questionar a própria autoridade das entrevistas.

Assim, entende-se que a partir desse arcabouço conceitual é possível delimitar as particularidades entre os filmes dos dois *modos de representação* (sem que exista o necessário esgotamento de todas as suas características) e então, selecionar os filmes que servirão como fonte de pesquisa.

---

[11] A voz *over* (também chamada de *Voz de Deus*) é uma voz pronunciada em *off* (quando não se vê, mas se ouve o narrador), que geralmente assume uma tonalidade impessoal (como se pairasse acima dos interesses dos personagens) tentando conduzir a percepção dos espectadores acerca das imagens na tela, enfatizando um determinado ponto de vista. ibidem, p 142.

[12] ibidem, p. 155.

Capítulo 1
Metodologia de Seleção e Análise Fílmica

Buscar-se-á aqui, mais especificamente, apontar uma metodologia que justifique a delimitação da amostra e da análise sociológica dos filmes.

Pierre Sorlin produziu um paradigma metodológico que permite recortar um grupo de filmes dentro de uma filmografia ampla, como é o caso do Cinema Direto norte-americano[13]. O autor utiliza uma metodologia qualitativa que consiste no estabelecimento de uma amostra com o intuito de evitar o que ele denominou de *mito da exaustividade*. Esse mito se funda na citação de um vasto número de filmes, por parte do pesquisador, que resulta num estudo sem aprofundamento analítico destes. Ao criticar essa forma de análise, que recorre a uma lista interminável de filmes e que acaba produzindo comentários vagos ou simples resumos, Sorlin defende uma amostra com um número limitado (sugerindo de 5 a 10), para que o pesquisador possa se aprofundar nos significados aludidos pelos documentários.

Já quando discorre sobre o recorte dos títulos, Sorlin afirma que ele deve ser embasado em dois pilares centrais: seleção de filmes que atraíram um grande público e aqueles que provocaram os debates mais polêmicos pela crítica. Esses dois elementos seriam centrais na escolha, tendo em vista que os critérios adotados pressupõem tratar de objetos que tiveram repercussão e receptividade, portanto, "(...) uma realização que teve um grande público e da qual muito se falou provavelmente terá marcado mais profundamente ao público do que um filme que ninguém viu"[14].

O autor também aponta a importância de se levar em consideração o contexto histórico em que as obras foram produzidas e a diversidade do meio cinematográfico, escolhendo filmes com um amplo espectro de diretores, atores e técnicos, o que daria uma maior abrangência à amostra.

---

[13] Cf. SORLIN, Pierre. "Filme e Ideología", in *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1977.
[14] ibidem, p. 171.

Com base nas proposições metodológicas sugeridas, busca-se aqui delimitar o número de filmes em 4, dividindo a análise fílmica em duas partes com vistas a englobar o maior número possível de diretores em dois períodos históricos distintos.

A primeira parte do processo será dedicada aos precursores do Cinema Direto dos Estados Unidos na década de 1960, em que serão investigados dois títulos de maneira a fazer uma imersão nas principais questões relacionadas aos processos que fomentam no espectador uma impressão de acesso à "realidade". São eles *Primary* (1960) de Robert Drew e *Salesman* (1969) de Albert e David Maysles. O principal critério para justificar a escolha dos dois filmes repousa na recorrência com que ambos são citados pelas obras especializadas dentro da bibliografia relativa ao cinema documental, o que reforça a importância deles como objeto de discussão.

A segunda etapa da pesquisa será analisar de que forma alguns filmes brasileiros dos anos 2000 (re)elaboram as estratégias fílmicas empregadas pelo Cinema Direto norte-americano com vistas a legitimar a sensação de contato direto com o mundo "real". Os documentários nacionais selecionados para a análise são *Justiça* (2004) de Maria Augusta Ramos e *Vocação do Poder* (2005) de Eduardo Escorel e José Joffily.

Os filmes brasileiros também são objeto de investigação por terem sido temas de discussão em obras especializadas sobre o cinema documental brasileiro, como se verá nos capítulos respectivos da pesquisa. Além disso, as quatro obras selecionadas também tiveram lançamento em DVD, o que favoreceu (e ainda favorece) a circulação e o acesso pelo público, corroborando o aspecto de conhecimento das obras apontado por Pierre Sorlin.

No que diz respeito à análise do objeto, segue-se aqui a metodologia empregada por Paulo Menezes, que tem como fonte intelectual autores como Pierre Francastel, John Berger e o próprio Pierre Sorlin, que entendem que uma obra de arte (no caso em questão, o cinema) não é simples reflexo da sociedade, mas expressa valores e dimensões que estão apenas contidas nela própria. Como desdobramento, Menezes argumenta que deve ser a partir das imagens do próprio filme que devem decorrer "(...) as interpretações e as proposições significativas sobre a construção do filme como parte da constituição de um

imaginário social”[15]. Assim, entende-se que os universos sociais construídos nos filmes selecionados são possíveis de serem explorados e decompostos através de uma análise sociológica apta a produzir reflexões interpretativas.

Ao se deter numa metodologia que privilegia a articulação interna dos filmes, o autor aponta a existência de dois caminhos analíticos de investigação. O primeiro seria um caminho dialógico, que “(...) tenderia a analisar a mensagem mais explícita do filme, estruturada por meio de seus diálogos e que, em um caso limite, poderia tornar-se uma análise detalhada de seu roteiro, buscando responder a questão de sobre ‘o quê’ falaria o filme”[16]. Já o outro caminho “(...) tenderia a investigar este mesmo ‘o quê’, mas neste caso indissoluvelmente ligado ao ‘como’, partindo do pressuposto de que a maneira pela qual se articulam como imagens uma determinada proposição é fundamental para o tipo de sentido que ela vai transmitir”[17].

Com base no segundo caminho apresentado, pretende-se organizar a pesquisa em dois momentos: O primeiro momento seria dedicado a uma investigação aprofundada das estratégias adotadas pelos cineastas sobre os temas e as formas construídas. A análise consistirá em assistir criticamente aos dois filmes do Cinema Direto norte-americano, dissecando a sua proposição narrativa e as suas alusões de sentido: os temas, as relações entre espaço-tempo, os personagens, os *sistemas relacionais* estabelecidos entre estes, os elementos sonoros, posições de câmera, tipos de montagem e todos os elementos que sugerem significados no filme e suscitam a maneira como a sensação de contato com a “realidade” é construída. A partir dessa primeira investigação detalhada das imagens, pretende-se destacar os *pontos de fixação*[18] presentes nos filmes, sistematizando a interpretação.

O segundo momento consistirá no mesmo processo de análise, só que agora voltado aos filmes nacionais, procurando as nuances que aproximam e separam as formas de organização audiovisual dos cineastas americanos das dos cineastas brasileiros.

---

[15] Cf. MENEZES**,** Paulo. O Cinema Documental como Representificação: Verdades e Mentiras nas Relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento**,** in NOVAES, Sylvia Caiuby (org) *Escrituras da Imagem*. SP: FAPESP, EDUSP, 2004, p. 22..
[16] ibidem, pp. 22-23.
[17] ibidem, p. 23.
[18] Os *pontos de fixação* são problemas ou fenômenos que mesmo não estando implicados diretamente no assunto, aparecem regularmente na amostra, se caracterizando por alusões, por repetições, por insistência particular da imagem ou por um efeito de construção. Cf. SORLIN, Pierre. *op. cit*., 1977, p. 196.

Como mostra Sorlin:

> Ao estudar um conjunto de filmes, é possível contentar-se em estabelecer a lista das similaridades que aparecem entre diversas realizações: tem-se que se concentrar então sobre um objeto que se supõe importante, mas que um mesmo se impede definir. Também é possível separar as variantes, buscar as relações elementares subjacentes nos filmes em que nos concentramos e, ao fazê-lo, colocar em evidência os pontos de fixação. O segundo trâmite nos permite ir mais longe que o primeiro: revelando o que é comum a várias realizações, nos dá a maneira de definir a originalidade de cada filme, sua parte de fidelidade ao modelo e a maneira em que se separa dele[19].

Dessa forma, pode-se pesquisar como é aludido ao espectador a experiência de lidar com a "realidade" no Cinema Direto norte-americano e como essa impressão se reproduz ou é inovada nos filmes dos anos 2000 realizados no Brasil.

Outro recurso analítico adotado na investigação dos filmes foi tomado da metodologia empregada por Roger Odin. Ao criar o conceito *leitura documentarisante* (em oposição à *leitura ficcionante*), Odin argumenta que seria uma forma de leitura que permite ao espectador tratar um filme como documento. Ele afirma não querer estabelecer a distinção entre os tipos de leitura de um filme através da divisão entre a realidade ou a não-realidade do representado, mas sobre a imagem que o espectador faz do enunciador. Além disso, aponta que o ato de leitura de um filme coloca em ação um sistema interativo composto por três actantes: 1. um filme que demanda mais ou menos explicitamente ser visto segundo um tipo de leitura; 2. uma instituição que programa de uma forma mais ou menos impositiva tal ou qual modo de leitura e 3. um leitor (espectador) que reage, à sua maneira, às solicitações ou instruções das duas outras instâncias. E como destaca o autor, essa relação não é necessariamente pacífica, tendo em vista que dessa relação entre agente e estrutura, o espectador pode rejeitar o papel que lhe é demandado pelo filme ou não se dar conta das determinações que uma instituição faz pesar sobre si, o que reafirma, segundo Odin, o papel central da pragmática (posicionamento do leitor/espectador), no posto de

[19] ibidem, p. 200-201.

comando da análise do filme. Por mais que uma instituição possa programar a *leitura documentarisante* dos filmes (como por exemplo, a não exibição nos créditos dos nomes dos atores, o que potencializaria a possibilidade de se construir os personagens como enunciadores "reais"), o espectador tem sempre a possibilidade de recusar a instrução institucional ao qual é submetido[20].

Assim, partindo do conceito de Odin para delimitar o campo do cinema documentário, entende-se ser possível estabelecer um duplo movimento: de um lado, uma ação que parte do filme/instituição e caminha na direção do indivíduo, funcionando como um elemento de orientação e constrangimento na leitura deste. Por outro lado, um movimento de reação do espectador, que pode aceitar ou recusar tais indicações com base em seus cabedais.

Numa linha de raciocínio muito próxima, Jean-Claude Carrière também aponta a centralidade desses dois elementos. Segundo o autor:

> "(...) A 'verdade' de uma foto, ou de um cinejornal, ou de qualquer tipo de relato, é, obviamente, bastante relativa, porque nós só vemos o que a câmera vê, só ouvimos o que nos dizem. Não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver"[21].

Como se pode interpretar, existem também aqui instruções manifestadas pelo cineasta e todo o seu aparato sobre o público mas, no limite, este faz uma leitura dentro das suas "limitações" ou capacidades próprias[22], ou como apontou Bill Nichols, "Cada espectador chega a novas experiências como a de assistir a um filme, com pontos de vista e motivações baseados em experiências prévias". E por decorrência "(...) Como parte do

---

[20] Cf. ODIN, Roger. Film Documentaire, Lecture Documentarisante, in ODIN, Roger et LYANT, J.C. *Cinémas et Realités*, Saint Etienne: Universidade de Saint Etienne, 1984, pp. 263-277.

[21] CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. RJ, Nova Fronteira, Edição Especial, 2006 p. 55.

[22] Jean-Claude Carrière dedica o capítulo chamado *A Realidade em Fuga* para entender como se processava o poder de convencimento do público pelo cinema. Segundo o autor, essa pergunta não teria uma resposta fácil e definitiva, repousando em vários pilares, como na capacidade de persuasão da fotografia, que seria um meio de registro que transmitia a impressão de ser o resultado de algo que já existira. bem como envolveria até mesmo certa preguiça do espectador, ou o que ele chamou de uma natural indolência, "(...) a disposição para renunciar às suas virtudes por qualquer adulação". Ibidem, pp. 49-94.

público, freqüentemente encontramos o que queremos ou precisamos encontrar nos filmes, às vezes à custa do que o filme tem a oferecer aos outros”[23].

Por essa razão que ao longo da dissertação se perceberá um esforço analítico de se debruçar nesses dois movimentos, cercando, de um lado, algumas orientações que a obra faz com vistas a sugerir certas direções e, por outro lado, as possíveis releituras dos espectadores a esses constrangimentos estruturais, reafirmando, problematizando ou, no limite, reinventando as concepções aludidas pelos filmes em torno da “realidade”.

[23] NICHOLS, Bill, De que tratam os documentários?, in NICHOLS, Bill. *Op. cit*. 2005, pp. 95/96.

Capítulo 2
"Realidade" entre aspas

Ao empregar a noção "realidade" (e todas as suas derivações) entre aspas ao longo da dissertação, o que se tem em vista é se valer da discussão weberiana em tono da "objetividade" do conhecimento nas ciências sociais.

Para Max Weber, o "real" não era algo externo aos indivíduos, passível de conhecimento objetivo tal como entendido por Émile Durkheim. Para este, os fatos sociais deveriam ser tratados como *coisas*[24], aptos a alcançar um status de conhecimento objetivo quando o pesquisador afastasse as suas pré-noções[25] e respeitasse as características inerentes e externas daquilo que investigava[26]. Já o sociólogo alemão entende o "real" como resultado de uma seleção valorativa do pesquisador para compreender certos fenômenos sociais.

Nas suas palavras:

> "Não existe qualquer análise científica puramente 'objetiva' da vida cultural, ou – o que pode significar algo mais limitado, mas seguramente não essencialmente diverso, para nossos propósitos – dos 'fenômenos sociais', que seja *independente* de determinadas perspectivas especiais e parciais, graças às quais estas manifestações possam ser, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, selecionadas, analisadas e organizadas na exposição, enquanto objeto de pesquisa"[27].

---

[24] "É coisa, com efeito, tudo o que é dado, tudo o que se oferece ou, melhor, se impõe à observação". DURKHEIM**,** Émile. *As Regras do Método Sociológico.* 2ª ed., SP: Martins Fontes, 1999, p. 28.

[25] Primeiro dos corolários apresentados pelo método de Durkheim: "É preciso descartar sistematicamente todas as pré-noções". ibidem, p. 32.

[26] "É preciso, portanto, considerar os fenômenos sociais em si mesmos, separados dos sujeitos conscientes que os concebem; é preciso estudá-los de fora, como coisas exteriores, pois é nessa qualidade que eles se apresentam a nós". ibidem, p. 28.

[27] WEBER, Max, *op. cit*. 1999b, p. 87, grifos do autor.

Ainda a esse respeito, ele afirma que:

> "(...) todo o conhecimento da realidade cultural é sempre um conhecimento subordinado a pontos de vista especificamente particulares. (...) E se é freqüente a opinião de que tais pontos de vistas poderão ser 'deduzidos da própria matéria', isto apenas se deve à ingênua ilusão do especialista que não se dá conta de que – desde o início e em virtude das idéias de valor com que inconscientemente abordou o tema – destacou da imensidade absoluta um fragmento ínfimo, e particularmente aquele cujo exame lhe importa. (...) O conhecimento científico cultural tal como o entendemos encontra-se preso, portanto, a premissas 'subjetivas' pelo fato de apenas se ocupar daqueles elementos da realidade que apresentem alguma relação, por muito indireta que seja, com os acontecimentos a que conferimos uma significação cultural"[28].

Percebe-se que a análise compreensiva de um fenômeno se pauta em operações de escolha numa infinita diversidade, passível de gerar inesgotáveis leituras dadas as variadas premissas valorativas das quais parte um pesquisador. Há no seu texto uma passagem que é bastante elucidativa a esse respeito:

> "O fluxo do devir incomensurável flui incessantemente ao encontro da eternidade. Os problemas culturais que fazem mover a humanidade renascem a cada instante e sob um aspecto diferente e permanece variável o âmbito daquilo que, no fluxo eternamente infinito do individual, adquire para nós importância e significação, e se converte em 'individualidade histórica'. Mudam também as relações intelectuais sob as quais são estudados e cientificamente compreendidos"[29].

[28] ibidem, pp. 97-98.
[29] ibidem, p. 100.

Como é possível notar, Weber afasta a idéia de um conhecimento social totalizante, capaz de chegar a uma resposta última e definitiva de um fenômeno histórico. Em outras palavras:

> "(...) todo o conhecimento reflexivo da realidade infinita realizado pelo espírito humano finito baseia-se na premissa tácita de que apenas um fragmento limitado dessa realidade poderá constituir de cada vez o objeto da compreensão científica, e de que só ele será 'essencial' no sentido de 'digno de ser conhecido'"[30].

Todavia, não se deve imaginar que o conhecimento resultante desse tipo de metodologia, em que não estão isentos elementos valorativos, tenha validade apenas para algumas poucas pessoas isoladas. Como o próprio Weber chama a atenção: "(...) não devemos deduzir de tudo isso que a investigação científico-cultural apenas conseguiria obter *resultados* 'subjetivos', no sentido em que são válidos para uns, mas não para outros"[31]. Longe de limitar o estudo, a relação com os valores alarga o seu horizonte explicativo. Ainda que a análise parta, inexoravelmente, de pressupostos subjetivos, a compreensão de um fenômeno social deve atender as exigências do método científico. Eis onde reside a possibilidade do conhecimento ganhar o estatuto de "objetividade", ou seja, no método da investigação, no "como", em que "(...) é o ponto de vista dominante que determina a formação dos conceitos auxiliares de que se utiliza: e quanto ao modo de *utilizá-los*, o investigador encontra-se evidentemente ligado às normas de nosso pensamento. Porque só é uma verdade científica aquilo que *pretende* ser *válido* para todos os que *querem* a verdade"[32]. Na passagem fica mais perceptível como Weber entende a possibilidade de produzir um conhecimento "objetivo", a despeito da pesquisa partir de elementos subjetivos, pois o investigador social se orienta pelos rigores de um método que deve atender aos padrões da ciência. É nesse sentido que Raymond Aron afirmou que "(...) os resultados científicos devem ser obtidos, a partir de uma escolha subjetiva, por procedimentos sujeitos a verificação, que se imponham a todos os espíritos. Esforça-se por

[30] ibidem, p. 88.
[31] ibidem, p. 99, grifos do autor.
[32] ibidem, p. 100, grifos do autor.

demonstrar que a ciência histórica é racional, demonstrativa; que só procura enunciar proposições do tipo científico, sujeitas a confirmação”[33].

Toda essa discussão metodológica que, na obra em questão, opera num nível mais abstrato, fica mais clara quando Weber analisa historicamente o surgimento do capitalismo no século XIX em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Parte da sua argumentação se encaminha no sentido de criticar aquilo que chamou de ingênuo materialismo histórico, que tudo se explicava pelas bases materiais, sendo as idéias relegadas ao patamar de meros reflexos, uma superestrutura determinada pela situação econômica[34]. Por essa razão que o autor abandona as explicações que se restringem aos aspectos materiais, e investiga algumas éticas protestantes, como o calvinismo, o pietismo ou o metodismo, que apresentariam elementos de outra ordem na conformação da sociedade capitalista.

Ao adotar tais elementos de base cultural como crítica a uma vertente do marxismo, o autor não deixa de enfatizar, mais uma vez, que:

> “Não se pode pensar em substituir uma interpretação materialística unilateral por uma igualmente bitolada interpretação causal da cultura e da história. Ambos são igualmente viáveis, mas, qualquer uma delas, se não servir de introdução, mas sim de conclusão, de muito pouco serve no interesse da verdade histórica”[35].

Assim, se percebe como a “realidade” não é apreensível de forma última e indubitável, algo que seria pré-existente e externo aos indivíduos, mas é construída e reconstruída a partir de recortes e seleções interpretativas como forma de responder a um questionamento que parte do interesse pessoal do analista, ou como entendido por Gabriel Cohn na análise do autor alemão “(...) não há uma seqüência causal única e abrangente na História e toda a causa apontada para um determinado fenômeno será uma entre múltiplas

---

[33] ARON, Raymond. *As Etapas do Pensamento Sociológico*. SP, Martins Fontes, 5ª Edição, 1999, p. 457.
[34] Cf. WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. SP, Pioneira, 13ª edição, 1999a, p. 34.
[35] ibidem, p. 132.

outras possíveis e igualmente acessíveis ao conhecimento científico”[36]. E é exatamente a partir dessa premissa que se trabalhará aqui a noção de “realidade”, entendendo-a como uma construção social que serve como uma das possíveis portas de entrada para a compreensão de um fenômeno, dentre tantas outras, incapaz de exaurir definitivamente a constelação de variantes contidas numa investigação.

Uma obra cinematográfica que pode serve como aporte para iluminar o paradigma compreensivo weberiano é o filme *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, em que a morte de um samurai e o suposto estupro da sua esposa são recontados a partir de vários prismas como o do “molestador”, o da esposa “violentada”, o de uma testemunha ocular e até mesmo sob a ótica do homem “assassinado”, que tem a alma invocada por uma personagem mediúnica. A cada perspectiva que é apresentada, surge um novo ingrediente num farto cardápio interpretativo. Prismas como o do “estuprador”, que diz que o ato sexual teria sido consensual e que a morte do samurai resultou de um duelo pela honra da mulher, ou a versão do samurai dizendo que sua esposa, depois de estuprada, pediu para que o agressor fugisse com ela e o matasse, pois ela não conseguiria conviver com aquela desonra. E o samurai, por desgosto, se suicidou. Ao final da trama, não é dado ao espectador o sabor de desvendar o que de fato aconteceu, tendo que optar pela versão que lhe parecesse a mais plausível. A partir dessa estratégia, o filme de Kurosawa enriquece a discussão sobre a (im)possibilidade de se chegar a uma “verdade” definitiva do evento, servindo como paralelo à premissa weberiana de que o conhecimento da “realidade” está sempre subordinado a pontos de vista particulares, a construções que enfatizam determinados aspectos de um problema e resultam nas mais diferentes possibilidades de leitura.

Nas artes, o realismo também esteve em pauta, alimentando polêmicas e tendo encontrado diferentes formulações, nem sempre alinhadas teoricamente.

A esse respeito, André Parente enfatizou que:

> “(...) Muito artistas pensam ser ‘realistas’, ou seja, trabalhar conforme o modelo fornecido pela realidade. Nenhum artista se acha abstrato, ilusionista, quimérico, fantasioso, etc, até mesmo quando sua arte é não figurativa, não-

[36] COHN, Gabriel. Introdução in FERNANDES, Florestan (Coordenador) e COHN, Gabriel (Org). *Weber*. 7ª ed., SP: Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 13, Ática, 1999b, p. 24.

representativa. Reigl dizia que a arte é sempre realista, o que muda é apenas a realidade. O realismo não é, portanto, uma teoria óbvia e que permitiria diferenciar os artistas. Se alguém se esforça para apresentar, transcrever, etc, o real ou a realidade, para 'filmá-los ao vivo', só podemos confiar nele, mas é preciso, entretanto, a cada vez, perguntar-lhe como consegue isso"[37].

Mesmo paradigmas que buscaram se contrapor a certas convenções vigentes no universo da pintura e do cinema (o que lhes rendeu a pecha de "anti-realistas"), flertaram, em algum nível, com a concepção de "realidade", ainda que por vias diferentes.

Ao discutir algumas vanguardas "anti-realistas" na pintura e no cinema, Ismail Xavier afirmou que elas ganharam essa conotação porque:

"Visto dentro de uma perspectiva mais ampla, tal oposição ao estabelecido, não implica que o projeto das várias vanguardas adquira como definição absoluta a qualificação de anti-realista. Se, em suas várias versões, a vanguarda apresenta como característica imediata a ruptura com técnicas e convenções próprias a uma forma particular de representação, esta ruptura está articulada com um discurso teórico-crítico onde o novo estilo encontra suas justificações em visões específicas da realidade, distintas daquelas que presidiu o projeto realista do século XIX[38]".

Além disso:

"(...) a rigor, somente é anti-realista porque vista por olhos enquadrados na perspectiva construída na Renascença ou porque no plano narrativo, julgada com os *critérios* de uma narração linear cronológica, dominada pela lógica do senso comum. Afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva

---

[37] PARENTE, André: O Cinema Direto, in _____. *Narrativa e Modernidade, os cinemas não-narrativos do pós-guerra.* SP, Coleção Campo Imagético, Papirus, 2000, p. 113.
[38] XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. SP, Paz e Terra, 3ª Edição, revista e ampliada, 2005, p. 99.

diante do real legitima ou condena certo método de construção artística. Como o olhar renascentista e uma certa concepção de narrar constituía o estilo dominante, as novas propostas por mais que teoricamente se vinculassem a projetos 'realistas' dentro de outros referenciais, ficaram associadas a anti-realismo. Isso, em princípio, denota apenas sua investida contra convenções vigentes"[39].

Dentre as tendências "anti-realistas" analisadas pelo autor, pode-se destacar o Expressionismo alemão dos anos 20 e 30 (representado principalmente no filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene), que fez um intenso uso de uma pré-estilização cenográfica, e empregou efeitos de luzes e sombras para gerar distorções nas imagens como forma de "trair" o realismo da imagem fotográfica criado pela ilusão de profundidade segundo as leis da perspectiva[40].

Nesse mesmo percurso de delimitar as diferentes concepções de realismo entre o cinema naturalista *hollywoodiano* e o expressionismo alemão, Jean-Claude Bernadet aponta que:

> "(...) este cinema [o Expressionismo alemão] contava estórias, mas digamos estórias fantásticas, e as imagens que mostrava tinham pouco a ver com a realidade cotidiana que nos cerca: os espaços, a arquitetura, os objetos lembravam, sem dúvida, ruas, casas, florestas, mas totalmente 'deformadas'. O que se procurava era expressar uma realidade interior, era como o cineasta-poeta sentia a realidade. A realidade é a realidade interior: não existe outra senão aquela que vivemos subjetivamente[41]".

---

[39] ibidem, p. 100. grifos do autor.

[40] "(...) Como efeito da utilização dessa perspectiva central, ou perspectiva linear, todo o espaço pictórico fica subordinado a uma única diretriz visual, representada pelo ponto de fuga, ou seja, quanto maior a distância com que os objetos e elementos são percebidos pelo olhar do pintor, tanto menores eles aparecem no quadro, de forma que todas as linhas paralelas da composição tendem a convergir para um único ponto no fundo do quadro, que representa o próprio infinito visual". SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. SP, Atual, 24ª edição, 1994, p. 34.

[41] BERNADET, Jean-Claude. *O Que é Cinema*. SP, Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 14ª Reimpressão, 2004, p. 53. Interpolações nossas.

O que se identifica é que o Expressionismo também trilha na direção da "realidade", mas, como se percebe, é outro tipo de "real" e uma forma de abordagem completamente peculiar. A artificialidade dos cenários pré-estilizados, o uso de iluminação contrastada e de maquiagem carregada produziam uma distorção dos elementos imediatamente dados à visão, desmascarando o mundo visível e permitindo um outro olhar que se insere numa "realidade" interior, subjetiva. Em resumo, "(...) O olhar expressionista aponta a câmera para as formas essenciais capazes de revelar a 'alma humana', as forças do coração. (...) Ancorado na idéia de expressão como encarnação direto do espírito na matéria, tal cinema não discursa, nem sequer fotografa o real; ele tem 'visões'"[42].

Outro "grupo" que pode ser usado como parâmetro de diferenciação das formas de se trabalhar com a noção em questão é o já citado *Cinema Verdade* de Jean Rouch e Edgar Morin. Como explorado, para os franceses, o que se busca não é um "real" imediatamente dado pela câmera, mas enfatizar o papel ativo do documentarista e explicitar como a sua intervenção necessariamente altera o evento filmado. Por essa razão que Bill Nichols afirmou que "(...) essa modalidade [*modo de representação participativo*] introduz uma sensação de parcialidade, de presença situada e de conhecimento local que se deriva do encontro real entre o realizador e o outro"[43].

Percebe-se como nas duas tendências destacadas se configura uma concepção particular acerca da "realidade", que não deixa de apresentar pontos divergentes e, no limite, conflitantes, mas, nem por isso, menos legítimos quando analisados dentro de suas propostas. De um lado, um "real" que não seria mero reflexo da aparência imediata, mas seria trabalhado a partir da sensibilidade do cineasta. De outro, uma "realidade" que só existe pela necessária intervenção do cineasta na interação. E é para explorar outra forma de realismo no cinema que se esmiuçarão aqui os diversos recursos empreendidos nos quatro filmes selecionados.

[42] XAVIER, Ismail. Op. cit, 2005, pp. 102-103.
[43] NICHOLS, Bill. Op. cit, 1997p. 79.

Capítulo 3

Primary: a gênese do Cinema Direto

O documentário[44] já inicia sem maiores mediações, de forma brusca[45], introduzindo os créditos de Robert Drew e o título, que desponta no centro da tela em branco, num fundo cinza com manchas: *Primary*. Assim, Robert Drew já dá pistas sobre o tema, ou seja, um filme sobre as eleições primárias[46].

Essa estratégia inicial já visa produzir no espectador uma impressão de que está em contato direto com o "mundo real", orientando-lhe a assistir o filme a partir de uma *leitura documentarisante*[47], que se manifesta logo de saída nos créditos. A ausência de créditos dos personagens seria uma espécie de chancela de "autenticidade" que pode criar no público a expectativa de que assistirá a um filme sem encenação de atores profissionais, mas que serão os próprios que atuarão exercendo os seus papéis.

Surge, então, um senhor de meia-idade, dialogando com um interlocutor fora de campo[48] (provavelmente o cinegrafista), fazendo reclamações sobre o excesso de impostos. O homem traja uma camiseta xadrez por baixo de um macacão surrado e de uma jaqueta,

---

[44] Embora ao longo da dissertação seja empregado o termo documentário na análise do Cinema Direto norte-americano, deve-se ressaltar que tais cineastas não o empregavam, preferindo chamar os seus filmes de jornalismo filmado. Cf. LABARTHE, André S. et MARCORELLES, Louis. Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock, in *Cahiers du Cinéma*, février 1963, nº 140, p. 24.

[45] Como será apontado mais à frente, esse tipo de recurso é um dos signos que se tornaram marca do Cinema Direto. (ver página 27).

[46] O filme comercializado no Brasil ganhou a seguinte tradução: *Primárias, Kennedy e a campanha presidencial de 1960.* E tal como a tradução foi feita, grande parte da ambigüidade ou do mistério que o título em inglês pudesse ter, foi eliminado, já que ele circunscreve e delimita o tema (eleições primárias presidenciais) e o período (1960). Mas o que é mais problemático nessa "tradução" é o direcionamento que ela produz no espectador ao introduzir o nome de Kennedy. É bem provável que essa citação nominal enfraqueça a ambivalência do documentário ao incitar os espectadores a assisti-lo como um filme sobre John F. Kennedy. Ainda que seja possível apontar uma construção favorável a Kennedy, *Primary* foca numa disputa entre dois personagens pela candidatura à presidência dos Estados Unidos pelo partido democrata, e não exclusivamente em John Kennedy.

[47] Cf. ODIN, Roger. *op. cit*, 1984, pp. 263-277.

[48] Segundo Jacques Aumont "(...) O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenários, etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer". AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. SP, Papirus Editora, 1995, p. 24.

além de usar um chapéu. Um pouco mais atrás, parados do lado direito da tela, encontram-se dois outros homens. Um deles também está de jaqueta e de chapéu e o outro com um suéter claro, apenas acompanhando as palavras do homem no centro da imagem. Enquanto este tece comentários, nota-se a saída de um grupo pela porta da casa ao fundo. Os quatro homens que saem estão todos vestidos de maneira mais formal, usando paletós e gravatas. O senhor de meia-idade interrompe o diálogo com seu interlocutor não-identificado e se dirige a um dos indivíduos que saíram da casa, dizendo: "Sr. Humphrey, lhe desejo boa sorte". Um dos quatro homens, então, retorna ao centro da tela e cumprimenta-o com um aperto de mão. Com esse gesto é possível identificar nominalmente um dos indivíduos que usa paletó e gravata. Eles passam a dialogar, e Humphrey lhe pergunta se ele ia acompanhar o resultado do evento na noite seguinte. O senhor de macacão afirma que se o candidato ganhar, eles deseja reencontrá-lo. Este, em resposta, pede-lhe que vá visitá-lo na Casa Branca para tomar café, e ambos trocam apertos de mãos e sorrisos.

Opera-se um corte na seqüência, e a cena seguinte se passa dentro de um ônibus, com Humphrey acenando pela janela do veículo. A cena dura poucos segundos e dá lugar a uma foto dele sorrindo, num *close* que preenche toda a tela. A sua imagem vai lentamente se afastando, e é possível notar que se trata de um pôster afixado na parte dianteira do ônibus, contendo os seguintes dizeres: Senador Hubert Humphrey. Associada a essa imagem, surge uma trilha sonora extra-fílmica[49] que reverbera o *jingle* de sua campanha e que contém as seguintes informações:

> "O fazendeiro está na fritura. O dinheiro virou lisura. Com Humphrey na Casa Branca o problema se destranca. Ponha Humphrey na Casa Branca e use nossa safra para a paz. Vote em Hubert. Vote em Hubert Humphrey o presidente que faz".

[49] Extra-fílmica porque ela não foi captada no momento em que as imagens foram filmadas, mais foi gravada em outro momento e adicionada à cena posteriormente, através da montagem.

Essas primeiras imagens servem como uma introdução do personagem[50], transmitindo a informação de que se trata da comitiva do senador Hubert Humphrey num processo de disputa das eleições primárias à presidência dos Estados Unidos.

Após outro corte brusco, a próxima seqüência inicia com uma tomada pelas costas de um homem se deslocando no meio de um aglomerado de pessoas que desejam lhe tocar. Ouve-se uma multidão alvoroçada gritando, assoviando e aplaudindo enquanto o homem se desloca pelo corredor repleto. Em certa altura, o homem pára e passa a apertar algumas mãos, e é possível visualizá-lo de perfil. Ele sobe por um lance de escadas até chegar ao palanque e se encaminha para o centro. A câmera, que o acompanha por trás, opera um *travelling* e se volta para a platéia, que está repleta de pessoas aplaudindo e entoando em coro o seu *jingle* de campanha que diz:

> "Por Jack sempre torço, pois sabe o que faz. Todos querem o Jack sem esforço. É o homem da paz. Temos grande esperança. Por isso vote em Kennedy. Vote em Kennedy. Com Kennedy na votação, ops, adeus oposição".

Assim é apresentado John F. Kennedy, o outro candidato que concorre às eleições primárias.

Importante destacar que essa mesma seqüência será novamente utilizada posteriormente, na metade do filme, quando Jackeline Kennedy faz um pronunciamento em polonês. O que é problemático nessa estratégia é que ela pode tender a quebrar a linearidade do documentário, já que ele parece empregar uma narrativa sem digressões, com uma sucessão contínua do tempo, o que torna complicada a utilização de uma imagem no início e, de repente, sem nenhuma justificação, a mesma reaparece mais uma vez, o que pode romper com a sua temporalidade e enfraquecer a impressão de que o filme reflete a "realidade"[51].

---

[50] Foi empregada a noção de personagem tal como discutida por Erving Goffman. Para o autor, os indivíduos são personagens que representam diferentes papéis nas interações face a face com os papéis projetados por outros atores sociais nos mais variados palcos, buscando dirigir e regular as impressões que são formadas a seu respeito e as coisas que eles podem ou não fazer enquanto desempenham uns diante dos outros. Cf. GOFFMAN, Erving. *Representação do Eu na Vida Cotidiana*. RJ, Vozes, 1975, p. 7.

[51] Embora esse fenômeno seja perceptível, é válido destacar que ele só foi detectado pela leitura de Stephen Mamber, o que de certa forma explica como é possível que a montagem funcione sem causar um estranhamento imediato. Como o próprio Mamber aponta, essa repetição das cenas em *Primary* passou

Segue-se um corte e se percebe uma alternância das imagens de Humphrey dialogando com a sua equipe dentro do ônibus e Kennedy no interior de um carro em deslocamento. E enquanto as imagens se alternam, é possível ouvir um longo comentário em voz *over* afirmar que:

> "O grande aperto de mão, o grande comício. A louca corrida pelo país, procurando eleitores, repetida infinitamente, dias, semanas e meses. As agruras e alegrias de um candidato à presidência dos Estados Unidos. Durante toda a campanha, nada é mais selvagem do que a batalha por um estado importante travada em todas as cidades e zonas eleitorais com a perspectiva de que o candidato estadual seja eliminado caso perca. E, mesmo se ganhar, a vitória pouco valerá na hora da convenção. Hoje, viajando com eles seguindo os ágeis passos dos candidatos à presidência, vocês acompanharão as plataformas de cada um nesse frenético processo além de ter uma visão pessoal sobre os candidatos em seus carros, ônibus, nos bastidores, nos estúdios de TV, nos quartos de hotel, animados, exaustos e aguardando com ansiedade o veredicto dos eleitores. Os nomes deles poderiam ser Taft, Wilkie, Kifauver. A época: qualquer ano eleitoral. O local: quaisquer dos estados-chave. A ação transcorre em 1960. O senador John Kennedy, milionário, católico, vindo do leste, do estado de Massachusetts está desafiando Hubert Humphrey, proveniente do meio-oeste, senador pelo estado de Minnesota, em seu próprio reduto, o estado de Winsconsin".

A partir dessas três seqüências apontadas até aqui, é possível explorar diversos elementos.

---

incólume, sem que ninguém tenha escrito nada a respeito. Cf. MAMBER, Stephen. *Cinema Verite in America: studies in uncontrolled documentary*. MIT Press, 1976. pp. 37-38.

Em primeiro lugar, nelas já estão contidos alguns dos principais *locis*[52] tais como os principais personagens (Hubert Humphrey e John Kennedy), a temática (a disputa pelas eleições primárias à presidência dos Estados Unidos), e a contextualização (a ação transcorre no ano de 1960, em Winsconsin). Porém, o que se nota é que *Primary* só consegue contextualizar o espectador no tempo e no espaço fazendo uso da voz *over* que, como será explorado posteriormente, é um recurso criticado pelos próprios integrantes da Drew Associates para sugerir uma sensação de reprodução do "mundo real" na tela.

Também é possível notar uma estratégia de instilar a impressão de experimentar a "realidade" pela grandiosidade dos eventos. Várias passagens narradas pela voz *over* buscam criar essa sensação da disputa como um feito marcante e histórico, como por exemplo: o grande comício (...), o grande aperto de mãos (...), a louca corrida pelo país, procurando eleitores, repetida infinitamente, dias, semanas e meses (...), nada é mais selvagem do que a batalha por um estado importante (...), a perspectiva de que o candidato estadual seja eliminado caso perca (...), esse frenético processo. Tudo aqui é superlativo. E a possibilidade de apreender a "realidade" nesse tipo de situação se dá pelo grande potencial dramático dos eventos, com situações de pressão nas quais os personagens estariam imersos e, em decorrência, menos conscientes da presença da câmera. Nas palavras de Stephen Mamber: "(...) Na tensão da crise perpétua, a influência da câmera é, teoricamente, considerada menos importante do que qualquer outra coisa que esteja ocorrendo"[53]. Gilles Marsolais também se manifesta a esse respeito, afirmando que mesmo pessoas como Kennedy, que estava habituado com a presença das câmeras, quando se encontravam diante de uma ação intensa, acabavam esquecendo sua presença[54]. Jack Ellis chega a afirmar que os dois candidatos estavam muito mais preocupados em vencer as eleições primárias do que com a forma em que iam aparecer na tela[55]. É perceptível como

---

[52] Para Flavio de Campos, "(...) *loci*, do latim *locus-i*, são os sete 'lugares' do pensamento que o fabulador e o narrador devem preencher, a fim de fabular (imaginar) uma estória e compor uma narrativa sem lacunas de informação". Para o autor, esses sete "lugares" se referem a *quem* (personagens), *o quê* (incidentes da estória), *onde* (localização), *por quê* (motivação das ações dos personagens), *para quê* (os objetivos das ações dos personagens; as conseqüências dos incidentes), *quando* (o momento em que ocorre a estória) e *como* (a forma de perceber e de narrar a estória; o ponto de vista do narrador e o estilo da narrativa). CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. RJ, Zahar, 2007, pp. 22-26.

[53] MAMBER, Stephen. *Op. Cit.*, 1976 p. 121.

[54] MARSOLAIS, Gilles. *Op cit.*, 1974, p. 234.

[55] CF. ELLIS, Jack. C. *The Documentary Idea: a critical history of english-language documentary film and vídeo*. New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1989, p. 224.

tais imagens podem seduzir o público a vê-las como "retrato fiel" do mundo empírico, indicando que a preocupação e, em decorrência, o envolvimento dos personagens em tais situações, era total, o que supostamente lhes tornariam alheios à produção do filme. Com isso, o espectador pode imaginar que o que está vendo são ações "naturais" testemunhadas pela câmera, e não situações encenadas para ela.

Além disso, o espectador pode acionar uma *leitura documentarisante* nas primeiras imagens através do que Odin denominou como texto fílmico, que seriam certos agenciamentos estilísticos recorrentes nos filmes documentários. No início de *Primary*, esses agenciamentos estilísticos, no nível da imagem, podem ser encontrados nos primeiros instantes, na forma brusca com que o filme inicia ou alterna as seqüências entre os candidatos[56]. Também estão presentes quando a câmera portátil consegue filmar Humphrey no interior de um espaço pequeno (dentro do ônibus da comitiva), dialogando com a sua equipe, ou quando a câmera acompanha JFK pelas costas entre a multidão, que dificulta o seu deslocamento e o da equipe cinematográfica, e realiza *travellings* com as imagens tremendo[57] e, que a despeito dessas supostas imperfeições, podem criar uma sensação psicológica no espectador de uma "realidade crua", sem artifícios ou manipulação[58]. Nota-

---

[56] Segundo Silvio Da-Rin, a evolução técnica dos novos equipamentos, desenvolvidos a partir do final da década de 50 na área do telejornalismo e do cinejornalismo, refletiria no domínio do documentário, produzindo efeitos que a platéia começou a se habituar. Dentre os elementos destacados pelo autor, está o uso de "(...) uma imagem tremida, mal iluminada, pouco definida, editada com cortes bruscos e um som impuro, tudo contendo uma marca de 'autenticidade'". DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário.* RJ, Azougue, 2004, p. 103.

[57] Como destaca Brian Winston, teria sido através da cobertura dos cinegrafistas militares na 2ª Guerra Mundial, que a câmera na mão tornou a imagem tremida num "(...) sinônimo de uma filmagem, de uma 'tomada real', não ensaiada, não mediada". WINSTON, Brian. A Maldição do Jornalístico na Era Digital, in MOURÃO**,** Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. SP: Cosac & Naif, 2005, p. 17.

[58] André Bazin aponta a existência de um elemento psicológico no realismo fotográfico, que está na crença do espectador de poder conferir credibilidade às imagens, a despeito da verossimilhança destas ao modelo original, pela impressão de ter sido suprimida a intervenção humana no registro do mundo. Para Bazin "(...) o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído (...) A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. (...) Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo" (...) Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. (...) A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo". BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica in. *O Cinema: Ensaios*. SP, Brasiliense, 1991, pp. 21-24.

se JFK avançando lentamente, com dificuldade de locomoção, abrindo espaço entre as pessoas que o cercam, enquanto é filmado por trás, com a câmera chacoalhando um pouco acima da sua cabeça. Esse tipo de recurso, da maneira como argumentou Odin, serve para atestar "(...) a dificuldade que teve o *cameraman* ao filmar nas condições em que se encontrava, de seu engajamento físico no filme, ver mesmo os riscos que ele correu"[59].

É possível ressaltar que esses agenciamentos não são exclusividade dos documentários, tendo sido apropriados e reelaborados pelos filmes ficcionais para criar uma aura de "autenticidade", o que de certa forma traduz o potencial alusivo que tais recursos possuem. Howard Becker, ao discutir o que denominou de estilo *vérité*[60], apontou que ele produz certas imperfeições nos filmes que acabam se tornando atestados de "veracidade", capazes de convencer os espectadores a os tomarem como "verdadeiros". E, em seguida, o autor afirma que essas imperfeições podem também ser empregadas (e foram) em filmes ficcionais e gerar o mesmo efeito no público. Nas palavras de Becker:

> "A *Batalha de Argel*, filme feito por Gillo Pontecorvo em 1966, era uma ficção cinematográfica, eventos habilmente ensaiados com atores e extras pagos. Mas imitava tão perfeitamente as imperfeições das seqüências documentais que o público tinha muita dificuldade em admitir que não assistia às seqüências de jornal cinematográfico sobre incidentes reais da insurreição que levou os franceses a deixar a Argélia"[61].

---

[59] ODIN, Roger. *Op. cit*, 1984, p. 273.

[60] Ao se referir ao estilo *vérité*, Howard Becker está fazendo menção ao Cinema Direto norte-americano. O uso da expressão estilo vérite é empregado pelo autor para fazer uma distinção, que é comum na análise do Cinema Direto norte-americano, entre a técnica (os novos equipamentos leves e sincrônicos produzidos no final dos anos 50) e o estilo (certos recursos que aludem a impressão de que o enunciador foi suprimido no filme). Um dos autores que utilizam essa distinção é James Lipscomb (que também fez parte da Drew Associates, tendo sido câmera no filme *Crisis, Behind a Presidential Commitment*), de forma a tentar diferenciar os filmes feitos pelo grupo reunido em torno de Robert Drew, de outros que também faziam de equipamentos análogos, mas não buscavam capturar os eventos tal como ocorreram, sem interferência. O próprio Robert Drew faz essa diferenciação entre o que ele chamou de aspectos técnicos e a abordagem estética, divisão essa que tenta, mais uma vez, diferenciar os filmes feitos por eles de outros tipos de filmes que utilizavam os mesmos equipamentos, mas com propostas diferenciadas. Cf. BECKER, Howard S. *Falando da Sociedade: Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. RJ, Zahar, 2010. p. 124. LIPSCOMB, James C. Cinéma-Vérité, in *Film Quaterly*, 17 (Winter 1964), pp. 62-63; e MEKAS, John (Ed.). The Frontiers of Realist Cinema: The Work of Rick Leacock (from an Interview Conducted by Gideon Bachmann), in *Film Culture*, Nº 22-23, Summer 1961, p. 14.

[61] BECKER, Howard S. *op. cit.*, 2010, p. 125.

Guardadas as devidas particularidades, poder-se-ia citar filmes como *The Blair Witch Project* (*A Bruxa de Blair*), *REC*, *Cloverfield (Cloverfield – Monstro)*, *Paranormal Activity* (*Atividade Paranormal)*, *The Last Exorcism* (*O Ùltimo Exorcismo)* ou as cenas iniciais de *Saving Private Ryan* (*O Resgate do Soldado Ryan),* cada um, ao seu modo, exibindo imagens de câmera manual sacolejando com o intuito de transmitir a sensação de vivenciar a "realidade imediata", sem artifícios.

Existem também orientações a uma *leitura documentarisante* por meio de agenciamentos estilísticos no nível sonoro, que ocorrem através de timbres específicos de som direto[62] (em oposição ao som de estúdio), como no diálogo entre Hubert Humphrey e um dos partidários da sua campanha, que parece ter sido mantido pela edição tal como ele foi captado no momento da gravação, ou também nas cenas de JFK pelo corredor humano, capturando em sincronia o som e a imagem dos gritos, aplausos e assovios. Segundo Erik Barnouw, esse novo tipo de documentário permitiu aos cineastas se moverem num terreno que tinha sido negligenciado até então (capturar a fala das pessoas), o que para o autor gerou um impacto revolucionário. Para ele, antes das pessoas se expressarem com suas próprias vozes, elas "(...) tendiam a serem fantoches, manipuladas na edição". E ao dar vazão ao que os indivíduos manifestavam com suas próprias falas espontâneas, permitia-se que os diálogos desses personagens ganhassem uma multiplicidade de significados e "(...) de certo modo eles começaram a tomar o controle do diretor"[63].

Gilles Marsolais empregou argumentos semelhantes ao afirmar que "(...) o emprego do som sincrônico é revolucionário pelo próprio fato que ele dá, enfim, a palavra ao povo (ao homem da rua, aos explorados, aos operários, aos negros, etc)"[64]. E o autor vai ainda mais além, chegando a afirmar que:

> "Libertado das restrições tradicionais, graças à evolução das técnicas, o cineasta do Direto pode, desde então, mergulhar com sua câmera no coração

[62] Som sincronizado gravado no momento da filmagem.
[63] Cf. BARNOUW, Erik. *Documentary, A History of the Non-Fiction Film.* 2nd Revised Ed., New York: Oxford University Press, 1993, pp. 234-235.
[64] MARSOLAIS, Gilles. *Op. cit.*, 1974, pp. 307-308.

> do real, até profundezas ignoradas nesses dias. Ele pode caminhar à vontade na vida como um peixe na água”[65].

Talvez seja possível retroagir algumas décadas e encontrar outro documentarista que teria, de alguma forma, trilhado esse percurso e, em algum nível, figurado como referência aos discursos criados em torno dessa discussão[66].

Edgar Anstey produziu em 1935 o filme *Housing Problems*, no qual acreditava que pela primeira vez a classe trabalhadora teria podido se manifestar *in situ*, com sua própria voz, em decorrência dos equipamentos desenvolvidos naquela época. Foi por essa razão que Anstey, citado por Winston, afirmou acreditar ter sido um precursor pelo fato de que teria deixado os moradores de favela (*slum dwellers*) “falarem por si mesmos”, de “fazerem seu próprio filme”[67].

Já no próprio contexto em que *Primary* foi produzido é possível localizar discursos que associavam o desenvolvimento técnico com uma nova maneira de filmagem. No editorial da revista *Film Culture*, em 1961, pode ser encontrada a seguinte afirmação:

> “Olhando para trás através da produção de filmes dos últimos anos, achamos que *Primary*, mais do que qualquer outro filme, revela novas técnicas cinemáticas de gravar a vida na película. Considerando que o filme de ficção comum está sufocado em uma pesada artificialidade e os documentários televisivos e teatrais comuns se tornaram pálidas e desumanizadas ilustrações dos textos literários, em *Primary*, bem como no seu filme *Cuba Si, Yankee No*, Rick Leacock, Don Pennebaker, Robert Drew e Al Maysles capturaram as cenas da vida real com uma autenticidade, imediatismo e uma verdade sem precedentes. Eles o realizaram renunciando astuta e espontaneamente às velhas técnicas de controle, deixando-se serem guiados pelos próprios

---

[65] ibidem, p. 307.

[66] Winston afirma que a demanda dos cineastas do Cinema Direto por novos equipamentos redunda, de alguma forma, pelas experiências não tão bem sucedidas feitas pelo grupo reunido em torno de John Grierson. Tais documentaristas filmavam com equipamentos sincrônicos que exigiam uma enorme intervenção, e até mesmo reconstrução. Cf. WINSTON, Brian. The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary.* Berkeley, University of California Press, 1988, p. 275.

[67] ibidem, p. 273.

acontecimentos, concentrando-se apenas no próprio homem, sem lhe impor qualquer 'forma', 'idéia' ou 'importância' pré-concebida. Vemos *Primary* como um passo revolucionário e um ponto de ruptura na gravação da realidade no cinema"[68].

Aqui se pode notar a importância que é atribuída a *Primary* pela sua suposta capacidade de captação da "realidade" *in loco*, tornada possível graças ao desenvolvimento de novos equipamentos (como câmeras mais leves – liberadas do tripé - e silenciosas, películas sensíveis a condições de luz mais baixas e gravadores com sincronia de imagem e som[69]), o que faria do filme um marco na história do cinema.

Uma das razões à qual se atribui importância aos novos equipamentos na apreensão da "vida como ela é" pode ser encontrada num questionamento feito por Richard Leacock, indagando-se como seria possível chegar num determinado local com câmeras pesadas e barulhentas, com fortes refletores e uma enorme equipe de filmagem e pedir para as pessoas ficarem calmas e agirem naturalmente?[70]. Por essa razão que Leacock também indicou que o uso de novos equipamentos técnicos teria feito de *Primary* um marco do cinema, tendo em vista que:

"(...) Apenas recentemente, com todo o tipo de desenvolvimentos técnicos, chegamos ao limite de ter equipamentos leves e flexíveis o suficiente para nos propiciar observar e gravar com um mínimo de interferência no que estava acontecendo. Estávamos trabalhando agora com equipamentos que eram suficientemente leves e portáteis para nos tornar possível gravar tanto o som

---

[68] Editorial da Revista *Film Culture.* Nº 22-23, Summer, 1961, p. 11.

[69] Entre os equipamentos desenvolvidos concomitantemente na Europa e na América do Norte, podem ser citadas câmeras de 16mm Coutant-Éclair KMT (usada pelos franceses), a Auricon (empregada pelos norte-americanos) e a Arriflex (utilizada pelos canadenses), as lentes com *zoom* que permitiam alterar o campo de visão do cineasta sem ter que mudá-las ou o foco, películas mais sensíveis à luz que permitiam filmar sem iluminação artificial, ou o gravador de som Nagra, desenvolvido pelo engenheiro suíço Stefan Kudelski, que permitia uma sincronia com a imagem. Para maiores detalhamentos, ver os capítulos Evolution des Techniques, in MARSOLAIS, Gilles. *Op. cit.*, 1974, pp. 93-97; The Techinique of Direct Cinema, in MARCORELLES, Louis. *Living Cinema: new directions in contemporary film-making.* Unesco, 1970, pp. 28-30; e New Technology and First Films, in ELLIS, Jack. C. *The Documentary Idea: a critical history of english-language documentary film and vídeo*. New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1989, pp. 218-222.

[70] Cf. LABARTHE, André S. et MARCORELLES, Louis. Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock, in *Cahiers du Cinéma*, février 1963, nº 140, p. 20.

quanto a imagem ao mesmo tempo. E sem iluminação, sem tripés, sem cabos, você pode filmar com som sincrônico em qualquer lugar e a qualquer momento. É esse aspecto técnico que é a base para uma abordagem fundamentalmente diferente de filmagem”[71].

Além disso, Leacock defendia que a sincronia de som e imagem associada a uma câmera leve era inovadora, eis que:

> “(...) Podíamos nos mexer. E Podíamos tomar decisões enquanto nos movíamos. E isso é o que tornou *Primary* um divisor de águas. O fato de podermos filmar o que estava acontecendo no momento sem nenhuma direção ou imposição de nossa parte. Todas as outras câmeras médias se apoiavam sobre pesados tripés, exceto ocasionalmente, quando uma câmera de mão filmava uma tomada silenciosa. Mas filmávamos com som. E hoje parece muito natural, as, naquela época, em 1960, era uma raridade”[72].

Como se percebe, existe uma série de argumentos para tentar justificar o pressuposto de que a técnica seria a ferramenta propícia para o registro fiel do mundo empírico, o que permitiria a alguns autores, como Ernest Callenbach, afirmar que “(...) Leacock escapa de todas essas restrições [produzidas pelas antigas câmeras pesadas e ruidosas] e consegue capturar a continuidade humana e os momentos de sinceridade, hesitação e revelação tal como eles ocorreram”[73].

A própria denominação Cinema Direto tinha o intuito de enfatizar um tipo de cinema com uma tomada direta da “realidade vivida” em decorrência dos novos equipamentos: “(...) Como seu nome indica, ele designa um cinema que capta direto a palavra e o gesto por meio de um material sincrônico, leve e facilmente manuseável, isto é,

---

[71] Cf. MEKAS, John (Ed.). The Frontiers of Realist Cinema: The Work of Rick Leacock (from an Interview Conducted by Gideon Bachmann), in *Film Culture*, Nº 22-23, Summer 1961, p. 14.
[72] Faixa comentada por Robert Drew e o fotógrafo Richard Leacock, nos extras do DVD *Primary* 02”50’
[73] CALLENBACH, Ernest. Going out to the subject: II, in *Film Quaterly*, v.14, nº 3, 1961, p. 40. Grifos nossos.

um cinema que estabelece um contato direto com o homem, que tenta colar no real o melhor possível”[74].

Primary é assim celebrado como um filme pioneiro, em que todas as condições técnicas foram reunidas, e para Leacock “(...) pela primeira estávamos aptos a entrar e sair de edifícios, subir e descer escadas, filmar em táxis, por todos os lugares com som sincrônico”[75]. E a legitimidade desse discurso está fundamentalmente calcada na pressuposição de que as imagens foram capturadas no momento e no lugar em que ocorreram, não sendo fruto de reconstruções ou reencenações, prática que era comum no “documentário clássico[76]”.

Brian Winston argumenta que tais elementos técnicos, associados à retórica da “mosca na parede”[77] do Cinema Direto[78], convidariam o espectador a considerar as imagens como uma evidência. E esse tipo de retórica adquiriu tamanha legitimidade que se chegou até o caso de algumas imagens serem usadas numa corte de justiça e na televisão norte-americanas como uma evidência do que de fato teria ocorrido[79].

É também possível encontrar essa retórica de não-interferência em boa parte dos atuais *reality shows* (podendo ser apontado, já de partida, um primeiro patamar de legitimidade incutido no próprio nome, um título que faz apelo direto à “realidade”), tais como *Big Brother*, *Survivor* ou *The Apprentice (O Aprendiz)*, dentre tantos outros. E tal sensação de acesso à vida “tal como ela é” ganha ainda maior peso quando se ouvem os (ex-)participantes afirmarem, *ad nauseam*, que eles estão ali sendo eles mesmos, sem máscaras, querendo transmitir ao público um “retrato fiel” de quem eles de fato são. Um

---

[74] MARSOLAIS, Gilles. *Op. cit.*, 1974, p. 22.

[75] SHIVAS, Mark, Interviews: Richard Leacock, in CAMERON, Ian e SHIVAS, Mark. *Movie: cinéma-vérité*, n0 8, april 1963., p. 16.

[76] Por “documentário clássico” se entende aqui os filmes que Bill Nichols denominou como *modo de representação expositivo*. Cf. NICHOLS, Bill. op. cit. 1997

[77] A metáfora da mosca na parede é empregada para destacar o papel da câmera, que captaria os eventos numa posição e numa forma em que ela não seria notada ou não despertaria a atenção dos personagens. Cf. WINSTON, Brian. *Op. cit.*, 2005.

[78] Deve-se destacar que a expressão “mosca na parede” não era compactuada pelos integrantes do Cinema Direto. Em entrevista concedida a João Moreira Salles, Albert Maysles afirmou que “(...) a mosca na parede é algo sem coração ou alma, logo, não é nada parecido com aquilo que nós fazemos. O coração e a alma que possuímos tem que atingir a pessoa que nós estamos filmando, e a imagem, de forma que você seleciona de acordo com o que você está sentindo, de maneira que esta idéia de mosca na parede acabaria sendo um desastre”. João Moreira Salles entrevista Albert Maysles, nos extras do DVD *Salesman*.

[79] Brian Winston cita o exemplo das imagens obtidas por uma câmera de vídeo, com as características da retórica da “mosca na parede”, que foram apresentadas pela polícia e usadas em *The Case of Yolande McShane*. Cf. WINSTON, Brian. Documentary: I think we are in trouble, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 26-27.

dos resultados desse discurso está no fato de não ser incomum se deparar com depoimentos, veiculados nas mais diversas mídias especializadas, de entrevistados que emitem opiniões sobre esses participantes, julgando-os valorativamente a partir daquela que seria a sua "verdadeira essência"[80]. É como se os espectadores entrevistados estivessem discorrendo acerca de pessoas que vivenciam eventos "sem máscaras", e situações "sem fabricação"[81].

Embora o Cinema Direto aparentasse ser um caso em que as transformações no equipamento proporcionaram uma nova maneira de fazer filmes, entende-se não ser possível afirmar, tal como Erik Barnouw, Gilles Marsolais, Richard Leacock ou a revista analisada, que existe, necessariamente, uma determinação de simples causalidade entre o desenvolvimento tecnológico e uma nova forma de representação documental, tratando-se de uma percepção fetichizada da tecnologia[82].

---

[80] Um exemplo pode ser destacado a partir das inserções do quadro televisivo denominado *De Olho no Big Brother Brasil*, apresentado na Rede Globo nos intervalos da programação, e que faz sondagens com transeuntes, indagando-os a respeito dos participantes do *reality show* em questão. E são recorrentes os depoimentos de pessoas que tecem opiniões negativas, apontando elementos que seriam "falhas de caráter", "traços indeléveis" dos participantes, como a falsidade, a dissimulação, o egoísmo, a arrogância, entre tantos outros.

[81] Aqui o conceito goffmaniano de personagem é novamente valioso por explorar a concepção de que os indivíduos não têm uma natureza intrínseca, mas que eles exercem diferentes papéis dados os diferentes palcos em que estão encenando. A esse respeito, Goffman emprega uma citação de Willian James que é bastante esclarecedora: "(...) podemos dizer que ele [o indivíduo] tem praticamente tantas individualidades sociais diferentes quantos são os grupos distintos de pessoas cuja opinião lhe interessa. Geralmente mostra uma faceta diferente de si mesmo a cada um desses diversos grupos. Mais de um jovem, bastante sério diante de pais e professores, pragueja e faz bravatas como um pirata entre seus jovens e 'insubordinados' amigos. Não nos mostramos a nossos filhos da mesma forma que aos companheiros de clube, aos clientes como aos nossos empregados, aos nossos próprios chefes e patrões, como aos amigos íntimos". JAMES, Willian, The Philosophy of Willian James, Biblioteca Moderna, Nova Iorque: Random House, p. 128-129, op cit. GOFFMAN, Erving. *Op. cit.*, 1975, p. 52. interpolações nossas.

[82] Ao empregar o conceito de *fetiche da mercadoria*, Karl Marx instaura uma dualidade entre a aparência e a essência do mundo histórico para compreender como um fenômeno que, à primeira vista, parecia ser trivial, evidente, seria, no fundo "(...) uma coisa complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas". Com isso, quis destacar que as mercadorias, dentro do modo de produção capitalista, apresentavam-se como se fossem detentoras de uma natureza intrínseca, em que o valor estaria contido nelas mesmas. E no processo de circulação, elas seriam trocadas por essas características que lhe eram inerentes. Mas por trás dessa aparência, existiria uma essência encoberta, onde "(...) a mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens". A partir dessa afirmação, Marx trabalha o conceito de *valor de troca*, utilizado como um parâmetro analítico para calcular a quantidade de trabalho socialmente necessário na produção de uma mercadoria e, como desdobramento, indicar que seria nas relações humanas onde repousa a verdadeira gênese do valor da mercadoria, a sua essência. E foi para explorar esse fenômeno de obscurecimento do trabalho humano, verdadeira fonte do valor das mercadorias, que se procurou retomar o conceito de fetiche, tentando entender como todo o processo contido na produção do filme (os movimentos de câmera, a edição, os recursos sonoros, etc...) é suprimido em nome de uma suposta captação do real pela criação de novas tecnologias. Cf. MARX, Karl. *O Capital*: *crítica da economia política*, Livro Primeiro: o processo de produção do capital, Vol. 1. RJ, Civilização Brasileira, 17ª edição, 1999. pp. 92-105.

Como argumentou Bill Nichols, nesse mesmo período existiram outros "grupos", como foi o caso do Cinema Verdade de Jean Rouch, que já produzia uma série de experimentações de interação com os atores sociais anteriormente ao desenvolvimento dos novos equipamentos manuais e sincrônicos, e esses equipamentos só aprofundariam suas experiências e não dariam vida a algo completamente novo[83].

Brian Winston também formula críticas a esse tipo de relação de simples causalidade quando afirma que "(...) não se poderia justificar novas narrativas, novas formas de edição, novos estilos, novos métodos de pesquisa para o documentário simplesmente porque se tem um novo meio de registro que, na verdade, nada mais é que um novo sistema de modulação de sinal"[84].

O mesmo autor, em outro texto, ainda apontou que a criação das novas tecnologias não mudou a questão da narratividade, ancorada na premissa de que todas as mensagens devem ser estruturadas de acordo com certos códigos culturais para contar uma história. Dessa forma, o Cinema Direto não teria criado uma nova linguagem, mas deveria ser avaliado como qualquer outro documentário[85]. Jeanne Hall também destaca que muitos dos elementos utilizados em *Primary* foram mais baseados em convenções "clássicas" do documentário do que em inovações do Cinema Direto (que ela chama de Cinema Verite)[86].

Além disso, é problemática também a afirmação de Barnouw, Marsolais ou Anstey com relação à possibilidade de se dar voz aos filmados, como se eles pudessem se manifestar e tomar o controle do cineasta. Ao se referir à questão de "dar voz ao outro", Jean-Claude Bernadet argumentou que "(...) a possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção"[87]. Dessa maneira, ao recuperar os conceitos marxistas de *classe social* e *meios de produção*, o autor

---

[83] Cf. NICHOLS, Bill. *Op. cit.*, 1997, p. 338.
[84] WINSTON, Brian. *Op. cit.*, 2005, p.16.
[85] Cf. WINSTON, Brian. *Op. Cit.*, 1988, p. 24.
[86] A autora cita algumas cenas em que foram usadas justaposições de imagens para construir um sentido que poderia não corresponder ao próprio instante em que elas foram filmadas. Um dos exemplos está na cena em que uma voz feminina no microfone proíbe o uso de cigarros no auditório em que Kennedy ia fazer o pronunciamento, pois o cigarro teria queimado o vestido de uma mulher. E, após esse comentário, é filmado um homem fumando um charuto e, em seguida, surge a imagem de uma mulher séria. E a autora aponta que certamente esse homem fumando e a mulher séria não seriam os respectivos personagens citados pelo anúncio, mas a forma como a justaposição foi editada leva a crer que ele teria sido o responsável por queimar o vestido, que seria da mulher séria, e que tal construção seria resultado de estratégias como o efeito Kulechov, que será explorado à frente. Cf. HALL, Jeanne. Realism as a Style in Cinema Verite: A critical Analysis of "Primay", in *Cinema Journal*, vol. 30, nº 4, Summer, 1991, pp. 33-34.
[87] BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. SP, Brasiliense, 1985, p. 189.

problematiza a concepção de que se estava deixando o outro se manifestar ao permitir que ele falasse para a câmera. Para Bernadet, esse singelo gesto não levava em consideração a posse dos meios de produção (no caso dos cineastas, a câmera). E essa posse implica uma série de escolhas que o simples ato de falar não traduz no resultado final, na *voz* do documentário[88]. Cabe ao documentarista a seleção de todos os elementos que compõem a imagem e aludem sentidos (como os diferentes tipos de ângulos, formas de iluminação, escolha dos momentos e personagens filmados, dentre vários outros[89]).

Brian Winston ainda destacou que o alegado não-intervencionismo de Edgar Anstey não deveria ser levado tão a sério, tendo em vista que os entrevistados em *Housing Problems* foram escolhidos e treinados pela sua equipe e que as entrevistas foram editadas sem consultá-los[90].

Embasado nessa crítica, o que se percebe é que a montagem também é parte do poder que o documentarista (e em alguns casos, o profissional responsável pela edição) tem sobre a forma como as imagens serão combinadas e ritmadas, criando discursos a respeito de um determinado tema, o que lhe garante o que se pode chamar de monopólio legítimo da *voz* do filme.

No limite, até o próprio movimento das imagens seria enganoso, já que estas são fotogramas estáticos que adquirem a impressão de movimento quando projetadas num intervalo de tempo muito curto, suficiente para a retina reter a imagem anterior e concatená-la com a seguinte, período esse que dura um segundo, quando são exibidos vinte e quatro fotogramas. É desse processo que Jean-Luc Godard teria ironicamente afirmado que o cinema seria "verdade" vinte e quatro quadros por segundo, realçando assim o incontornável caráter construtivo do cinema.

Dessa forma, também se entende não ser possível argumentar que o simples desenvolvimento tecnológico explique de maneira cabal o surgimento de novas formas de

---

[88] Foi utilizada aqui *voz* a partir da leitura de Bill Nichols, para quem o conceito é aquilo que transmite ao espectador um determinado ponto de vista por intermédio da organização de todos os recursos disponíveis ao documentarista, e não somente pela fala. Cf. NICHOLS, Bill. A Voz do Documentário, in RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema, Documentário e Narratividade Ficcional.* Vol. II, SP: Senac, 2004.

[89] A esse respeito, a análise de Rudolph Arnheim sobre o cinema como uma forma de arte é bastante rica ao explorar as diversas formas que um cineasta pode explorar a sua sensibilidade pela escolha de ângulos diferenciados, da distância que filma o objeto ou como faz uso da iluminação. Cf. ARNHEIM, Rudolf. *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70, 1957, pp. 18-26.

[90] WINSTON, Brian. *Op. Cit.*, 1988, p. 273.

linguagem e de novos métodos de pesquisa ou que se dará ao outro a possibilidade de manifestação pela simples fato de deixá-lo se pronunciar na frente da câmera. Mas é importante manter no horizonte a noção de que certos desenvolvimentos técnicos, como a criação da câmera leve e portátil com sincronia de imagem e som, podem induzir o espectador a um tipo de leitura como a proposta por Roger Odin, permitindo-lhe atribuir às imagens um estatuto de "realidade", como se o filme captasse e reproduzisse na tela o mundo empírico, sem mediações, reforçando o elemento psicológico destacado por André Bazin.

Outro elemento que pode ser analisado em *Primary*, a partir das seqüências iniciais, é a atuação dos personagens selecionados.

Como indicado por Andrés di Tella:

> "(...) ao mesmo tempo em que criava o mito da objetividade e a não-intervenção da equipe documentarista na prática documentária, o cinema direto teve o efeito paradoxal de estimular a atuação nos documentários. Na sua versão mais rigorosa, o cinema direto não permitia interrogar ou dar indicações aos sujeitos do documentário, o que os incitava a tomar as iniciativas. A escolha de protagonistas para os documentários começou a ficar mais parecida com um *casting*, em que o que se procurava eram personalidades extrovertidas que se comportavam espontaneamente diante de uma câmera e atuavam por um *motus* próprio, sem necessidade de serem dirigidas. No mínimo, precisavam fazer de conta que a câmera não estava ali[91]".

Os próprios integrantes da Drew Associates formularam um conjunto de regras que buscava estabelecer como deveria ser a relação do documentarista com as pessoas filmadas. Na já citada entrevista concedida a André Labarthe e a Louis Marcorelles, Richard Leacock teceu as seguintes considerações sobre o papel do cineasta na cena:

---

[91] DI TELLA, Andrés. O Documentário e Eu, in MOURÃO**,** Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. SP: Cosac & Naif, 2005, pp. 73-75.

> (...) Nós nos esforçamos em ir diante de um evento, não mandamos as pessoas agirem, não lhes dizemos o que elas devem fazer, não lhes fazemos perguntas. Também, no momento da filmagem, nossas decisões devem ser instantâneas. Nenhuma pessoa pode te dizer que coisas filmar. Você pode ter uma discussão prévia para precisar o que acredita que se produzirá. Mas, uma vez que a ação se inicia, você não forma mais do que uma equipe: um se ocupa do som, e o outro das imagens"[92].

Nessa mesma questão, em uma conferência realizada em Sun Valley com Albert Mayles, Alan Pennebaker, Robert Drew e Richard Leacock, este apontou algumas das normas seguidas pelo grupo:

> "Essencialmente, trabalhávamos com um conjunto de regras com as quais todos concordávamos. Nada de entrevistas. Nunca fazer entrevistas, e quando eu digo 'nunca', sei que é uma palavra pesada. E nunca pedir a ninguém que fizesse qualquer coisa. Nunca pedir que uma pessoa repetisse uma fala. Nunca pedir a ninguém para repetir uma ação não porque seja imoral, mas porque não funciona. Faz as pessoas perderem a naturalidade e, em vez de fazer o que desejam, procuram te agradar, talvez para se verem livres de você[93]".

Aqui fica mais explícito um dos principais elementos buscados por esses cineastas com relação à atuação dos seus personagens. A busca pela "naturalidade", pela "ação não-posada", "não-encenada", o gesto irrefletido, espontâneo, atitudes estas capazes de produzir a impressão de que tudo transcorreu como se eles não estivessem lá.

As atuações de Kennedy e Humphrey diante das câmeras parecem criar exatamente o efeito paradoxal apontado por di Tellas. Eles agem com desenvoltura e desembaraço tanto em ambientes públicos (auditórios de escolas, palanques, entrevistas para rádio, sessão de

---

[92] Cf. LABARTHE, André S. et MARCORELLES, Louis. Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock, in *Cahiers du Cinéma*, février 1963, nº 140, p. 19

[93] Conferência realizada em Sun Valley em 2000, nos extras do DVD *Primary* reproduzida com o título *Os Pioneiros*.

fotos) quanto em lugares privados (conversando em quartos de hotel ou dormindo em veículos). A "espontaneidade" em cena apresentada por ambos tende a realçar a sensação de que eles agiam sem nenhuma indicação estabelecida pelo documentarista[94].

Somado a isso, o fato deles não encararem a câmera, elidindo os vestígios do equipamento[95] (o que incita no espectador a idéia de testemunhar um evento que supostamente não teria mediação), ajuda na criação da diegese[96], reforçando assim a concepção de um cinema "não-controlado", um tipo de filme que reproduziria a "realidade".

Richard Leacock apontou como uma das principais premissas do cinema (em contraposição ao teatro), a idéia do "não-controle" do cineasta sobre aquilo que filmava.

Segundo o autor:

> "Tolstoi anteviu o cineasta como um observador, e talvez como um participante, capturando a essência do que ocorre ao seu redor, selecionando, organizando, mas nunca controlando o evento. Aqui seria possível, para o significado do que está ocorrendo, transcender as concepções do cineasta porque, essencialmente, ele está observando aquele mistério final, a realidade. Hoje, cinqüenta anos após a morte de Tolstoi, alcançamos um ponto no desenvolvimento do cinema onde esse propósito está começando a ser realizado[97]".

Décadas mais tarde, em 2006, Albert Maysles retoma o termo e faz a seguinte afirmação numa entrevista:

---

[94] O próprio Andrés di Tellas afirma que "(...) na prática sempre existe um grau de atuação do documentarista, que justamente encena para produzir nas suas personagens os efeitos que lhe permitam contar sua história. A atuação é parte essencial da montagem da cena do documentarista". DI TELLA, Andrés. *Op. cit.*, 2005, pp. 78-79.

[95] Segundo Flavia Cesarino Costa, a interdição de olhar para a câmera, e em decorrência, para o espectador, foi um dos procedimentos que se tornou convenção no "cinema narrativo", cuja preocupação é contar uma estória, "(...) no sentido de disfarçar as marcas de enunciação e a presença física do espectador". COSTA, Flavia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. SP, página aberta, 1995, p 68

[96] De acordo com Ismail Xavier, diegese é tudo aquilo que diz respeito ao mundo representado na tela. Cf. XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. SP, Paz e Terra, 3ª Edição, revista e ampliada, 2005, p.28.

[97] LEACOCK, Richard. For an Uncontrolled Cinema, in *Film Culture.* nº 22-23, 1961, pp. 23-25.

> "(...) Um documentário verdadeiro é filmado sem controle. Você pode mesmo chamá-lo de cinema não-controlado. Por que uma vez que você começa a controlar o público, não é mais a coisa real. E esse é parte do problema com os *reality shows*. Eles buscam controlar as coisas, então tomamos o controle mas perdemos a realidade"[98].

Nota-se, nas passagens, como a concepção de "não-controle" do "diretor"[99] é central para Leacock e para Albert Maysles para produzir a impressão de que o próprio "mundo real" fora decalcado na tela.

Embora Brian Winston, equivocadamente, afirme que os cineastas do Cinema Direto não tenham se manifestado sobre o processo de edição[100], é possível encontrar apontamentos dos participantes da Drew Associates a respeito do tema, principalmente na figura de Richard Leacock, de forma a reforçar a concepção de "não-controle". Ele defendeu uma postura servil do responsável pela edição no momento de montagem do filme, que deveria ser organizado segundo o desencadeamento natural dos momentos em que foram captados, ou seja, o resultado final do filme deveria seguir "(...) Não o que alguém pensou sobre o que deveria ou poderia ter acontecido, mas o que de fato aconteceu em seu mais absoluto sentido"[101]. Além dessa postura passiva, Leacock indicou ser importante que as mesmas pessoas que participaram das filmagens também estivessem presentes na edição, tendo em vista que elas poderiam restituir, através da montagem, o sentimento do que foi "estar lá" por terem sentido intimamente a "realidade" do evento, em primeira mão, o que lhes dotaria de uma autoridade para supostamente reproduzi-lo

---

[98] COLE, WILLIAMS. Uncontrolled Cinema: Albert Maysles, in BEATTIE, Keith (Ed.). *Albert & David Maysles: interviews*. University Press of Mississippi, 2010. pp. 176-177.

[99] Deve-se advertir que os cineastas da Drew Associates não empregavam o termo diretor, pois entendiam que tal noção tinha uma conotação de controle da cena. De acordo com Albert Maysles."(...) Nós não usamos a palavra 'diretor'. Uma vez que você usa essa palavra, a relação entre você e a pessoa que você está filmando é inteiramente diferente. Se você se pensa como alguém que está controlando a cena, então você a controla". CASTLE Jane. "Doco Direct" et al, in BEATTIE, Keith (Ed.). *Albert & David Maysles: interviews*. University Press of Mississippi, 2010. PP. 89-90.

[100] "(...) Eles [os cineastas do Cinema Direto norte-americano] permaneceram fundamentalmente calados sobre a importância de se moldar o material na sala de edição. (...) Esse silêncio tem um efeito profundo, pois aumenta o mito do alegado não intervencionismo do cinema direto, o qual eles foram muito responsáveis por promover. O silêncio sobre a edição manteve o mito fundamental acerca da filmagem imediata, estilo 'mosquinha na parede'". WINSTON, Brian. *Op. cit.*, 2005, pp. 18-20, interpolações nossas.

[101] LEACOCK, Richard. *Op cit.*, 1961, p. 25.

fielmente[102]. E essa concepção pode ser legitimada pelo espectador, ao final do documentário, quando este percebe, nos créditos finais, que no processo de edição estão presentes os nomes de Robert Drew (Managing Editor), Richard Leacock, D. A. Pennebaker e Terrence McCartney Filgate (Sequence Editors), todos que operaram câmeras ou gravadores de som, e captaram o áudio e a imagem dos candidatos. Contudo, tal estatuto de "veracidade" é passível de problematização se for notada a existência de uma exceção, que é o nome de Robert Farren, que aparece nos créditos como Assembly Editor, e que não teria participado nas filmagens de *Primary*, o que de certa forma pode fragilizar parte do apelo de "realidade" do filme.

Colling Young também faz referências à importância do (não) controle do cineasta e da edição no Cinema Direto[103] num artigo publicado em 1964, argumentando que: "(...) numa tentativa de chegar à *verdade* de uma situação, o script pré-concebido é recusado, o cineasta não deve dirigir (no sentido de controlar o que está na frente da câmera), e o processo de edição é fiel ao evento real – sua continuidade, suas relações, seus personagens todos"[104].

Assim, mais do que a simples postura de uma mosca na parede por parte da equipe munida de equipamentos mais leves, silenciosos e sincrônicos de forma a criar uma impressão de não-intervenção na imagem, e da atuação dos personagens, a edição empregada de forma a reproduzir a ordem dos eventos tais como eles se desdobraram também tende a reforçar a sensação de uma situação que supostamente se desdobrara "sem controle".

A partir de todos esses elementos, um espectador poderia ter a sensação de vislumbrar eventos como se fossem *coisas* no sentido durkheimiano, podendo o filme ganhar a aura de "autenticidade" pela impressão de que os cineastas afastaram as suas pré-noções e respeitaram as supostas características inerentes e externas daquilo que filmaram.

Nessa mesma direção, Albert Maysles argumentou que:

---

[102] Cf. LABARTHE, André S. et MARCORELLES, Louis. *Op. cit.*, 1963, p. 20.
[103] O autor prefere chamar o Cinema Direto de *Cinema of Common Sense*, que seria um cinema que tenta, no limite da sua discrição, apresentar os eventos tais como eles se desdobraram, em oposição ao "Cinema Convencional", que mostraria na tela uma visão particular de um cineasta. Cf. YOUNG, Collin. Cinema of Common Sense, in *Film Quaterly*, 17 (Summer 1964), p. 26.
[104] ibidem, p. 26.

> "(...) Não se pode controlar a realidade e retratá-la adequadamente ao mesmo tempo. O interessante, para mim, é prestarmos um grande serviço ao mundo representando o mundo real como ele realmente é. Talvez, mais do que tudo, isso seja o que nós sempre precisamos. Então, eu sempre tive uma espécie de entusiasmo quase religioso com relação ao fato de não podermos registrar a realidade com exatidão se trouxermos conosco, ao filmar, um conjunto de preconceitos, pré-julgamentos e idéias preconcebidas. É preciso deixar tudo isso de lado e, com a mente mais aberta possível retratar aquilo que você vê, como um artista com uma câmera achar interessante. Outras pessoas podem estar de pé ou sentadas ao seu lado, todos verão o que você vê, mas você notará algo que os outros não vêem e esse é o tema do seu filme"[105].

Como se vê, a premissa epistemológica consagrada no universo das ciências sociais no século XIX parece ser reelaborada no campo do cinema, tendo como pilar discursivo o suposto afastamento do agente enunciador, o que legitimaria a sensação do espectador de que aquilo que ele assiste é a "realidade", e não uma construção perspectivada.

Outra forma encontrada pelos cineastas da Drew Associates, para chancelar a noção "cinema não-controlado", foi produzir, de forma externa ao filme, críticas ao rótulo documentário[106]. E para tentar descaracterizar tal termo, Robert Drew enfatiza que, na sua opinião: "(...) documentários, em geral, com muito poucas exceções, são *fake*. Como um repórter, eu não acredito neles"[107]. E uma das razões é por que "(...) Os documentários são

---

[105] Faixa comentada por Albert Maysles e Charlotte Zwerin, nos extras do DVD *Salesman*.

[106] Os cineastas da Drew Associates, além dos próprios filmes produzidos, valeram-se de outras instâncias capazes de aludir certo tipo de proposição de sentido no espectador. É nesse sentido que Bill Nichols aponta a importância do que ele chamou de *comunidade dos profissionais*, que seria, ao lado da *estrutura institucional*, dos *corpus de textos* e do *conjunto dos espectadores*, um dos elementos centrais para a definição do que seria um documentário. E estes profissionais que compõem uma comunidade "(...) se reúnem em festivais de cinema especializados em documentários (...), escrevem artigos e dão entrevistas para os mesmos jornais (...) Debatem questões sociais (...) e exploram assuntos técnicos, como a autenticidade das imagens de arquivo e as conseqüências da tecnologia digital". É dessa difusão de idéias e conceitos que também surgem discursos legítimos de como um filme pode ser lido ou rotulado. Pode-se enfatizar que, do mesmo modo que a *leitura documentarisante* de Roger Odin não se opera necessariamente de forma harmônica e pacífica entre agentes e estrutura, existe aqui a possibilidade de atrito entre as instâncias. Um dos possíveis conflitos pode ser percebido na negação dos espectadores em seguir as diretrizes estabelecidas pela estrutura institucional ou pelo *corpus* do texto. NICHOLS, Bill. Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme, in NICHOLS Bill *Introdução ao Documentário*. SP: Coleção Campo Imagético, Papirus, 2005, p. 53.

[107] MEKAS, John (Ed.). *op. Cit.*, 1961, p. 17.

invadidos pelo comentário e pela narração”[108]. Albert Maysles também tece comentários a esse respeito afirmando não gostar da palavra documentário por que ela remetia a um tipo de filme cujo elemento central era a voz apocalíptica de um narrador que a tudo explicava didaticamente[109].

Como forma de explorar e reforçar seus argumentos, Robert Drew propõe uma simples experiência. Ao acompanhar um filme, o espectador deveria desligar a imagem e continuar e acompanhar a sua lógica exclusivamente pelo som, isolado. Se ele ainda fizesse sentido, então, tem-se uma definição do que é o documentário por ele entendido como convencional, que se escorava basicamente na palavra. Se, por outro lado, o espectador desligasse o som e pudesse acompanhar a lógica do filme somente pelas imagens, então “(...) estamos confrontando, talvez, uma realidade que foi capturada tal como ela aconteceu. Não seria algo pré-concebido ou dirigido”[110].

Foi por essa razão que Drew denominou seus filmes de jornalismo filmado, numa tentativa de se apropriar da aura de objetividade criada em torno do jornalismo para fundamentar a concepção de que se um filme consegue se sustentar exclusivamente nas imagens, sem precisar se amparar na palavra, supostamente não teria sido controlado pelo cineasta.

Contudo, pode-se argumentar que estes cineastas fizeram uma leitura particular da expressão documentário para dar credibilidade aos filmes que eles estavam produzindo com os novos equipamentos. Ao retomar a origem do termo (empregado pela primeira vez numa crítica de John Grierson ao filme *Moana* de Flaherty), Brian Winston afirma que teria sido apenas quando Flaherty passou a estruturar o seu material “real” para atender as necessidades do público é que Grierson detectou uma nova forma de fazer filmes, denominando-a documentário[111].

Brian Winston ainda argumenta que “(...) A evidência fotográfica crua nunca foi o objetivo de Grierson para o documentário” (...) Para Grierson, os documentários deveriam ser muito mais: deveriam passar do plano da ‘descrição do material natural’ para arranjos, rearranjos e a remodelação criativa do mundo natural. Em suma, Grierson não estava

---

[108] Cf. LABARTHE, André S. et MARCORELLES, Louis. *Op. cit*., 1963, p. 24.
[109] Cf. João Moreira Salles entrevista Albert Maysles, nos extras do DVD *Salesman*
[110] BLUEM, A. Willian. *Documentary in American Television: form, function, method*. New York, Hasting House, Publishers, Seventh Printing, March 1977, p. 259.
[111] WINSTON, Brian. *Op. Cit.*, 1988, p. 21.

interessado no que poderia ser chamado de jornalístico”[112]. O próprio John Grierson afirma ter empregado o termo documentário como uma forma de conferir legitimidade aos seus filmes para obter financiamento do governo conservador inglês. Num diálogo com Alberto Cavalcanti, ele faz a seguinte observação: “(...) ‘De minha parte, devo tratar com o governo, e a palavra documentário os impressiona. Têm a sensação de que é algo sério’”[113]. Como se pode depreender, Grierson não tinha a intenção de mimetizar o mundo natural, e a crítica dos participantes da Drew Associates a esta “incapacidade” foi uma forma peculiar de ver o conceito animado por uma leitura evolucionista, em que o mundo seria passível de apreensão com o desenvolvimento de novas tecnologias. E o resultado dessa visão de causalidade simples teria redundado naquilo que Brian Winston, analisando a Inglaterra, chamou de *maldição do jornalístico*[114].

Outra forma possível de compreender como foi construída a impressão de “realidade” em *Primary* é analisar a sua narrativa e os *sistemas relacionais*[115]. Segundo Jacques Aumont:

> “(...) A impressão de realidade baseia-se também na coerência do universo diegético construído pela ficção. Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento da ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente”[116].

---

[112] WINSTON, Brian. *Op. cit.*, 2005, p. 22.

[113] SUSSEX, Elisabeth. Cavalcanti na Inglaterra, in PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETI, Cláudio. *Alberto Cavalcanti*. SP, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995, pp. 324-325.

[114] Winston argumenta que a partir da década de 60, com o advento do Cinema Direto, o documentário teria perdido o caráter criativo defendido por Grierson, de construção e organização do mundo, limitando-se, desde então, a ser jornalístico, em que “(...) as normas do jornalismo, as restrições adequadamente aplicadas para limitar as mediações jornalísticas – em essência, que o jornalismo deve ser sempre não intervencionista -, tornaram-se as normas e as restrições para os documentaristas”. WINSTON, Brian. *Op. cit.*, p. 24.

[115] Os *sistemas relacionais* permitem investigar, num filme, como são construídos os seus conceitos, como são estabelecidas, entre os personagens, as relações de hierarquia e de valores, as redes de intercâmbio e de influência, dentre outras. Cf. SORLIN, Pierre. *Op. cit*, pp. 237-243.

[116] AUMONT, Jacques e outros. *Op. cit.*, 1995, p. 150.

Embora Aumont circunscreva a sua afirmação aos filmes ditos ficcionais, entende-se ser possível estender tal prerrogativa aos filmes documentários que, como se verá, também buscam criar uma narrativa coerente de forma a elidir o seu discurso em favor de uma suposta duplicação do "mundo natural". É possível apontar uma aproximação na forma como o documentário e a ficção utilizam a narrativa para criar um mundo diegético a partir da leitura de Bill Nichols, quando este afirma que:

> "(...) a narrativa propicia uma maneira formal de contar histórias, que pode ser aplicada ao mundo histórico e também ao imaginário (...) Todos esses avanços [desenvolvidos e refinados pela narrativa, como a montagem em continuidade que favoreceu o fluxo de uma imagem à outra, e suas diversas combinações] encontraram utilidade no documentário, mais ativamente, talvez, nos filmes estritamente observacionais (como *Primary* ou *Salesman*), que observavam de fora a vida das pessoas e convidavam o público a interpretar o que via como se fosse ficção"[117].

Como se pode notar, a narrativa pode ser vista como parte integrante tanto da ficção quanto do documentário, o que permite levar a termo a afirmação de Aumont e investigar as convenções que operam a impressão de que se está vislumbrando o próprio mundo empírico na tela.

Da forma como as seqüências iniciais estão organizadas, nota-se uma estratificação social com uma clivagem entre os dois personagens. Mas para interpretar essa clivagem, buscar-se-á analisar como foi construída a estrutura do documentário.

Maurice Merleau-Ponty, ao discutir a clássica experiência de Lev Kulechov sobre Mosjúquin[118], argumentou que "(...) O sentido de uma imagem depende, então, daquelas

---

[117] NICHOLS, Bill. *op cit.*, 2005, pp. 126-127. Interpolações nossas

[118] "Certo dia, ele [Lev Kulechov] tomou um grande plano de Mosjúkin impassível e projetou-o, precedido, a princípio, de um prato de sopa, em seguida, de uma jovem morta em seu caixão e, finalmente, antecedido por uma criança a brincar com um ursinho de pelúcia. Notou-se, de início, que aquele ator dava a impressão de olhar o prato, a jovem e a criança e, depois, que fitava o prato com um ar pensativo, a jovem, com tristeza, e a criança, mediante um sorriso radiante e o público ficou surpreendido pela variedade de suas expressões, quando, na verdade, a mesma tomada havia sido utilizada três vezes e era flagrantemente inexpressiva". MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia, in XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. RJ: Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 110-111. Interpolações nossas.

que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados”[119].

De forma análoga, entende-se que as significações que podem ser construídas ao longo do filme não devem partir das seqüências dos candidatos de forma isolada, mas devem ser buscadas com aquelas que as sucedem no decorrer da narrativa. E, mais do que isso, entende-se que, nesse caso, os significados devem ser buscados na contraposição, ou seja, por meio do contraste entre as seqüências, o que permitirá compreender como é feita a construção dos personagens e do universo social.

Se os *sistemas relacionais* forem analisados a partir do contraste, é possível notar, de um lado, vários indícios que procuram fazer uma associação da candidatura de Hubert Humphrey com um eleitorado rural. Já no seu *jingle* está fortemente explícito esse paralelo, quando destaca que o alvo da sua campanha seria o fazendeiro que se encontrava em situação econômica difícil, e que se o candidato chegasse à Casa Branca, o problema seria solucionado.

Um segundo indicativo dessa associação está na seqüência da voz *over*, que afirma que o senador era oriundo do meio-oeste americano, região historicamente ligada ao universo agrário. Além dos elementos sonoros, a associação do candidato ao campo também é construída por meio de alguns elementos visuais. A seqüência usada para fazer a introdução de Hubert Humphrey já apresenta personagens que possuem certos traços estereotipados, como o uso de vestes tais como macacão, camisa xadrez e bonés.

Além disso, a tentativa de criar visualmente um conceito de mundo rural também se dá na primeira seqüência, quando ocorre uma tomada externa do ônibus que transporta a comitiva do candidato e a câmera filma o cenário num plano geral[120] (ver figura 1).

---

[119] ibidem, 1983, p. 111.

[120] No plano geral “(...) em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação”. XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, 2005, p. 27.

Figura 1

O cenário captado pela câmera é rústico, não sendo possível vislumbrar nenhum edifício no horizonte. No centro da tela, nota-se uma estrada que corta uma paisagem bucólica, com algumas parcas casas na região. É nesse ambiente que Humphrey tinha acabado de visitar o seu público eleitor.

O filme produz mais uma vez essa ligação entre o eleitorado rural e Humphrey num outro instante. Quando o senador está se dirigindo para a cidade de Macdor, a voz *over* surge novamente e faz a seguinte afirmação:

> "Aqui está o cerne da força do senador Humphrey, as áreas agrícolas de Wisconsin, perto da fronteira em Minnesota. Embora ele goste de discutir sobre tudo desde política externa até desarmamento, aqui só existe um assunto para testar a habilidade do orador".

Como é possível notar, tal associação aparece aqui de forma bastante explícita: a base eleitoral do candidato se encontra nas áreas agrícolas. E as imagens testemunhadas nesse evento reafirmam a construção apresentada na primeira seqüência do candidato.

Pode-se notar um desfile de indivíduos ostentando macacões, camisas xadrez, jaquetas e chapéus. E nesse evento, Hubert Humphrey faz o seguinte pronunciamento ao público presente:

> "Em vez de ler quem deveria ser o presidente, na Revista *Life*, você tem que ver ao vivo. Você precisa saber o que eles têm a dizer. Porque vou lhes dizer, a revista *Life*, a *Fortune*, a *Look* ou a *Neewsweek* pouco se importam com os preços dos laticínios. E sei como caçoam de vocês, pois estive em várias redações editoriais e afirmo: não dão mais importância aos problemas dos fazendeiros do que ocorre do outro lado da rua. Eles não sabem a diferença entre uma espiga de milho e um ukelele[121]. Posso dizer que não sou muito popular em Nova York ou Boston, porque, nesses lugares, o que eles querem, quando eu leio os editoriais do *Wall Street Journal*, do *Boston Globe*, do *New York Times*, o que eles querem é um programa de apoio de custos mais baixos. Dizem que os fazendeiros estão sendo subsidiados e olham a ficha de Hubert Humphrey e dizem: Ah, este Hubert Humphrey vem do meio-oeste, é apenas um fazendeiro. É o que eles dizem. E estão certos. É o que sou! Mas não sou, entendam, favorável a um programa que destruirá a agricultura".

Dá para perceber aqui como o próprio candidato busca criar um discurso que dê legitimidade à sua figura como um "autêntico" representante do campo. Ele constrói uma polarização introduzindo, de um lado, uma mídia associada aos interesses das grandes cidades, como Nova York e Boston e, de outro, os interesses das pessoas ligadas ao campo, a quem procura se vincular quando assume orgulhosamente, face à provocação desdenhosa da mídia, que ele seria somente um fazendeiro oriundo do meio-oeste. Tenta também reforçar sua legitimidade tecendo considerações sobre certos tipos de elementos que seriam pertencentes ao repertório dos habitantes das áreas rurais, como a diferença entre o milho e

[121] O ukelele é um instrumento musical de cordas pulsadas, próprio do folclore havaiano. Tem forma de uma guitarra pequena e só possui quatro cordas, tendo sido introduzido nos EUA por volta de 1920. http://brasil.planetasaber.com/brasil/default.asp?idpack=3&idpil=11738863&ruta=Buscador. Acessado em 25/07/2010.

o ukelele. E, além disso, fia sua plataforma eleitoral num programa direcionado aos interesses do homem do campo, pautado no subsídio agrícola.

Por outro lado, em Kennedy, existe uma associação com um eleitorado diferente. Quando JFK cruza o corredor apinhado de pessoas na sua primeira aparição, não se percebe mais as figuras de roupas surradas e informais que apóiam Humphrey. O que se nota é que a maioria dos homens está vestida formalmente, usando ternos e gravatas. As mulheres também estão paramentadas, com penteados elaborados, adornadas com colares de pérolas e broches nas lapelas dos casacos que cobrem os vestidos. Assim, as vestimentas são sugeridas como um recurso para distinguir os dois grupos sociais[122].

A voz *over* também oferece alguns subsídios para enriquecer a interpretação do personagem. Ela aponta que Kennedy seria milionário, católico e oriundo do leste, mais precisamente de Massachusetts. Assim, o filme parece aludir que o candidato pertenceria a uma classe alta nos termos de posse de bens materiais, e que estaria mais ligado a um universo citadino ao abordar a sua ligação com a região leste.

Na metade do documentário, a voz *over* é utilizada mais uma vez como um recurso para caracterizar JFK. Quando é repetida pela segunda vez a cena de Kennedy se deslocando pelo corredor tomado de simpatizantes, é possível ouvir o seguinte comentário:

> "Eis aqui o coração da força do senador Kennedy: as áreas urbanas densamente povoadas, especialmente o 4º distrito, católico e polonês, de Milwaukee".

Nota-se mais uma vez como o filme propõe uma distinção radical entre os seus personagens.

Porém *Primary* não se sustenta exclusivamente nessa oposição entre cidade e campo. É possível também notar uma diferença de tratamento dada aos dois personagens

[122] Georg Simmel aponta a centralidade da moda como um dos elementos para se compreender a organização dos diferentes grupos, que podem tender tanto à associação quanto ao distanciamento social. Em outras palavras, "(...) Ela é, [a moda] como eu dizia, um produto da divisão de classes e comporta-se como muitas outras configurações, sobretudo como a honra, cuja dupla função é formar um círculo social fechado e, ao mesmo tempo, isolá-lo dos outros. (...) A moda significa, pois, por um lado, a anexação do igualitariamente posto, a unidade de um círculo por ela caracterizado, e assim o fechamento deste grupo perante os que se encontram mais abaixo, a caracterização destes como não pertencendo àquele". SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda e Outros Escritos*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008, p. 25, interpolações nossas.

através do tempo de inserção reservado a cada um deles no filme. Do tempo total (52”:38’), pode-se contabilizar 20”:01’ para Humphrey e 24”:06’ dedicados a Kennedy[123]. Esses quatro minutos a mais de tempo dedicados ao senador parecem ser um dos elementos que reforçam a impressão criada pelo documentário de uma imagem favorável a ele, e que ajuda a compreender o direcionamento dado pelo complemento da tradução em português, apresentada pelo título no Brasil.

Além dessas distinções entre os candidatos, existe outra divisão que faz menção ao apelo popular. Nas primeiras imagens do documentário, nota-se o cenário onde Humphrey irá circular (ver figura 2). Nesse ambiente esvaziado existem apenas três supostos simpatizantes e, além disso, somente um deles irá manifestar interesse em abordar o senador para tecer consideração sobre a sua campanha (o homem de macacão no centro da imagem). Já na seqüência introdutória de John F. Kennedy, após o senador cruzar, com dificuldade, um corredor repleto de pessoas querendo sua atenção, ele é recebido efusivamente por dezenas de simpatizantes que cantam em coro o seu *jingle* (ver figura 3).

[123] Foram contabilizadas somente as seqüências em que aparecem as imagens dos candidatos, pois existe um trecho do filme (o período da eleição, no qual não é mostrado nenhum dos candidatos), que procura dar voz às opiniões dos diversos eleitores sobre os dois candidatos. Dessa forma, não se contabilizou o tempo de inserção para nenhum dos personagens. Também foi necessário lidar em alguns trechos do filme com uma particularidade: a existência de momentos em que surge na tela a imagem de Kennedy, mas com a voz de Humphrey, que vinha de uma seqüência anterior. Nesse caso, foi considerado que o elemento central da cena era a imagem do primeiro candidato e não a voz do segundo.

Figura 2

Figura 3

Como se percebe, a sala está completamente tomada, com pessoas carregando cartazes com sua foto e aplaudindo (como se nota na primeira fileira, no centro da tela). O cenário animado e festivo dessa cena é bastante destoante daquele na imagem de Humphrey, em que dois, dos três homens, estão afastados, não apresentando muita motivação ou interesse pela presença do candidato. Constrói-se aqui, a partir de JFK, uma espécie de estilo "demótico" de governo, que seria uma das formas de representação dos líderes das antigas monarquias pessoais, adaptadas ao período dos regimes democráticos, baseados em imagens dos chefes de Estado conversando com pessoas comuns ou apertando mãos, construções daquilo que Peter Burke chamou de "banhos de povo"[124].

Tendo em vista que as duas imagens, tão radicalmente distintas (configurando o contraste), já estão presentes no início do filme, a impressão que fica é que Robert Drew busca direcionar o espectador, de saída, para certo tipo de proposição de sentido. De um lado, uma campanha inexpressiva, sem grande apelo e voltada ao público do campo e, de outro lado, um candidato que estaria mais ligado ao mundo urbano e que parece emanar um tipo de dom extra-cotidiano, sobrenatural e particular, tal como o apontado por Max Weber ao discutir a dominação carismática[125].

Quando JFK faz seus pronunciamentos nos lugares públicos ao longo do documentário, percebe-se a forte empatia de seus simpatizantes, que interagem e reagem de forma positiva às suas piadas e frases de efeito, rindo, aplaudindo e assoviando, o que assevera a construção fílmica do forte apelo da sua imagem.

Já com Humphrey é possível notar que algumas imagens foram organizadas para indicar uma falta de empatia com o público, como na cena em que ele tenta improvisar fazendo o seguinte comentário:

> "Ainda estou tomando meu café. Encontrei uns noruegueses aqui e, já que sou apenas meio norueguês, eles só me deram meia xícara e gostaria de terminá-la"

---

[124] Cf. BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. SP, Edusc, 2004, p. 88.

[125] Como discutido por Weber, a dominação carismática ocorre "(...) em virtude da devoção afetiva à pessoa do senhor e a seus dotes sobrenaturais (carisma) e, particularmente: a faculdades mágicas, revelações ou heroísmo, poder intelectual ou de oratória". Weber também argumenta que o carisma é uma forma de dominação que repousa num tipo de relação social extra-cotidiana e puramente pessoal, e que tais dons carismáticos são considerados sobrenaturais, não acessíveis a todos. WEBER, Max. A Sociologia da Autoridade Carismática, in *Ensaios de Sociologia*, 5ª Edição, LTC editora, 1982, pp. 134/135.

Este fala, que é emitida como uma piada para tentar descontrair o ambiente e criar uma proximidade com os eleitores, na edição é articulada com a seguinte imagem:

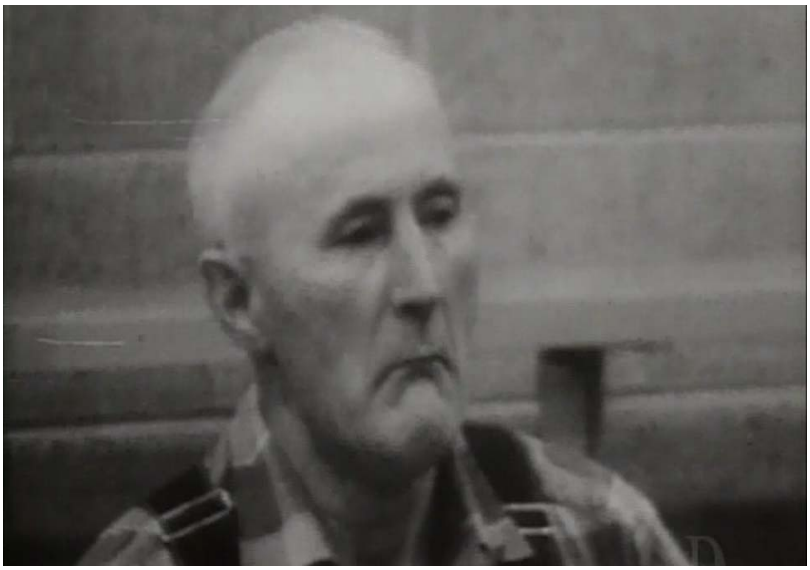

Figura 4

É esse semblante (figura 4) completamente sisudo e descontente que reflete uma das maneiras trabalhadas em *Primary* para explorar as tentativas de Humphrey cativar a simpatia do público.

Já na seqüência posterior, Kennedy também surge improvisando para entreter o seu público eleitor, e num dos seus pronunciamentos, ele emite o seguinte comentário: "Clem e eu criamos juntos uma lei - a lei Sublacci-Kennedy, como ele a chama, a lei Kennedy-Sublacci, como eu, às vezes, me refiro a ela". E a reação pública pode ser analisada na figura 5.

Como se nota, a mulher que está em destaque no quadro está sorridente, reagindo positivamente aos comentários do candidato, dando mostras do carisma emanado por JFK. E essa reação da mulher não é isolada, mas coletiva, já que também é possível ouvir

aplausos e risadas ecoando pelo ambiente. É com esse contraste que Drew constrói uma vez mais a diferença de atração dos candidatos.

Figura 5

Após a seqüência da voz *over* que contextualiza o documentário, percebe-se uma imagem da chegada da comitiva do senador Kennedy a uma cidade. É possível vislumbrar a construção do personagem como uma figura dotada de magnetismo. Enquanto o carro que transporta Kennedy cruza as ruas, a câmera filma uma série de elementos que sugerem uma alteração na rotina do lugar com a presença do senador. Uma senhora de vestido, no centro da cena, pára na frente de um estabelecimento, com um ar de curiosidade, e olha detidamente para o lado direito da tela, fora de campo, dando a impressão de que alguma coisa incomum estava em transcurso, e a qual ela busca tomar consciência. O carro pára, e após JFK descer, presencia-se uma menina com os lábios entreabertos, com um ar de admiração, e um barbeiro, que interrompe as suas atividades e ambos passam a olhar fixamente pela vitrine do estabelecimento na tentativa de entender o que estava se passando na rua. Por fim, é possível perceber seis garotas correndo afoitas, carregando folhas nas mãos. E conforme a cena se desdobra, fica mais claro que a euforia era decorrente da presença de JFK, quando se nota num plano fechado, duas das seis garotas que corriam,

cercando o candidato. Não tarda muito e Kennedy já está rodeado de pessoas que dificultam a sua locomoção. A rotina do lugar definitivamente parece não seguir mais o seu curso normal.

Em seguida, ao ser apresentado em cima de um palco, JFK é saudado euforicamente com gritos e assovios e um avião de papel cruzando o ar, que o candidato acompanha com um olhar e sorrindo. A câmera focaliza em *close* os semblantes de um rapaz e de uma garota, seguida pela imagem de um idoso e de uma idosa, e de um homem segurando uma menina no colo. E, o que é recorrente nesse público eclético, são os olhares fixos e atentos no candidato que discursa, o que mais uma vez reforça o magnetismo que Kennedy exerce sobre as pessoas, além de construir uma imagem de um *popstar*, que exerce uma forte atração entre todos os gêneros e faixas etárias.

O final dessa seqüência é marcado pelos *closes* dos apertos de mãos do casal Kennedy às pessoas que fazem fila para lhes cumprimentar e desejar boa sorte. Vê-se novamente um desfile de gêneros e de faixas etárias. Depreende-se também, a partir da cena, a construção de uma imagem de *popstar* de John Kennedy por meio de um *close* em suas mãos que não se limitam apenas a cumprimentar as pessoas que as buscam, mas passam também a distribuírem autógrafos.

Já na seqüência posterior, que inicia com uma tomada do ônibus da comitiva de Humphrey estacionado na fachada de um hotel, nota-se a presença de um grupo de crianças tocando com acordeão a vinheta do candidato. Mas o que é significativo nessa cena é que ao contrário do que se tinha visto nas imagens de Kennedy, as crianças não parecem atraídas pelo personagem. O que se percebe são semblantes completamente sérios de meninos que aparentemente só estão ali para cumprir burocraticamente uma tarefa que lhes foi imposta.

Vê-se, então, Humphrey ser entrevistado numa rádio e dizer que está ativo e que teria recebido uma calorosa recepção que, segundo suas palavras, teria sido "(...) uma das mais entusiasmadas e agradáveis que já recebeu". Tal como a seqüência foi construída, concatenada logo após a reverência eufórica dada a John Kennedy, a sensação que o contraste cria é novamente a de que existe uma diferença abissal na atração exercida pelos dois candidatos.

Outro contraste que constrói duas candidaturas polarizadas ocorre na cena em que a comitiva de Humphrey se dirige para a cidade de Macdor.

Assisti-se o candidato conversando dentro do carro e fazendo apontamentos sobre alguns elementos da região, como os peixes e as paisagens, reforçando a sua ligação com aquele universo rural. Após saber que ainda restava cerca de meia hora para chegar à localização programada, o senador decide repousar a sua cabeça no banco do automóvel e tirar um cochilo. A câmera se volta para os carros da sua comitiva que seguem à frente, e dá para notar o limpador de pára-brisas, que se move como um metrônomo, num vai e vem cadenciado, extremamente lento. Em seguida, tem-se a imagem de Hubert Humphrey recostado no assento dianteiro do passageiro, dormindo ao som hipnótico do limpador. Essa imagem também ganha os contornos de voyeurismo[126] ao captar um instante de intimidade do senador completamente vulnerável à curiosidade da câmera e aos olhos do espectador.

Corta-se, então, para a imagem de JFK sendo mais uma vez saudado, agora por um grupo de crianças que lhe aguarda na porta de saída da escola, com folhas de papel nas mãos à espera do seu autógrafo. Pode-se perceber novamente a sua dificuldade de transitar pela aglomeração de meninos e meninas que o rodeiam. E conforme ele avança, dá para notar que aumenta a sua dificuldade de locomoção e de conseguir dar atenção a todas as solicitações de autógrafo. Ele já quase não consegue se deslocar. E o filme constrói a imagem de um candidato que em nenhum instante esmorece, mostrando-se sempre receptivo e sorridente. Já perto de entrar no seu carro para ir embora, Kennedy indaga se havia alguma pessoa que ele não teria atendido, mas, por estar atrasado, pede para que as pessoas não atendidas lhe enviem correspondência no Senado que ele retribuiria com uma foto autografada e alguma coisa sobre o capitólio. E as solicitações de autógrafo continuam até a cena ser cortada.

Se fossem levadas em consideração as seqüências isoladas, poder-se-ia concluir que a cena do cochilo de Humphrey equivaleria a uma tentativa de emulação do “real” a partir do que Bill Nichols chamou de tempo “morto”, que para ele seria um recurso comum no *modo de representação observacional*.

Nichols argumenta que os:

---

[126] O voyeurismo também é um elemento recorrente no modo de representação observacional, e será analisado de forma mais detida no próximo capítulo.

> "(...) tempos 'mortos' são vazios onde não ocorre nada de importância narrativa, mas os ritmos da vida cotidiana se adaptam e se estabelecem. Neste modo de representação [observacional], cada corte ou edição tem a função principal de manter a continuidade espacial e temporal da observação em vez da continuidade lógica de uma argumentação ou exposição[127]".

E mais,

> "A sensação de observação (e narração) exaustiva não somente procede da capacidade do realizador em registrar momentos especialmente reveladores como também da sua capacidade para incluir momentos representativos do tempo autêntico ao invés do que poderíamos chamar 'tempo de ficção' (o tempo impulsionado pela lógica causa-efeito da narrativa clássica, onde prevalece uma economia de ações bem motivadas e cuidadosamente justificadas)[128]".

Dessa forma, se o espectador seguisse as pegadas deixadas por Bill Nichols, o que seria possível argumentar era que a cena do cochilo de Hubert Humphrey seria uma tentativa de Robert Drew de preservar, na tela, a continuidade espaço-temporal da vida, incluindo cenas desprovidas de ação ou clímax e criar a impressão de uma "duração real" dos acontecimentos.

Pode-se também destacar que essa seqüência é importante na construção da concepção de um cinema "não-controlado" ao recuperar o discurso de que esse tipo de situação incomum no cinema se tornou possível graças ao desenvolvimento dos novos equipamentos leves e sincrônicos, que teriam permitido aos documentaristas abandonarem os estúdios e filmar os eventos nas locações, tal como eles supostamente ocorreram. A esse respeito Robert Drew argumenta que "(...) Em 1954 era impossível sair às ruas e filmar a vida real com imagem e som sincrônico"[129]. E foi graças ao financiamento da *Time. Inc.*,

---

[127] NICHOLS, Bill. *op. cit*, p. 74. Interpolações nossas.
[128] ibidem, p. 74.
[129] Cf. LABARTHE, André S. et MARCORELLES, Louis. *Op. Cit.* 1963, p. 19.

proprietária da revista *Life*, que a *Drew Associates* conseguiu desenvolver novos equipamentos capazes de filmar em locações, criando uma impressão daquilo que Marc Henri Piault, a partir de Dziga Vertov, chamou de a vida tomada de improviso[130], e que Bill Nichols denominou de *realismo fotográfico*, que gera "(...) um realismo de tempo e lugar por meio da fotografia de locação, da filmagem direta"[131]. Ao sair dos estúdios, onde tudo era calculado e organizado meticulosamente para chegar a um resultado previamente estabelecido, os cineastas passam a estar sujeitos às intempéries e acasos, filmando fenômenos fortuitos (como o cochilo do candidato), que serviram como uma chancela de que eram situações inesperadas e poderiam fugir do controle, e ainda que estivesse ali presente uma subjetividade, o que se vê é a própria "vida como ela é vivida"[132].

A exploração desse bastidor também é central para fomentar a idéia de que não teria havido controle da situação ao gerar a impressão de que a câmera tem um poder de invisibilidade, capaz de entrar e sair de qualquer lugar a qualquer momento sem ser notada pelos participantes, quando, de fato, existiu uma autorização pré-concedida pelos candidatos para que a equipe cinematográfica os acompanhassem[133], concessão essa que é sonegada do espectador como mais um artifício de orientação no sentido de um "real" retratado sem intervenção.

O que fica é a idéia de que qualquer pessoa, com o mesmo equipamento leve e sincrônico, poderia circular pela cena sem ser notada, quando na verdade, não é qualquer agente social que poderia estar ali. Os cineastas têm um privilégio, garantido por um aval completamente obscurecido no filme, que também pode realçar a leitura de uma "realidade" não mediada. P. J. O'Connell afirma que "mesmo na década de 60 (...) um repórter produtor de televisão não poderia simplesmente decidir, por sua própria conta, fazer um documentário íntimo do processo político. Eram necessárias permissões; os

---

[130] Cf. PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan, 2000, p. 167.
[131] NICHOLS, Bill. Como começou o cinema documentário?, in NICHOLS, Bill. *op cit.*, 2005, p. 128.
[132] Robert Drew aponta a existência de uma subjetividade do cineasta no filme, mas que ela estaria muito mais na sensibilidade de prever e antever o lugar, o momento e os acontecimentos certos para filmar, do que no fato de controlar o evento, o que reforça mais uma vez a idéia de eventos que se desdobram às expensas dos caprichos do documentarista. Cf. MEKAS, John (Ed.). *op. Cit.* 1961, p. 15.
[133] Robert Drew e Richard Leacock esclarecem, nos comentários presentes na faixa extra de *Primary*, que tinham pedido autorização aos dois candidatos para filmá-los e eles teriam concedido.

participantes tinham que ser instruídos e, ao menos, concordar com a presença da equipe durante a campanha"[134].

Mas, se as seqüências forem analisadas na contraposição, é possível encontrar outra forma de interpretação. Se de um lado o espectador é sufocado pelas imagens claustrofóbicas de uma aglomeração de pessoas em torno de um candidato carismático, do outro se nota a imagem de uma candidatura enfadonha, que embala o espectador e o convida ao sono, sensação essa ratificada pelo lento movimento e pelo som repetitivo do limpador de pára-brisa, que num vai e vem cadenciado, introduz uma grande carga de letargia no filme.

Já quando a comitiva de Humphrey chega a Macdor e o senador faz o seu pronunciamento ao público, composto majoritariamente por fazendeiros, existe um novo contraste de seqüências. Mas, é importante destacar que além de construir mais uma vez uma diferenciação entre os personagens, o contraste tem implicações de ordem ética.

Após o discurso para aquele que seria o cerne da sua força, Humphrey lhes pede para que liguem para ele, ainda que a cobrar, durante uma apresentação na televisão que fará mais tarde, e lhe façam questões. Já na imagem seguinte, vê-se o candidato nos bastidores, falando com um homem e dizendo que ele deveria reforçar o convite às pessoas para telefonarem pessoalmente para a estação, mas que elas não deveriam ligar a cobrar, pois haveria muitas chamadas extras. E a cena é imediatamente cortada.

O que torna essa construção problemática é o fato de que ela personifica certo tipo de comportamento que pode ser considerado negativo, pois o que foi explorado e trabalhado nas situações filmadas era a contradição entre um discurso público e uma postura nos bastidores, e o resultado foi a organização desse comportamento como um traço de personalidade do candidato.

Poder-se-ia argumentar que a seqüência de Hubert Humphrey seria uma tentativa de criar um conceito abrangente, a partir da relação particular/geral tal como formulada por Jean-Claude Bernadet. Tal relação operaria a partir de:

---

[134] O'CONNELL, P. J. *Robert Drew and the Development of Cinema Verite in América*. Southern Illinois University Press, 1992, p. 62.

> "(...) uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isto, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles"[135].

Assim, a montagem poderia ser vista como uma generalização, a partir da figura de Hubert Humphrey, de estratégias eleitorais disseminadas, recorrentes entre a classe política na tentativa de amealhar votos. Porém, no filme, tal como foi organizada a seqüência, cria-se tão-somente uma caracterização individual do candidato (que pode ser interpretado como um homem cínico ou hipócrita), já que não se vê em nenhum momento um tratamento análogo com o seu oponente. Pelo contrário, na seqüência posterior, Kennedy está discursando na televisão e, depois, quando a sua equipe está reunida nos bastidores, há um diálogo em que é feita a seguinte afirmação:

> "(...) uma das coisas mais difíceis de fazer num programa de Kennedy é controlar com sobriedade o entusiasmo que ele desperta. Todos que o conhecem parecem simpatizar com ele e, em seguida, querem ajudá-lo".

Dessa forma, aquilo que a princípio foi discutido num ambiente reservado como um elemento dificultador ou problemático de trabalhar na campanha de JFK se reveste em uma das suas maiores qualidades. Assim, ao invés de problematizá-lo, como na seqüência de Hubert Humphrey, nota-se que o seu "defeito" se transfigura numa qualidade, já que o constrói como um homem agregador. O contraste das seqüências não cria uma classe política com estratégias políticas homogêneas, mas cria dois tipos de personalidades com traços de caráter distintos, que acaba por produzir implicações éticas importantes.

Ao discorrer sobre as novas tecnologias desenvolvidas no final dos anos 50, Brian Winston afirma que além de não terem resolvido os problemas do documentário, conduziram-no de volta às origens. As novas tecnologias não teriam tocado nas

---

[135] BERNADET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 1985, p. 15.

dificuldades éticas e morais do cineasta. E pior, teriam agravado essas questões com a facilidade que estes novos equipamentos invadiam a privacidade alheia[136].

Tal como posto por João Moreira Salles, a ética seria, na sua acepção, onde reside a verdadeira questão do documentário em oposição ao filme ficcional. Para ele:

> "Durante muito tempo pensou-se que o documentário teria utilidades. Infelizmente essa é uma idéia que ainda não caiu inteiramente em desuso, e para muita gente o filme não-ficcional deve desempenhar um papel social, político ou pedagógico. Documentário teria usos. Talvez, mas meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem"[137].

Em consonância com a citação, Bill Nichols também aponta a centralidade da ética no documentário, afirmando que nele as pessoas filmadas interpretam suas próprias histórias e, após a conclusão do filme, elas continuarão a vivê-las. Por esse motivo, os cineastas teriam responsabilidade pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados[138]. Por essa razão, pode-se argumentar que Hubert Humphrey provavelmente tenha tido que lidar com os traços de personalidade que lhe foram facultados pela montagem e que não são problematizados no filme como elementos construídos pelas imagens. Mas essa questão da ética no documentário se tornará mais explícita no capítulo posterior, quando será analisado o documentário *Salesman* dos irmãos Maysles.

Outro recurso fartamente usado no filme para a construção e diferenciação dos dois personagens é a utilização de planos fechados. Mas antes, apontar-se-á a discussão epistemológica presente na obra de André Bazin em torno da profundidade de campo e do plano-seqüência para compreender a forma como Robert Drew lida (ou não) com a profundidade de campo.

---

[136] Cf. WINSTON, Brian. *Op. Cit.*, 1988, p. 24.
[137] Cf. SALLES, João Moreira. A Dificuldade do Documentário, in MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornelia e NOVAES, Sylvia Caiuby. *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. SP, Edusc, 2005, p. 68.
[138] Cf. NICHOLS, Bill. *op cit.*,, 2005, p. 31.

André Bazin discute a sua concepção de realismo[139] a partir de dois elementos: o plano-seqüência e a profundidade de campo. Para o teórico francês, esses dois recursos técnicos possibilitariam a preservação da continuidade espaço-temporal no filme, com toda a sua carga de ambigüidade (parte integrante da "realidade", segundo o autor), se aproximando daquela que seria a nossa "percepção natural" do mundo.

Nas palavras de Bazin:

> "(...) a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista"[140].

Além dessa "evolução" da linguagem cinematográfica em direção a um filme mais "realista", a profundidade de campo associada ao plano-seqüência mudaria também o papel do espectador frente ao filme. Para Bazin, a decupagem clássica reservava ao espectador uma postura passiva, pois tendia a direcionar o seu olhar através das seleções feitas pelo diretor. Com a introdução da continuidade espaço-temporal, os espectadores ganharam um papel mais ativo, já que:

> "(...) não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma significação *a priori*, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena"[141].

Um dos exemplos citados pelo autor foi o filme *A Regra do Jogo* de Jean Renoir, que teria se esforçado "(...) para encontrar, para além das facilidades da montagem, o

---

[139] "Chamaremos, portanto, *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela". BAZIN, André. O Realismo Fotográfico e a Escola Italiana da Liberação, *op. cit.*, 1991, p. 244.
[140] BAZIN, André. A Evolução da linguagem cinematográfica, *op. cit.*, 1991, p. 77.
[141] BAZIN, André. O Realismo Fotográfico e a Escola Italiana da Liberação, *op. cit.*, 1991, p. 245.

segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade temporal”[142].

Existe um momento particular no filme de Robert Drew em que há o recurso de um longo plano-sequência como forma de incitar no público uma impressão de que a “realidade” está sendo refletida, que é o da apresentação de JFK. Nessa seqüência, já analisada mais pormenorizadamente no início desse capítulo, tem-se uma tomada que dura cerca de quarenta segundos sem corte, iniciando com a chegada de Kennedy num comício e se encerra com um *travelling* da câmera voltada para os eleitores aplaudindo o candidato. A esse respeito, André Bazin defendia a interdição da montagem em filmes que buscavam recriar a sensação do que era estar na presença do evento[143]. Para o autor:

> “(...) quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida (...). O que se deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária”[144].

Nessa esteira, Robert Drew aparenta construir o apelo e a atração exercidos por Kennedy como um “dado” observável, não como um fenômeno que estava sendo sugerido por uma colagem de planos obtidos em momentos diferentes. Assim, a manutenção, num plano-seqüência (como se tivesse adotado a premissa baziniana da montagem proibida), respeitando a geografia espacial de todo o percurso corpo-a-corpo feito por Kennedy, parece querer refletir o carisma do candidato com o seu público, explorando a sensação de alvo de desejo e a dificuldade vivenciada por ele. E ao evitar retalhar a seqüência em planos é como se a câmera preservasse o próprio ritmo do acontecimento observado, indicando ao espectador que ele estava experimentando o próprio fenômeno *per se*, e não que estivesse

---

[142] BAZIN, André. A Evolução da linguagem cinematográfica, *op. cit.*, 1991, p. 80.
[143] André Bazin cita como um dos exemplos a cena de Charles Chaplin no filme *O Circo*, afirmando que a sua comicidade está na “realidade” do fato, pois o personagem estava realmente na jaula com o leão, sendo possível vislumbrar ambos no mesmo plano, e não através da montagem em campo/contra-campo. Cf. BAZIN, André. Montagem Proibida, *op cit.*, 1991, p. 64.
[144] ibidem, p. 62.

vislumbrando aquilo que Bazin chamou de representação imaginária, algo organizado e controlado pelo cineasta.

Todavia, em *Primary* não se vê de maneira generalizada a utilização da profundidade de campo, tal como defendida por Bazin, como uma forma de manutenção da percepção da "realidade" e de ampliação do papel do espectador no deciframento do filme, mas existe um largo uso de planos fechados, *closes* de mãos, pés, fisionomias, dentre outros. É quase que uma etnografia do gestual, das minúcias, uma busca por detalhes aparentemente irrelevantes, mas que seriam significativos na composição da imagem.

Possível destacar a existência de uma tradição em vários campos do saber que se debruçaram no tratamento de objetos de aparência insignificante, como forma de produzir conhecimento. Um dos exemplos pode ser encontrado na obra de Peter Burke, quando este recupera o célebre personagem Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, que desvenda a maioria dos mistérios através de pequenas pistas, de indícios aparentemente irrelevantes. E a partir desse exemplo, Burke desdobra um paralelo com a medicina (e esclarece ao leitor que o próprio criador do detetive tinha sido estudante de medicina), que também produzia diagnósticos das doenças a partir de sintomas que à primeira vista pareceriam triviais[145].

Esse tipo de análise que foca nos detalhes fortuitos também pode ser remetida ao Cinema Direto. Por um lado, ela foi alvo de críticas de autores como Stephen Mamber, para quem o uso de detalhes em *close* poderia perverter ou recriar as ações tal como elas foram captadas na filmagem. Para Mamber, a cena da mão de Jackeline Kennedy quando ela faz o pronunciamento em polonês, poderia ter sido filmada em qualquer outro instante e ter sido inserido posteriormente para causar um efeito dramático[146].

Existe também uma leitura positiva desse tipo de estratégia, podendo ser encontrada nas argumentações de João Moreira Salles, quando este afirma que essas observações miúdas teriam sido o maior legado do Cinema Direto, uma fórmula encontrada por Robert Drew para evitar o uso dos recursos comuns no "documentário clássico", como a locução, as cartelas e as trilhas sonoras[147].

---

[145] Cf. BURKE, Peter. *Op. cit.*, 2004, p. 39.
[146] Cf. MAMBER, Stephen. *Op.cit.*, 1976. p. 38.
[147] Cf. SALLES, João Moreira. Sobre Senadores que Dormem: A Invenção do Cinema Direto. Encarte que acompanha DVD *Primárias, Kennedy e a Campanha Presidencial de 1960*. Ano de produção 1960, Direção Robert Drew, Coleção Videofilmes, 2006.

A utilização desses "recursos clássicos" teriam tornado os documentaristas indolentes, já que ao menor sinal de ambigüidade que uma imagem pudesse provocar no público, despachava–se uma locução em voz *over* para explicá-la, o que Young Colin, pejorativamente, denominou de filmes com uma linguagem educacional didática[148].

Mas para João Moreira Salles, a partir de Robert Drew:

> "(...) os documentaristas voltaram a ver. Quando não se tem mais à mão os recursos narrativos clássicos do documentário, a saída é observar as coisas atentamente na esperança de flagrá-las no momento em que acontecem"[149].

O exemplo citado pelo documentarista brasileiro de detalhes significativos na construção de sentidos é a mesma cena citada por Mamber em que Jackeline Kennedy tinha que fazer um pronunciamento em polonês para uma platéia. Nota-se, a princípio, que ela está parada ao lado de JFK, cercada por algumas pessoas. No instante seguinte, a câmera filma, em *close*, as mãos de uma mulher com luvas brancas, entrelaçadas nas costas, na altura do quadril. Seus dedos estão em frenesi. Os polegares se enlaçam e se contraem. Os indicadores se esticam e retraem incontinenti, completamente agitados. Em certa altura o polegar da mão esquerda envolve os dedos da mão direita, numa aparente tentativa de deter os seus espasmos. É perceptível que a mulher está nervosa. A câmera, então, faz um *travelling*, subindo lentamente pelas costas da mulher até chegar à altura dos cabelos, quando o espectador enfim consegue identificar a dona das mãos agitadas, que se trata da própria Jackeline Kennedy. A câmera, então, volta-se para o seu rosto, e é possível ouvi-la fazer um pequeno pronunciamento em polonês e ser aplaudida pelo público. A partir desse pequeno gesto, que dura nada mais que alguns instantes, o filme consegue construir a idéia de que a esposa de JFK estava nervosa sem ter que recorrer aos "instrumentos clássicos" do cinema documental.

Embora João Moreira Salles não afirme de maneira explícita que esse recurso de filmar os detalhes (as pequenas epifanias como ele os chama), seja uma forma de, em oposição aos recursos adotados pelo "documentário clássico", reintroduzir a ambigüidade

---

[148] YOUNG, Colin. Observational Cinema, in HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 2ª edition, 1995 p. 102.
[149] SALLES, João Moreira. *Op. cit.*, 2006.

nas imagens e oferecer aos espectadores a possibilidade de exercerem um papel mais ativo na análise delas, entende-se que é exatamente isso que ele esteja defendendo. Se o Cinema Direto norte-americano procurava abdicar dos recursos que acabavam com a ambivalência da cena, é possível deduzir que para o documentarista brasileiro os elementos introduzidos por Robert Drew a reinseriram (ou, no limite, ampliaram-na).

Porém, entende-se que essa etnografia do gestual funciona também como mais um dispositivo para direcionar a percepção do espectador e incitá-lo a ver os personagens de uma determinada forma, ainda que ela, no limite, possa produzir mais ambigüidade do que o "documentário clássico". Entende-se que seja possível afirmar que as imagens em *close* podem ganhar significados mais diversos e distintos do que uma imagem em que a voz *over*, as cartelas e trilhas sonoras imperam.

Como postulado por Howard Becker ao discutir algumas formas de representar a vida social como o cinema, a fotografia, a estatística ou os mapas, algumas dessas representações da sociedade podem exigir um grande trabalho dos usuários enquanto outras parecem revelar facilmente os seus significados. Para Becker:

> "Um usuário pode tomar qualquer representação da sociedade de uma dessas duas maneiras: como óbvia, e seu significado está tão 'simplesmente ali' que requer apenas uma manipulação mínima e rotineira da mensagem; ou como obscura, densa, exigindo cuidadosa atenção a todos os detalhes"[150].

Pode-se estender a análise de Becker e argumentar que, entre os dois pólos apontados pelo autor, é possível encontrar um gradiente nas formas de representação da vida social, no qual o esforço interpretativo por parte do espectador pode variar, e que *Primary* parece melhor se adequar, já que os seus significados não seriam tão facilmente revelados através de alguns "recursos clássicos", como os intertítulos (ainda que em várias passagens é possível ouvir comentários em voz *over*[151]), mas que também não demandam

[150] BECKER, Howard. *Op. cit.*, 2010, p. 62

[151] Tende-se aqui a concordar com as análises de João Moreira Salles e de Paulo Menezes quando eles apontam que a voz *over* em *Primary* soa um pouco diferente daquela empregada no "documentário clássico", pelo fato de que aqui ela não comenta ou dá lições com moralidade evidente, limitando-se a informar o contexto. Embora em alguns momentos ela tenda a direcionar a percepção do espectador sobre o universo social, como no início do filme, quando alude a grandiosidade do tema, o narrador, em *Primary*, tem um papel

necessariamente uma grande quantidade de exercício interpretativo dos usuários, como os planos fechados enquadrando gestos e semblantes, que tendem a reduzir a pluralidade dos significados e direcionar uma certa proposição de sentido. Mas o que parece ser mais relevante nesse recurso de filmar os gestos está na tentativa dos documentaristas do Cinema Direto em produzir no espectador novamente a impressão de que as imagens são apenas reflexo do mundo "real" e que, no limite, caberia ao espectador significá-las, eis que teriam sido abolidas as estratégias comumente empregadas pelo documentário.

Também é possível destacar, a partir da cena de Jackeline Kennedy, outro elemento importante na diferenciação entre as duas candidaturas, e que mais uma vez pende favoravelmente ao senador Kennedy: a forma como as duas esposas são trabalhadas. Muriel Humphrey, esposa de Hubert[152], além das parcas aparições no documentário, quando surge, é trabalhada de forma inexpressiva. Ela aparece, pela primeira vez, na metade do filme, aos 25 minutos, quando está sendo instruída pelo marido para, num tom de brincadeira, dizer que não sabia por onde ele andara o dia inteiro. Ela aparece novamente próximo do final, em algumas tomadas esparsas no interior de uma sala, enquanto os candidatos aguardam o resultado das apurações.

Jackeline, por sua vez, desponta em várias passagens, apertando mãos, sorrindo e, em alguns momentos, chega até mesmo a se sobressair ao cônjuge por tomadas em primeiro plano, como é o caso da primeira seqüência de JFK, que depois de percorrer todo percurso até o palanque, pára exatamente ao lado de Jackie. Opera-se, então, um corte para a imagem dela em primeiro plano e, um pouco mais atrás, JFK. A câmera faz um lento *travelling* para a direita, enquadrando Kennedy ao som do seu *jingle*. Após alguns segundos, a câmera novamente volta para a imagem da futura primeira dama, granulando a imagem do candidato, logo atrás, o que realça ainda mais o semblante de Jackie em *close*. A própria cena das mãos trêmulas de Jackie é central em *Primary*, citada inúmeras vezes nas obras e discussões do Cinema Direito do que seria uma "imagem modelo" da proposta fílmica da *Drew Associates*. Nessa seqüência, a imagem dela, num certo sentido, se

---

menos central no encaminhamento da história. SALLES, João Moreira. *Op. cit*., 2006; e MENEZES, Paulo. *Imagem e Significado: cinema documental e fotografia no prisma da sociologia*. Concurso de Livre Docência, 2009, p. 91.

[152] Que só foi identificada nominalmente pela leitura de Dave Sauders. Cf. SAUNDERS, Dave. *Direct Cinema: observational documentary and the politics of the sixties*. London & New York, Wallflower press, 2007, p. 16.

desprende da de Kennedy, e ela é tornada protagonista ao estar só, no centro dos holofotes e ter a possibilidade de se pronunciar no filme, fenômeno esse que em nenhum instante se opera com Mrs. Humphrey.

Essa organização feita em *Primary* ajuda a compreender a análise de Peter Burke acerca da centralidade, nos Estados Unidos, das fotografias dos candidatos em campanha para a presidência, e destaca a crescente importância das esposas destes nessa construção. E o ponto de partida desse processo está exatamente em Jackie, chegando até o período que compreende Hillary Clinton[153]. Dessa forma, o documentário de Robert Drew pode ser visto como mais um elemento que reforça o fenômeno percebido pelo autor.

Dave Saunders também enfatiza a relevância da consorte de Kennedy em detrimento de Muriel Humphrey no filme de Robert Drew. Segundo Saunders, o próprio Humphrey teria admitido que sua esposa não estaria apta a competir com o glamour de celebridade *hollywoodiana* que a esposa de Kennedy trouxera a Wisconsin[154], o que em algum nível reafirma a construção que estava sendo edificada em *Primary*.

Outro momento em que os planos fechados nos gestos são usados em *Primary* para construir certos significados de maneira alusiva, como se as imagens não tivessem sido controladas, pode ser encontrado na seqüência em que se vê Hubert Humphrey sair do prédio após a entrevista realizada na rádio. Enquanto ele distribui folhetos e saúda pessoas que circulam pelas ruas, nota-se que os transeuntes é que são por ele abordados, e não o contrário. E o que é sugestivo nessa cena é a insistência com que os pés do candidato são filmados em *close*. Vêem-se passos vacilantes, que caminham numa certa direção, param e se voltam num sentido contrário, como se estivessem indecisos ou sem rumos definidos. E quando as mãos de Humphrey são enquadradas em primeiro plano[155], o que é perceptível, é que elas estão sempre carregando um cartão, que é entregue às pessoas abordadas pelo candidato, transmitindo a impressão de que ele sentia necessidade de se identificar e se tornar conhecido. E assim transcorre durante toda a seqüência, com o candidato entrando e saindo de diversos estabelecimentos para promover a sua imagem que parece desconhecida pelos eleitores.

---

[153] Cf. BURKE, Peter. *Op. cit*, 2004, p. 39.
[154] Cf. SAUNDERS, Dave. *Op. Cit.*, 2007, p. 16.
[155] Para Ismail Xavier, no primeiro plano "(...) a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela". XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, 2005, pp. 27-28.

Porém, se em Hubert Humphrey a ênfase foi dada nos pés que tem que ir ao encontro de um público eleitor, em John Kennedy a força parece estar em suas mãos, que, de maneira inversa, é cobiçada e buscada pelos seus simpatizantes. Percebem-se vários *closes* de suas mãos ao longo do filme, que são apertadas pelos seus simpatizantes postados em filas ou aglomerados nas entradas e saídas dos comícios. Mas um momento que é bastante representativo é a seqüência posterior à dos pés de Humphrey (construindo novamente um contraste), na qual são presenciadas as mãos de Kennedy sendo milimetricamente preparadas para uma sessão de fotos. Um dos seus assessores arruma as mangas do paletó nos punhos do candidato de forma a ficarem mais adequadas. É possível ver também este assessor lhe pedindo para cruzá-las e entrelaçar os dedos. Nota-se dessa maneira como os gestos são usados para reforçar a construção dicotômica entre os candidatos. Se por um lado se vê os pés desorientados do candidato ligado ao campo, que criam simbolicamente um indivíduo titubeante que tem que correr atrás de uma campanha aparentemente sem nenhum planejamento, feita na base do improviso, por outro se tem uma imagem centrada nas mãos de Kennedy, que cria uma campanha bem estruturada, com um foco ajustado para cada detalhe microscópico e que, além disso, é cobiçada e idolatrada. Além disso, numa cena posterior, quando JFK estava fazendo seu discurso após o pequeno pronunciamento em polonês da sua esposa, opera-se um novo *close* das suas mãos. Aqui, elas são filmadas quando ele está se manifestando a respeito da Polônia. E se pode notar, quando ele repousa uma delas sobre a bancada que sustenta o microfone, com um gesto lento e firme, que ela está cerrada. Ele faz um pequeno movimento com a mão direita de socar a bancada, indicando um gesto de convicção, que não é encontrado nos pés vacilantes do seu adversário.

Os *closes* também são importantes no filme para acompanhar o dia da votação. O primeiro indicativo de que é chegado o dia decisivo é novamente a voz *over* que anuncia: “Dia das eleições. As vozes da campanha começam a se transformar em votos”.

Nessa seqüência há um largo uso de sobreposição de som e imagens, que não estão mais em sincronia, e que podem provocar uma supressão na crença do espectador acerca da “veracidade” do evento. Se *Primary* buscava sugerir ao espectador a idéia de acesso descomplicado ao mundo “real” pela manutenção da imagem e do som tal como foram captados no instante da gravação, nesse momento sua proposta é fragilizada, mais do que

pelo simples uso do assincronismo (que já fora empregado anteriormente no filme[156]), pela forma recorrente com que ele é explorado. É possível ouvir diversas passagens com vozes de homens e mulheres justificando os seus votos em cada um dos candidatos enquanto as imagens mostram pessoas conversando com os mesários, que organizam os cadastros eleitorais.

A seguir, o filme faz menção à diversidade social dos eleitores ao enquadrar os mais diferentes tipos de pés em *close*. O que se percebe são construções das diferenças de gêneros, com a exploração de sapatos masculinos e femininos, diferenças de classes sociais, por meio das imagens de sapatos engraxados e lustrosos contrapondo sapatos surrados e sem brilho.

O final dessa seqüência foi feito de maneira que Robert Drew não precisasse uma vez mais recorrer ao recurso da voz *over* como fez no início da mesma. É possível perceber que a eleição se encerra pelo simples recurso da imagem de uma caneta largada, balançando sozinha na cabine de votação.

Se até aqui *Primary* faz uso das cenas de campanhas durante o dia, tornando difícil perceber como se estabelece a consecução do tempo, nessa seqüência é possível analisar como, pela primeira vez, é aludida a noção de ciclo de um dia, sugerindo ao espectador a idéia do "real" em curso pelo fluxo temporal linear[157]. Bill Nichols destaca a centralidade desse elemento afirmando que os documentários observacionais "(...) mostram uma força especial ao dar uma idéia da duração real dos acontecimentos"[158]. A construção daquele que seria o "curso natural" do tempo começa com a voz *over* anunciando o início do dia das eleições, e se encerra com uma tomada noturna, perceptível pelas sombras de mulheres, projetadas na calçada enquanto caminham, criando a impressão de que o ciclo de um dia se completara. E a noite prossegue com as imagens de Hubert e Kennedy aguardando as apurações pelo rádio.

---

[156] Logo nos primeiros instantes do documentário, como já mencionado, existe a junção do *jingle* de Hubert Humphrey com a imagem do ônibus da sua comitiva, que claramente foram gravados em momentos distintos e sobrepostos na edição para construir a caracterização do candidato.

[157] Como discutido por Norbert Elias, a própria concepção de um tempo baseado em seqüências temporais integradas num fluxo regular, uniforme e contínuo é fruto de construção humana, que passou por um longo processo de aprendizagem e se propagou por gerações, não sendo um fenômeno intrínseco à natureza. Para o autor "(...) Por pouco que nos voltemos para estágios anteriores da evolução das sociedades humanas, encontraremos múltiplos exemplos dessas metamorfoses na maneira de vivenciar e conceituar o que hoje denominamos 'tempo'". ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. RJ, Zahar, 1998, p. 35.

[158] NICHOLS, Bill. Que tipos de documentário existem?, in NICHOLS, Bill. *op. cit.*, 2005, p. 149.

Nesse instante, a narrativa parece colocar em xeque tudo o que vinha sendo construído até então. Depois das inúmeras imagens de Kennedy ovacionado e Humphrey se desdobrando para ser conhecido, um radialista afirma que tanto um quanto o outro tem quase a mesma porcentagem de intenção de voto, e que "(...) cada um dos lados diz que terá o voto popular. Cada lado enfrentará a comemoração da vitória hoje à noite".

Além disso, após as primeiras apurações, a tendência aponta uma ampla vantagem de Humphrey, já que "(...) a primeira zona eleitoral registrou, na prévia presidencial 103 votos para Hubert Humphrey e apenas 16 para o seu oponente, o senador Kennedy".

Assim, se *Primary* vinha se constituindo de maneira a produzir uma impressão de que JFK teria uma vitória fácil e esmagadora, a seqüência que inicia com a apuração tende a causar um impacto no espectador. Mas o paradoxo causado por essa sensação parece ser proposital, uma tentativa de criar um clímax e dar maior espessura dramática ao filme, um efeito daquilo que Stephen Mamber chamou de *estrutura de crise*, um tipo de construção recorrente nos filmes de Robert Drew para fomentar expectativa no espectador acerca do êxito ou do fracasso dos personagens face à questão criada pela narrativa[159]. Se Kennedy aparecesse liderando a votação, certamente o documentário não teria uma carga dramática capaz de criar uma expectativa no público sobre quem sairia vitorioso das prévias em Wisconsin naquela noite.

Quando as apurações são feitas, *Primary* mantém a estrutura de intercalar as seqüências em contraposição, construindo tensão e euforia entre os candidatos por meio das imagens. De início, JFK está dialogando com os membros da sua comitiva, fumando pela primeira vez, o que cria uma impressão de apreensão com os resultados. O telefone toca e ele se levanta imediatamente. Já ao telefone, ele afirma ao seu interlocutor que se ele perder será difícil conseguir a indicação.

Num outro ambiente, Humphrey exibe uma expressão de felicidade, sentado ao lado da sua esposa, transmitindo uma imagem de confiança numa vitória que parece se aproximar enquanto ouve o rádio noticiar sua vitória parcial sobre o candidato adversário, numa margem de dois por um.

---

[159] Dentre os filmes de Robert Drew citados como exemplos, encontra-se *Primary* e a questão sobre quem iria ganhar a eleição primária, se o piloto Eddie Sachs ganharia a corrida em *On the Pole*, se Paul Crump seria salvo da cadeira elétrica em *The Chair* ou se a estratégia de integração de JFK teria êxito em *Crisis: Behind a Presidential Commitment*. Cf. MAMBER. Stephen. *Op. cit.*, 1976, pp. 115-140.

A câmera volta novamente para o interior da sala em que JFK, apreensivo, dá leves batidas num abajur, demonstrando seu nervosismo enquanto ouve comentários no rádio afirmarem que estão sendo apurados os votos do reduto eleitoral do seu oponente. Nesse mesmo cenário, surge em cena uma mulher sentada num sofá, roendo suas unhas. É mais uma imagem que reforça a aura de nervosismo pairando sobre o ambiente em torno de Kennedy, que se levanta, caminha, senta, exibindo grande preocupação. Isso pode ser entendido como mais um dos elementos que tendem a fomentar a impressão de "realidade". Stephen Mamber diz que a *estrutura de crise* serviria como um veículo de descoberta de um tipo de "verdade" sobre as pessoas. Ao observar personagens em situações críticas, Mamber argumentou que Drew acreditava haver uma fé não dita e intensa de revelação do personagem sob pressão[160]. E a inserção da mudança da postura de JFK seria um reflexo desse tipo de situação de um personagem posto à prova, que revelaria um tipo de "verdade" latente.

Tal alternância de cenas entre a angústia de JFK e a alegria de Hubert Humphrey segue por mais alguns minutos, atingindo o ápice na imagem do primeiro esparramado no sofá, com uma imagem de resignação, ouvindo no rádio o anúncio de que "(...) Humphrey agora apresenta uma enorme vantagem nesta eleição (...) e uma das mais elaboradas e intensas campanhas na história deste estado poderá vir a resultar em nada".

Porém, após esse instante, surge uma virada no filme, mais uma vez de forma brusca e inesperada, que inicia com um primeiro plano do semblante de Hubert Humphrey sério, sentado, olhando para algum documento e Kennedy sorridente, saindo às ruas e entrando em um carro da sua comitiva. Alguns instantes antes, Humphrey pedia para que as pessoas não o parabenizassem com antecedência e Kennedy estava desolado no sofá. E sem muita mediação, corta-se para a imagem de frustração do primeiro e para a alegria do segundo.

A voz *over*, então, coloca o espectador a par da situação, afirmando que "(...) a tendência está se delineando. A liderança anterior do senador Humphrey, nas áreas rurais está sendo varrida, à medida que surgem os votos das grandes cidades". Dessa forma, Robert Drew recorre uma vez mais à voz *over* para situar o espectador, além de enfatizar novamente a dicotomia entre um candidato ligado ao campo e outro ligado à cidade.

---

[160] Ibidem, p. 133.

No final, após a exibição de Kennedy fazendo declarações à imprensa sobre as perspectivas das próximas eleições primárias no estado de Indiana no início de maio (que já aponta o futuro do candidato e insinua mais uma vez uma campanha com um norte), pode-se perceber o surgimento da figura de Robert Drew, segurando um microfone. Mas o surgimento do cineasta aqui não é capaz de produzir uma reflexividade tal como apontada por Jay Ruby[161], despertando a consciência do espectador sobre a presença de um enunciador e a feitura de um filme. Aqui, a manutenção da imagem do diretor na cena parece mais aquilo que Ruby apontou como "reflexividade acidental", em que a pessoa que carrega o microfone ou a câmera aparece no quadro. E para Jay Ruby, esses "acidentes" se tornaram signos do Cinema Direto, "(...) uma indicação que o cineasta não controlou o evento que ele estava gravando"[162]. É como se Robert Drew estivesse sinalizando ao espectador que as imagens não passaram por um "processo de limpeza" na edição, mas que o documentário respeitara, com fidedignidade, a situação testemunhada pela equipe cinematográfica, e que:

> "(...) os raros momentos em que se percebe a câmera, ou a pessoa que está por trás dela, certificam, de modo mais convincente, que os outros momentos de 'pura observação' registram a presença social de alguém que também veríamos se estivéssemos lá para olhar com nossos próprios olhos"[163].

Percebe-se aqui a criação de um novo patamar de legitimidade para chancelar a rubrica de um "filme não-controlado", no qual os elementos que a princípio poderiam destacar a existência de um discurso subjacente às imagens terminam por reforçar o obscurecimento desse mesmo discurso em nome de uma "realidade" bruta, não lapidada.

Após o último anúncio feito por meio de uma voz *over* que discorre acerca da vitória de Kennedy com uma margem de dois por um, nota-se que ele sai pela última vez aplaudido e ovacionado num "corredor humano" que entoa o seu nome, enquanto Hubert

---

[161] Segundo Jay Ruby, "(...) ser reflexivo é estruturar um produto de tal maneira que o público assuma que o produtor, o processo de produção e o produto são um todo coerente". RUBY, Jay. The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. ROSENTHAL, Alan (ed.). *New Challenges for Documentary.* Berkeley, University of California Press, 1988 p. 65.
[162] ibidem p. 73.
[163] NICHOLS, Bill. A Voz do Documentário, in RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema, Documentário e Narratividade Ficcional.* Vol. II, SP: Senac, 2004.

Humphrey é recebido pelos aplausos de um pequeno grupo de pessoas. Nesse momento, o candidato derrotado diz achar ter se saído bem, e acredita estar melhor do que esperava. Ele, então, sai com sua esposa sem serem abordados, reforçando pela última vez a diferença de apelo e carisma dos candidatos com os seus eleitores. E o seu último gesto é entrar num carro antigo, ao som extra-diegético de seu *jingle*, em um plano aberto de uma estrada, e partir.

Primary encerra assim, de forma linear, configurando as formas do que Flavio de Campos chamou de *narrativa dramática canônica*, em que "(...) começo, meio e fim costumam estar bem definidos: o começo está no surgimento do problema dramático ou pouco antes disso, o fim está na solução do problema dramático ou pouco depois disso, e o meio está entre esses dois incidentes"[164], e bem próximo às normas do "cinema clássico hollywoodiano", com a resolução do confronto principal, celebrando a vitória de um personagem em detrimento da derrota de outro[165], o que assevera o argumento de Brian Winston de que as tecnologias desenvolvidas pelos cineastas da Drew Associates não criaram um novo tipo de narrativa, mas apenas reforçaram uma linguagem organizada em consonância com determinados códigos culturais para contar uma história.

O que é interessante destacar nesse último plano é a criação de uma mensagem simbólica que já tinha sido explorada ao longo do filme. Ao filmar, em um plano aberto, um cenário que não tinha nenhuma indicação ou sinalização capaz de projetar para Hubert Humphrey os próximos passos, a impressão que fica é a de se estar diante de uma campanha sem direção ou planejamento para o futuro, ao contrário de Kennedy, que na entrevista coletiva no final do documentário, afirmou que irá participar das próximas prévias em Indiana, no início de maio, depois partirá para West Virginia, Maryland, Oregon e Nebraska no curto espaço de duas semanas e meia. E é com esse contraste que *Primary*

---

[164] CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. RJ, Zahar, 2007, p. 272.

[165] De acordo com David Bordwell, o "cinema clássico hollywoodiano" (compreendido do período entre 1917 e 1960), tinha como características apresentar: "(...) indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos". BORDWELL, David. O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos, in RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional, vol. II*. SP, Senac, 2004, pp. 278/279.

chega a um termo, reforçando mais uma vez a diferença entre os dois candidatos, quase que se apropriando das prerrogativas de Dom Casmurro, para quem "(...) há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição"[166].

*

Como interpretado, o filme foi basicamente organizado a partir de uma estrutura fundada na alternância entre as seqüências dos candidatos. Mas esse tipo de montagem presente no filme não foi trabalhado de maneira a explicitar a postura do agente enunciador frente ao mundo por ele testemunhado. Não existe um discurso construído de forma direta, enfatizando um determinado ponto de vista específico, mas foi organizado para, de forma coerente e verossímil, partindo da polarização entre dois principais eixos norteadores (o carisma dos candidatos e os seus universos sociais), criar uma narrativa que transmitisse a impressão de exprimir a "realidade". É essa postura passiva do cineasta que leva Richard Meran Barsan afirmar que *Primary* se aproximaria de uma reportagem objetiva e equilibrada permitindo aos espectadores chegarem a uma conclusão por si próprios[167].

Robert Drew, ao discutir sobre formas de se fazer jornalismo, discorreu sobre suas experiências fílmicas anteriores a *Primary*, e afirmou que:

> "Meu primeiro filme foi provavelmente tão bom quanto os melhores filmes de reportagem exibidos na televisão, que não eram grande coisa. Hoje em dia, não são grande coisa. E tinham uma deficiência básica, e eu não sabia o que era. Aí tirei um ano de licença, fui para Harvard, com uma bolsa da Nieman para tentar descobrir como funciona o jornalismo. E descobri uma coisa. O que eu descobri é que a reportagem na televisão e a reportagem que eu fazia estavam baseadas na lógica da palavra. Ou seja, eram conferências ilustradas com fotografias ou entrevistas, o que vem a ser a mesma coisa. A vida real nunca aparecia no filme, nunca aparecia no aparelho de TV. E que teríamos que abandonar a lógica da palavra e encontrar uma lógica dramática em que

[166] ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*, SP, núcleo, 2ª edição, 1995, p. 48.
[167] Cf. BARSAM, Richard Meran. *Nonfiction Film: a critical history*. New York, E. P. Dutton & Co., Inc., 1973, p. 257.

> as coisas realmente acontecessem. Se fizéssemos isso, obteríamos uma concepção totalmente nova de um jornalismo totalmente novo”[168].

Aqui se pode perceber mais claramente a tentativa de defender a idéia, vista anteriormente, de um jornalismo filmado em contraposição ao termo documentário. Como é possível identificar, Drew afirma ter encontrado outro modo de se fazer jornalismo por meio de uma nova lógica dramática que permitiria à “realidade” vicejar na tela pelo simples abandono do recurso da palavra, o que supostamente permitiria às imagens falarem por si mesmas. O resultado disso, “(...) seria como teatro sem atores, peças sem autores, seria reportagem sem editorial e opinião. Seria a capacidade de ver a vida das pessoas em momentos cruciais, em que poderíamos deduzir algumas coisas, e ver um tipo de verdade que só pode ser obtido através da experiência pessoal”[169]. O que se vê nada mais é do que a defesa de uma concepção em que as mediações entre as obras, nos mais variados segmentos, e seus autores, estariam suprimidas, e que os fenômenos descritos poderiam ser analisados pelos seus respectivos públicos de forma “objetiva”.

Para entender melhor esse tipo de elaboração discursiva sugerida em *Primary*, pode-se recuperar o que Bill Nichols denominou como *voz da perspectiva*.

Por *voz da perspectiva*, ele entende:

> “(...) aquilo que nos transmite decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a ‘veja isso desta forma’ do que a ‘veja por si mesmo’”[170].

Nichols também apontou que a *voz da perspectiva* faria com que o espectador tomasse os eventos filmados mais como “(...) evidências do mundo histórico do que como

---

[168] Entrevista realizada com Robert Drew em 1962, nos extras do DVD *Primary* reproduzida com o título *Os Pioneiros*.
[169] ibidem.
[170] NICHOLS, Bill. O que dá aos documentários uma voz própria?, in *op. cit.*, 2005, p. 78.

visões artísticas[171]", o que permitiria "(...) confundir cinema e realidade, a impressão de realidade com a experiência de realidade"[172]. E um dos principais elementos que ajuda a perceber como o desenvolvimento de *Primary* sugere essa suposta ausência de um enunciador, está no fato de que o filme é basicamente tecido a partir do *ponto de vista de Deus*, em que o narrador, que está fisicamente fora da história, vê e sabe mais do que os personagens que estão inseridos na trama[173]. E ao disfarçar e diluir o narrador (ainda que ele surja em alguns momentos, principalmente quando desponta a voz *over*[174]), o filme pode ser visto pelos espectadores como um "não-discurso", uma suposta visão neutra e imparcial do mundo na tela que tende a reforçar a noção de "cinema não-controlado" empregada por Richard Leacock. Ainda que se possa argumentar, recuperando todos os elementos apontados na análise a propósito da centralidade dada à JFK na trama, ela não se desenvolve a partir da sua ótica, ou seja, a história não é contada sob a sua perspectiva, mas sim com base numa instância enunciadora divina, que narra uma disputa eleitoral entre dois candidatos.

No limite, talvez seja possível afirmar que o desejo do grupo reunido em torno de Robert Drew era produzir um bom filme. E mesmo essa afirmação que, à primeira vista, soa pueril, tem implicações epistemológicas. Para Donn Alan Pennebaker, "(...) um bom filme é aquele no qual você pode acreditar". Mais à frente, ele complementa da seguinte forma: "(...) Eu não penso que filmes devem dar informações. Filmes devem ser, em primeiro lugar, algo que você não duvide. Você acredita no que vê"[175]. Percebe-se como tais cineastas tentam se valer das mais diversas estratégias para seduzir o público a respeito da "autenticidade" dos seus filmes.

Leacock chega a afirmar que a diferença básica entre os tipos de filmes realizados pela *Drew Associates* e os "filmes controlados" era que, nos primeiros, as situações filmadas não levantavam dúvidas no público sobre se elas de fato tinham ocorrido,

---

[171] NICHOLS, Bill, op. cit., 2004, p. 54

[172] ibidem, p. 55.

[173] Jean Claude-Bernadet apontou que o *ponto de vista de Deus* opera de forma em que o narrador vê tudo de fora da história, sabendo mais a respeito dos personagens que eles próprios. Com isso, "(...) os espectadores em geral não conscientizam a existência desse narrador. Ele se disfarça, se dilui, permitindo ao espectador ter a ilusão de estar como que vendo o real e não de estar em contato com uma narração". BERNADET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 2004, p. 44.

[174] E, como já apontado, surge grosso modo se limitando a fornecer informações específicas para contextualizar o espectador ao invés de pontuar enfaticamente um ponto de vista.

[175] MEKAS, John (Ed.). *op. Cit.*, 1961, pp. 19-20.

enquanto que no "cinema controlado" era perfeitamente legítimo ao público questionar se de fato tinha transcorrido aquilo que era visto nas imagens[176]. Um dos resultados desse tipo de estratégia é que se poderia obter "(...) uma grande vantagem retórica com essa maneira indireta de fazer as coisas: podemos apresentar nossos julgamentos morais como os achados da ciência desinteressada"[177]. Nesse sentido, é possível argumentar, a partir de Howard Becker, que *Primary* seria um filme insidioso.

Howard Becker, ao discutir o documentário *Titicutt Follies* de Frederick Wiseman[178], argumentou que este seria insidioso, entendendo que o termo:

> "(...) sugere que um efeito foi alcançado por meios de que você, espectador, não estava plenamente ciente e em relação aos quais, portanto, não podia ser crítico. Quando uma voz em *off* num filme nos diz algo, sabemos que esse alguém nos fala em frases inteligíveis, e muitos de nós, se não a maioria, aprendemos que, na maior parte do tempo, devemos desconfiar de vozes peremptórias. Mas podemos não compreender do mesmo modo que, quando a câmera aponta para alguém a fim de filmá-lo de baixo para cima, essa pessoa parecerá maior e mais aterrorizante ou amedrontadora; e, inversamente, que alguém filmado de cima, com a câmera apontada para baixo, parecerá menor, menos poderoso e mais infantil. Quando sabemos o que está sendo feito, ficamos alertas, procuramos razões para não aceitar as idéias que estão tentando nos incutir, reconhecemos os truques e ficamos cautelosos. Quando não sabemos o que está sendo feito, quando isso é insidioso, não ficamos alertas, não tomamos as devidas precauções intelectuais, e provavelmente seremos 'enganados' ou 'logrados', levados a aceitar uma afirmação ou idéia que não aceitaríamos se estivéssemos com todas as nossas antenas ligadas para detectar embustes"[179]

---

[176] ibidem, p. 15.
[177] BECKER, Howard. *Op. cit.*, 2010, p. 141.
[178] Wiseman é um documentarista norte-americano, praticante do *modo de representação observacional.*
[179] BECKER, Howard. *Op. cit.*, 2010, p. 134.

E tomando como parâmetro o termo sugerido por Howard Becker, percebe-se como os espectadores podem ser orientados na direção de ter a impressão de testemunhar os eventos “tal como eles se desdobraram” a partir das mais diversas estratégias fílmicas, que supostamente suprimem seus discursos para se apresentar como um filme “não-controlado”. E mantendo tal termo no horizonte analítico, buscar-se-á, no próximo capítulo, investigar quais os recursos empreendidos por outro documentarista integrante da *Drew Associates* para aludir uma concepção de “não-controle” do filme.

Capítulo 4

Salesman: um "olhar direto" sobre uma nação

Assim que o filme inicia, a primeira imagem é um *close* da capa da bíblia, seguido por uma voz masculina afirmando que "-o livro mais vendido do mundo é a bíblia. Por uma razão: é a maior obra literária de todos os tempos". E se vê a mão do homem que profere essas palavras folheando algumas páginas.

A imagem, então, é cortada para um plano conjunto, em que são enquadrados o homem que fala do livro religioso, uma mulher, para quem os argumentos são dirigidos, sentada numa cadeira com uma menina, ambas atentas às palavras do homem. A câmera se afasta um pouco, mantendo os três no quadro enquanto o homem passa a narrar alguns fatos bíblicos como os Reis Magos, a fuga para o Egito, a infância de Jesus e a volta de Maria a Nazaré.

A cena continua, agora com o homem tentando estabelecer uma relação amistosa com a menina, a quem tece elogios e, de forma indireta, à sua mãe, já que a pequena seria tão inteligente e bonita quanto sua progenitora. Então ele se apresenta à criança: "-Você sabe o meu nome? Adivinhe. Paul, é Paul".

A câmera, a seguir, realiza uma tomada pelas costas de Paul, para então enquadrar a mulher com um semblante mais sisudo e a menina bocejando em seu colo, o que produz uma impressão de passagem de tempo, como se Paul estivesse ali há tempo suficiente para deixá-las entediadas. Ouvimo-lo dizer que a obra teria um belo acabamento e custaria apenas U$ 49.95, e que eles teriam três opções de compra: à vista, à prazo ou através de prestações pelo Plano de Honra Católico[180]. Por fim, pergunta à mulher qual das três opções

[180] Se for levado em consideração que a renda média anual norte-americana na década de 60 era de U$ 5,199.00, nota-se que o produto oferecido comprometeria aproximadamente 11% de um salário mensal estimado em U$ 433.25 (algo em torno de U$ 47.66), do que se conclui tratar de uma quantia dispendiosa. Se tomarmos como parâmetro de comparação o gasto com o consumo de alguns produtos básicos, como um galão de leite (que custava em média U$ 1.04) ou um filão de pão (que custava U$ 0.20), percebe-se que o item oferecido não era "apenas" U$ 49.95 como anunciara o vendedor. Outro indicativo de que o produto demandava uma soma considerável de recursos pode ser encontrada na própria seqüência das vendas. A existência de diversas formas de pagamento, podendo até mesmo ser divido em prestações, aponta que o valor

seria melhor para ela, e esta, a princípio, diz que não tinha interesse, para depois afirmar que precisaria falar com o marido. Nota-se que Paul ainda insiste um pouco mais, perguntando se o aniversário dele não estaria próximo, e que poderia ser um belo presente. Mas a mulher, não demovida da sua posição, afirma que eles estariam em dificuldades financeiras no momento. Vê-se então, num *close*, o semblante de desapontamento de Paul, que faz um movimento negativo com a cabeça, até ser oficialmente apresentado por uma legenda no canto superior direito da tela: Paul Brennan. Além do seu nome, presencia-se ainda o surgimento de outra titulação, na qual é denominado como "The Badger" (O Texugo). Ao fundo, ouve-se uma trilha sonora grave advinda de um piano, que segundos antes era tocado pela menina, e que reforça sonoramente o clima de desolamento das imagens. E dessa maneira se encerra a primeira seqüência.

A próxima inicia com outro homem parado na porta de uma casa, procurando pela Srª Robb. Quando uma senhora de óculos o recebe, ele se apresenta como McDevitt, e afirma estar ligado à igreja. Percebe-se a figura da mulher confusa, afirmando não entender do que se trata, e o homem lhe diz que é da Igreja Dominical. Ela, em resposta, argumenta que deve ter havido um engano e lhe pergunta quem ele estava procurando. Quando ele lhe fornece o endereço, ela confirma o seu engano e afirma que ele deveria ir ao outro lado da rua. Ela, então, entra na casa, deixando-o com um riso de embaraço, envergonhado pelo engano cometido. Após sua primeira investida, o personagem é introduzido através de uma cartela no centro da tela, identificando-o como Charles McDevitt, alcunha: "The Gipper" (O Bagre).

Vislumbra-se agora uma nova seqüência, que já ocorre no interior de uma casa, com um homem sentado num sofá, manuseando uma bíblia e tendo mais uma vez como interlocutor uma mulher. Vê-se esse terceiro homem folheando a obra e tecendo considerações sobre algumas de suas imagens, como uma abóbada, a catedral de São Pedro ou os guardas do Vaticano, que não seriam italianos, mas suíços. E então, como nas seqüências anteriores, ele é apresentado por uma legenda que o identifica como James

---

não era irrisório, mas exigia maiores planejamentos. Um último elemento que pode servir como parâmetro de comparação está na informação concedida por Albert Maysles nos extras de *Salesman*, quando este afirma que no final da década de 50 dividia o aluguel de um apartamento com o seu irmão Albert em Nova Iorque, e que pagavam o montante de U$ 36.00, ou seja, o aluguel de um apartamento em Nova Iorque era U$ 9.00 dólares mais barato do que o valor total da bíblia. Fontes extraídas do site http://antonioluizcosta.sites.uol.com.br/moeda_eua.htm – consultado em 28/09/2010, e da faixa comentada Albert Maysles e Charlotte Zwerin, nos extras do DVD *Salesman*.

Baker, “The Rabbit” (O Coelho). O que difere essa seqüência das outras duas é que o personagem não encerra recebendo uma negativa. As imagens findam sem que se saiba se ele conseguiu ou não concretizar a venda, o que já destoa das outras duas abordagens antes discutidas.

Por fim, quando inicia uma nova seqüência, o espectador se depara com outro homem, dessa vez já na porta de saída da casa, agradecendo pelos pedidos feitos. Ele sai, conduzindo uma mala, despede-se e parte. Percebe-se um corte e a cena continua, com o mesmo homem, agora no interior de um carro portando uma lanterna e olhando para os lados, como se estivesse buscando alguma referência. E mantendo o mesmo tratamento dispensado aos outros três personagens, o homem é apresentado por uma legenda como sendo Raymond Martos, cujo apelido era “The Bull” (O Touro).

O que segue então é um plano em que despontam na tela o título do filme e os créditos de seus diretores: *Salesman*, dos irmãos Maysles. Assim, se procurarmos fazer uma associação das primeiras imagens apresentadas com o título, poder-se-ia pressupor se tratar de um filme de vendedores[181] de bíblias e as suas variadas estratégias de abordagem.

Tendo como parâmetro esse primeiro conjunto de seqüências, pode-se argumentar que, de saída, *Salesman* já visa construir uma concepção de refletir o próprio “mundo real” por meio dos créditos, sugerindo ao espectador ver o filme a partir de uma *leitura documentarisante*. Porém aqui, ao contrário de *Primary*, os créditos dos personagens é que incitam a essa forma de leitura, já que comunicam que os personagens estão exercendo os seus próprios papéis. Os vendedores não assumem personagens ficcionais diante das câmeras, mas são filmados atuando com suas próprias identidades e exercendo os seus ofícios, o que pode levar os espectadores a verem o filme como um documento. Também nas primeiras imagens já existe uma tentativa de criação de uma aura de “autenticidade”, tal como em *Primary*, através de uma edição brusca, que arremessa o espectador em situações sem muita mediação (como se pode notar nas imagens dos vendedores que já estão inseridos dentro das residências, interagindo com mulheres), e que realiza cortes secos, como no caso do Coelho, encerrando a seqüência sem permitir saber qual foi o resultado da sua abordagem.

[181] Que na versão do título do filme ganharam a designação de caixeiros-viajantes, mas que na análise iremos nos referir como vendedores.

Outro elemento desse primeiro conjunto de seqüências passível de análise é a retomada de uma tradição antropomórfica, recorrente até o século XIX, e que aqui é retomada e representada no emprego dos apelidos como parte de um processo de caracterização das personalidades dos vendedores através da associação com certos tipos de animais[182].

Embora no início do filme não se tenham muitos elementos das características às quais os apelidos fazem referência, é possível notar um tratamento mais apurado em outro conjunto de seqüências, nas quais Paul Brennan, em Miami, dialoga diretamente com a câmera e discorre sobre os outros três vendedores e, como se verá, tal gesto será importante na constituição da impressão de um cinema "não-controlado". Segundo Paul, o Coelho seria "(...) um cara muito impulsivo. Vende bem, tem muita energia, é muito jovem. Talvez não tenha a classe que os outros vendedores têm. Talvez por não ser ainda maduro o bastante". Percebe-se, então, um conjunto de imagens do Coelho tentando vender a bíblia para uma mulher hispânica, imagens estas que servem para construir a impulsividade e a falta de maturidade de James Baker.

A seguir, Paul discorre sobre Raymond usando a seguinte fala: "O Touro, pode-se contar com ele. É um cara grandão e vigoroso, cheio de energia. Talvez não tenha a técnica que Charlie [O Bagre] tem, mas ele compensa isso com essa energia". Após a sentença, um novo conjunto de cenas ajuda a reforçar os argumentos de Paul, explorando duas tentativas de venda do Touro que associam o vigor empregado por Raymond no seu ofício com a força física representada pelo animal.

Por último, Paul fala do Bagre, que sob sua ótica "(...) tem sangue frio. É um homem direto. Sua maneira de vender é muito eficiente. Muito eficiente porque ele sabe tirar vantagem de tudo, em qualquer circunstância". E tal como nas duas cenas anteriores, têm-se novamente a edição de um conjunto de imagens de uma tentativa de venda do personagem como forma de explorar as considerações feitas pelo Texugo. A caracterização

[182] John Berger afirma que embora nos últimos dois séculos a relação antropomórfica tenha gradualmente desaparecido no Ocidente, a utilização de metáforas com animais como forma de projetar as experiências humanas era um fenômeno universal, presente nas mais diferentes culturas e práticas tais como o uso nos signos do zodíaco (que dos doze existentes, oito são animais), nos signos de cada uma das doze horas do dia para os gregos, na percepção de movimento do mundo hindu (retratada pela imagem dele sendo carregada nas costas de um elefante e o elefante sendo carregado nas costas de uma tartaruga), podendo ser remetido até uma das primeiras obras disponíveis, *A Ilíada*, de Homero, que já apresenta essa relação metafórica aproximando os homens dos animais. BERGER, John. Why Look at Animals?, in *About Looking*. Nova Iorque, First Vintage International Editions, 1991. pp 1-26.

do personagem, em associação com o peixe, é construída pela frieza e objetividade de Charles, que conseguiria se desdobrar em qualquer tipo de situação.

Não é identificável, nessa seqüência, somente a caracterização de Paul, que não tece considerações sobre si, e tampouco é analisado pelos outros personagens. Mas é possível se deter sobre a caracterização do seu personagem ao longo da análise do filme, que, como se verá, ganhará centralidade. Porém, o uso dessas cartelas que servem para caracterizar os personagens pode, tal como a voz *over* no início de *Primary* (utilizada para contextualização espaço/temporal), fazer o público levantar questionamentos sobre a "veracidade" das imagens pelo fato de que elas teriam sofrido intervenção do cineasta, enfraquecendo assim a concepção de que o cineasta "não controlou" as imagens.

Outro elemento que é possível auferir a partir dessas primeiras seqüências, como destacado por Stephen Mamber, é que o filme não usa personagens famosos ou eventos significativos[183]. Ao buscarem se contrapor aos filmes produzidos por Jean Rouch, Richard Leacock e Robert Drew diziam estarem interessados nos personagens heróicos e nos grandes acontecimentos:

> "Nós estamos do lado oposto do cinema de Jean Rouch. Ele coloca sua câmera e seu microfone diante de um personagem não considerado como o herói de um evento importante, mas como representante de uma certa camada da população (trabalhadores, estudantes, colonos, africanos, deportados, etc). (...) Mas o que nos interessa, antes de tudo, é o comportamento de certas pessoas implicadas no desdobramento de um evento importante"[184].

A partir dessa afirmação, pode-se perceber como Albert e David Maysles criam um primeiro distanciamento de Robert Drew e Richard Leacock[185]. Ao contrário de *Primary* (que teve John Kennedy como um dos protagonistas), os irmãos Maysles decidem produzir o documentário a partir de pessoas anônimas, semblantes desconhecidos. Como destacado pelo próprio Albert Maysles:

---

[183] Cf. MAMBER Stephen, *op. cit.*, 1976, p. 161.
[184] Entrevista com Jean-Louis Pays, em *Miroir du Cinéma*, nº 3, outubro de 1962, citado em MARSOLAIS, *op. cit.*, 1974, pp. 360-361.
[185] É importante destacar que nesse momento os irmãos Maysles já não faziam mais parte da *Drew Associates*, dissolvida em 1963. Cf. MARSOLAIS, Gilles. o*p. cit.*, 1974, pp. p.100-101.

> "(...) Gente comum não é apresentada na mídia. Você quase nunca verá uma família normal e bem-sucedida em suas relações interpessoais representada na televisão ou no cinema. E, bem-sucedidas ou não, as pessoas comuns não são celebridades, logo não são mostradas"[186].

Além disso, não existem eventos grandiosos, feitos históricos, tal como foi tematizada por Robert Drew a eleição primária à presidência dos Estados Unidos. Em *Salesman*, o público se depara com atividades prosaicas, situações cotidianas que se alternam ora em fatos ligados ao trabalho (como nas cenas de vendas da bíblia, as reuniões de vendedores, trocas de pneus em beiras de estrada, deslocamentos através de carros ou de trens), ora em atividades de lazer (como jogatinas de pôquer, mergulhos na piscina, diálogos nos quartos dos hotéis entre os vendedores ou com as suas esposas ao telefone, dentre outras atividades corriqueiras). Nesse sentido, pode-se fazer uma aproximação do documentário analisado com o neo-realismo italiano, tal como entendido por André Bazin, principalmente a partir dos filmes da dupla De Sica e Zavattini, que teriam como temática acontecimentos insignificantes, incidentes banais, sem grandes desdobramentos históricos, como o roubo de uma bicicleta (*Ladrões de Bicicletas*) ou o despejo de um idoso (*Umberto D*). Bazin chega a afirmar que o sonho de Zavattini era o de "(...) fazer um filme contínuo com 90 minutos da vida de um homem a quem nada aconteceria**.** Para ele [Zavattini], isso é o 'neo-realismo'"[187]. Grande parte da tensão e do drama em *Salesman* é criada basicamente sobre a expectativa dos possíveis desdobramentos das vendas de bíblias. Acompanha-se as estratégias de persuasão dos vendedores, a recepção dos compradores, e se aguarda os desfechos das negociações, que ora são concluídas, ora sofrem revezes.

Ao se deter em personagens ordinários realizando atividades triviais, *Salesman* parece oferecer ao espectador a impressão de poder observar o que seria o próprio "mundo real", apoiado agora naquilo que Bill Nichols denominou de *realismo psicológico*. Para Nichols, seria um tipo de realismo que implica num reconhecimento de que os personagens e as situações são "reais" num sentido universal, baseados em histórias que

---

[186] Faixa comentada Albert Maysles e Charlotte Zwerin, nos extras do DVD *Salesman*.
[187] BAZIN, André. Uma grande obra: Umberto D, in BAZIN, André. *Op. cit.*,1991, p. 298. Interpolações nossas.

> "(...) convidam seu público a reconhecer os pontos emotivos como coisas em comum, como laços que nos unem uns aos outros esteja onde estivermos. (...) O estilo ficcional e a retórica documental tentam enfatizar nesses pontos comuns para nos atrair ao seu interior, para fazer que a experiência dos personagens e dos atores sociais substitua a experiência que nós (a despeito das distinções existentes dentro desse 'nós') também podemos experimentar e que nós, o público, podemos experimentar através da empatia"[188].

Essa ênfase no universo das "pequenas coisas" e dos "pequenos personagens", figuras comuns e humanizadas, principalmente a partir de Paul, tende a facilitar uma identificação com o público, lhe permitindo associar a história com eventos pessoais já vivenciados.

É possível também, a partir das quatro seqüências introdutórias, analisar como os *sistemas relacionais*[189] são organizados no filme, construindo um mundo diegético capaz de incitar no espectador uma impressão de vislumbrar o "real".

Uma das clivagens tecidas em *Salesman* se dá em torno da questão de gênero. O que as seqüências iniciais aludem, e que será recorrente ao longo de todo o filme, é uma caracterização em torno da antinomia lar e trabalho, estando o primeiro associado ao universo feminino e o segundo como o lugar masculino por excelência. Todas as quatro seqüências iniciais já apresentam indícios dessa construção, e como veremos, persistem pelo resto do filme. Os quatro potenciais compradores abordados em suas casas pelos vendedores são mulheres. Ainda que não seja possível ver a imagem da compradora na última dessas seqüências, pode-se ouvir o Touro, após concretizar a sua venda, agradecer dizendo: "Good night ***darling***, thank you for the orders[190]". A adjetivação por ele utilizada é o elemento-chave na identificação de que a compra foi efetuada por uma mulher.

O que reforça ainda mais essa percepção no documentário é que em quase todas as seqüências em que os vendedores estão abordando os compradores em suas casas, estes em

---

[188] NICHOLS, Bill. *op. cit.*, 1997, p. 225.
[189] Cf. SORLIN, Pierre. *Op. cit.*, 1977.
[190] "Boa noite querida, obrigado pelo pedido".

sua grande maioria são mulheres[191]. Contudo, não é exclusividade das mulheres serem abordadas no lar. Existem seis momentos em que se presencia um casal sendo abordado nas imagens.

A primeira seqüência em que esse fenômeno ocorre é quando o Coelho tenta vender a bíblia para um casal de meia idade (os Sr. e Srª MacDonald). Ao final da seqüência, quando a compra foi efetivada, o Coelho pergunta:

> "-Gostariam então de pagar mensalmente? Cinco por mês? Ou à contra-entrega?"

Mulher: "-Eu podia dar uma entrada para garantir a compra".

O interessante nesse diálogo é que quem assume a responsabilidade pela compra ou não da bíblia é a mulher. Ainda que no trecho selecionado não se possa ver a imagem da mulher, pode-se ouvir a sua voz respondendo e mostrando quem de fato tem a palavra final sobre a concretização dos negócios ligados ao lar. E na continuação da cena, quando o vendedor está se despedindo, é à mulher que ele entrega o recibo da compra, asseverando o seu papel como agente central nos "assuntos concernentes ao lar". Têm-se assim os primeiros indicativos de um tipo de construção fílmica sugerindo que o mundo doméstico seria o lugar em que as mulheres teriam voz, podendo se manifestar e tomar decisões.

A segunda seqüência com esse tipo de abordagem ocorre quando o Bagre tenta realizar uma venda para um casal jovem. Quando o vendedor pergunta sobre qual das cores disponíveis da bíblia eles gostariam de comprar, a esposa pergunta para o marido:

> "-Você quer em branco?".

Marido: "-Isso é com você, meu bem".

Embora ela, no instante seguinte, negue assumir a responsabilidade pelo negócio, no decorrer da cena se percebe que é ela quem executa a tarefa de negociar com o vendedor, perguntando sobre as condições de pagamento. E essa seqüência, que terá um

[191] Das vinte e duas abordagens contabilizadas, 13 foram feitas por mulheres, seis por casais, em duas não havia ninguém em casa e uma única foi feita por um homem, cuja abordagem mostrou ser um engano, já que se tratava da residência errada (aos 08m:00s de filme, com o Sr. MacDonald).

desdobramento posterior, novamente irá reafirmar a centralidade da esposa em associação ao lar, pois será ela quem irá receber o Texugo quando este for cobrar o valor de entrada da bíblia.

Com uma hora de filme pode ser visto o terceiro momento em que se presencia Paul dialogando com um casal, e aqui ele consegue concretizar a venda da bíblia. O interessante na cena é que nela parece que é finalmente o homem quem toma as rédeas das questões respectivas ao lar. Mas quando Paul lhe pergunta o CEP, ele mostra desconhecer o número e pergunta para a sua esposa, sentada ao seu lado no sofá. Após a resposta dela, o comentário seguinte que ele faz é bastante iluminador sobre a posição da mulher na casa. Ele diz: "-Dá pra ver quem faz toda a contabilidade por aqui", fazendo menção ao fato de que era a sua esposa quem controlava as despesas da casa, o que reforça que ali ela ocupa uma função importante.

Nota-se, posteriormente, outro casal sendo visitado por Paul, e se descobre que é para ela (Srª Groza), que o vendedor direciona a sua retórica, E será ela quem irá rebater todos os argumentos, dizendo que eles já teriam uma bíblia. Num certo momento, Paul se volta para o esposo e indaga se não seria ele o chefe da casa, num quase apelo para que o homem se impusesse na discussão. Este, então, responde afirmativamente, mas confessa que ele nunca lia a bíblia. E após esse diálogo, percebe-se que é ela quem retoma novamente a palavra e põe um fim às investidas de Paul, argumentando que eles não poderiam se endividar mais.

A próxima abordagem a um casal ocorre no momento em que a câmera se aproxima lentamente da porta de entrada de uma casa e se pode ouvir a voz do Bagre perguntar "(...) qual dos planos seria mais conveniente?". E a réplica é feita por uma voz feminina que diz "(...) teria que ser o de U$ 6,00 por mês". Opera-se um corte na seqüência, e em seguida já se vislumbra a parte interna da casa, onde é possível identificar a dona da voz, uma senhora com bobes nos cabelos, assinando o talão de compras do vendedor, o que mais uma vez coloca a mulher no centro das questões domésticas.

A última vez que os vendedores visitam uma casa com a presença de um casal é quando eles são abordados conjuntamente por Texugo e Bagre. Em certa altura da conversa entre o casal e os vendedores, a mulher declara que o seu esposo não é o católico da casa, mas que ele a acompanha em tudo. Percebe-se que é ela quem demonstra interesse pelo

produto, dizendo que gostaria que eles estivessem vendendo uma enciclopédia infantil. Mas o momento mais significativo nessa seqüência, e que irá construir a associação da mulher com o lar, está presente num discurso de Paul. Segundo o Texugo:

> "(...) -A mão que embala o berço governa o mundo. (...) Ela, segundo as Seleções, passa 85% do tempo com as crianças. Portanto, o que ela é e o que ensina a eles, é como estas crianças vão crescer, e é nessa idade que eles precisam disso. Porque, se sua casa não tiver uma base, você não tem um lar".

O discurso de Texugo é mais um elemento esclarecedor por explicitar o que se tem visto até agora de forma latente. No seu discurso é possível identificar o lugar e o papel da mulher construído no filme, representado de forma genérica pelo sujeito da frase: "Ela". Ela, que é vista como a pedra angular do mundo doméstico. Ela que é o sustentáculo do lar e a fonte de moralidade que refletirá na educação da prole.

Por outro lado, quando o filme explora o mundo do trabalho, é possível verificar um universo construído numa outra perspectiva, majoritariamente masculino. Além do fato mais patente de que os quatro personagens principais são todos homens, essa impressão também é produzida nas cenas em que existem reuniões entre os vendedores. Nesses eventos reservados para o encontro e a socialização dos vendedores, existem tomadas com planos médios e abertos nos quais se pode notar a prevalência do sexo masculino no recinto. Quando se analisa a sala em que a reunião é realizada, percebe-se que o ambiente é marcadamente composto por homens. Ainda que seja possível encontrar algumas mulheres nesse cenário[192], o que é perceptível nessa situação é que ali elas não têm voz. Em nenhum instante elas se manifestam, proferindo qualquer discurso.

Existe outra seqüência que flagra uma convenção de vendedores, na qual se nota novamente a presença minoritária das mulheres na sala. Percebe-se apenas a existência de duas mulheres, uma vestida de branco, no canto esquerdo da tela, e outra de preto, ao seu lado. E aqui, elas novamente não têm a possibilidade de emitir opiniões. As únicas figuras

[192] É possível identificar ao menos quatro mulheres no encontro. Duas delas estão no fundo da sala, uma do lado esquerdo, de branco, e outro do lado direito, com um casaco escuro. As outras podem ser localizadas alguns segundos depois, quando a câmera opera um travelling para a esquerda, e as enquadra no meio da sala, sentadas lado a lado, no canto.

que têm a oportunidade de se manifestar são o Bagre, e mais dois outros vendedores desconhecidos, que comentam suas expectativas de faturamento no ano. Dessa forma, em nenhum momento no filme lhes é dada possibilidade de se pronunciar nesse tipo de ambiente, ficando a cargo dos homens o direito de emitir opiniões ou argumentos.

Os *sistemas relacionais* no filme também são construídos através da estratificação dos compradores da bíblia. As casas visitadas, em sua maioria, apresentam indicativos de alguns bens materiais, o que num primeiro momento pode causar uma falsa impressão de riqueza. Nota-se que as seqüências com os vendedores na parte interna das casas são filmadas na sua maioria nas salas de estar, que em grande parte apresentam espaços amplos e mobiliados. Algumas delas contêm equipamentos eletrônicos como televisores[193] (como é possível ver na cena que abre o filme, quando Paul está sentado de frente para a câmera, e o aparelho pode ser localizado atrás dele, do lado esquerdo), toca-discos (na seqüência em que se ouve uma versão instrumental de *Yesterday*, pode-se notar que o homem faz uso do aparelho de forma a exibi-lo como um elemento de distinção, fazendo-o tocar durante a abordagem do vendedor*)*, e instrumentos musicais como o piano (que está presente em duas residências: um na seqüência que abre o filme e outro na seqüência em que o Bagre e o Coelho vendem uma bíblia para a mãe e filha).

Mas o que é mais recorrente entre os moradores selecionados é a discussão em torno das dificuldades financeiras. Já na seqüência que abre o filme, quando surge a menina dedilhando algumas teclas no piano, é possível ouvir a sua mãe dizer: "A gente está sem dinheiro agora. Estamos atolados em contas médicas". Outro momento de dificuldade é quando o espectador se depara com. o Touro tentando vender a bíblia para uma mulher no jardim da sua casa que diz: "Eu gostaria, mas agora não tenho tempo. E, além do mais, não poderia ter qualquer gasto no momento. Tenho sorte de estar comendo". Na continuação da cena, o vendedor insiste e pergunta se ela poderia pagar só um dólar por mês, e ela responde: "Nem isso eu poderia pagar". A dificuldade financeira reaparece quando se o Touro e do Coelho abordam um casal de jovens. O marido, dentre as diversas falas sobre falta de dinheiro, diz em certa altura: "Só no mês que vem podemos começar a pagar". E a esposa completa: "E olhe lá". O diálogo continua, com os vendedores insistindo e chegando

[193] Segundo Pierre Melandri, os Estados Unidos, no início dos anos 60, vivenciava a "Era da Opulência". Nesse período, 90% das famílias já dispunham de televisores. MELANDRI, Pierre. *História dos Estados Unidos desde 1865*. Lisboa, Edições 70, 2ª edição, 2006, p. 183.

a perguntar se eles não poderiam dar um cheque. A mulher, então, argumenta que eles não tinham conta bancária. O Bagre chega a insinuar se eles não poderiam pegar dinheiro emprestado com os vizinhos, mas o esposo diz que eles se encontravam numa situação pior do que a deles, e que um dos vizinhos já estava a ponto de ser despejado. Mais uma vez é possível presenciar um discurso acerca dos problemas financeiros quando Paul tenta vender a bíblia para a Srª O'Connor e, percebendo as reticências da mulher, pergunta-lhe: "-Talvez esteja meio apertada. Acertei?". E a mulher responde: "-em cheio". Em outra cena, quando Paul tenta vender a bíblia para um casal que o recebeu na parte da casa com vistas para o lago, a questão financeira volta à tona. Paul pergunta para o esposo: "(...) -Acha que gastar um dólar por dia vai lhe prejudicar?". O homem diz que não pode comprar, e a sua esposa reafirma essa posição, dizendo que eles estariam com as contas comprometidas e não poderiam mais se endividar. O último momento que essa questão surge é na seqüência em que Paul e o Coelho tentam realizar uma venda para a Srª Curran. Esta os atende na porta de entrada da casa e logo os despacha afirmando que não teria nem tempo nem dinheiro para eles. Assim, o que o filme parece fazer alusão a partir dos elementos explorados nas imagens é que os moradores selecionados para as abordagens pertenceriam a uma classe média baixa, detendo certos bens materiais que eram compartilhados por grande parte da população e apresentando com relativa constância dificuldades financeiras.

Pode-se também encontrar outro elemento significativo na seleção dos compradores, que é a quase predominância de pessoas brancas. Das 22 abordagens, em duas não há ninguém em casa e somente uma única pessoa seria negra[194]. O que se pode depreender disso é que a forma como os compradores eram selecionados parece envolver um recorte geográfico peculiar, selecionando regiões em que os negros talvez fossem excluídos[195], lançando algumas luzes sobre um fenômeno que é marcante nos Estados Unidos, a segregação residencial. Sean Purdy discorre sobre o fenômeno da segregação

[194] É uma mulher que atende Paul em Miami, na residência de nº 1330, com a porta entreaberta, permitindo visualizá-la parcialmente.

[195] No filme, a informação sobre o processo de seleção dos compradores é discutida quando Paul Brennan visita a casa do Sr MacDonald. A cena não é muito esclarecedora, mas se percebe através das explicações do Texugo que existia uma exposição nas igrejas, nas quais as famílias deixavam os seus nomes numa vitrine. E esses nomes é que serviam de fonte para as visitas dos vendedores. Portanto, o principal elemento usado para a seleção dos potenciais compradores é o critério religioso. Mas não se pode deixar de destacar que tal seleção explicita um tipo de estratificação social no lugar, marcadamente composto por brancos.

residencial (índice de dissimilaridade[196]) nos Estados Unidos, e argumenta que esse índice era bem elevado em certos lugares. Nos anos 70 (lembrando que o filme é de 1969), o índice de dissimilaridade entre brancos e negros em Chicago estava em 90, ou seja, indicava que 90% da população dos brancos teria que se mudar para outro lugar para haver igualdade de distribuição étnica.

Outro recorte que pode ser auferido a partir dos moradores selecionados é que se tratavam em grande parte de pessoas ligadas de alguma maneira a Irlanda. Essa seleção pode ser percebida em diversos momentos no filme, como no momento em que Paul estava procurando vender a bíblia à Srª O'Connor, e faz a seguinte afirmação: "-A maioria das pessoas pra quem eu vendo são irlandesas". Outra menção à Irlanda pode ser encontrada quando o Coelho e o Bagre vendem a bíblia à mãe e filha. Em meio ao diálogo travado entre os quatro personagens, quando a mulher mais velha se manifestou dizendo que ia pagar uma parte adiantada, e depois, ironicamente, diz que deveria ter ficado com a boca fechada, um dos vendedores diz: "-Sua mãe tem sangue de irlandês". E o outro confirma. "-é verdade". Uma citação indireta à Irlanda também pode ser vista na cena em que o Coelho concretiza a venda para um casal de meia idade (os Sr e Srª MacDonalds). O Coelho diz que eles poderiam escolher a cor da bíblia (entre vermelha ou branca). E o homem, em tom de brincadeira, pergunta se ele teria a bíblia na cor verde, numa clara alusão à cor que simboliza a Irlanda[197]. Aqui, o próprio sobrenome dos moradores já é um indicativo da origem irlandesa. Esse tema surge mais uma vez quando Paul realiza a venda para uma senhora de idade. E em meio à sua retórica, ele diz para a mulher que aquilo não era papo de irlandês (realçando a sua própria genealogia). E a mulher, em resposta, afirma que o seu marido era irlandês, o que também reafirma a sua ligação com o país. Talvez seja possível argumentar que tal recorte social não é aleatório ou mera coincidência, mas parece ser decorrência do fato de que a Irlanda tem uma tradição religiosa católica e, como é perceptível, a bíblia negociada pelos vendedores não era a protestante, mas a católica.

---

[196] "(...) O índice de dissimilaridade avalia se um grupo é distribuído numa área metropolitana da mesma maneira que outro grupo. Um valor igual ou maior a 60 é considerado alta dissimilaridade. Significa que 60% ou mais dos membros de um grupo teriam que mudar para uma outra área da cidade para que os dois grupos ficassem distribuídos igualmente". KARNAL, Leandro, PURDY, Sean, FERNANDES, Luis Estevam e DE MORAIS, Marcus Vinicius. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. SP, Contexto, 2ª Edição, 2010, p. 266.

[197] Dentre os elementos que podem ser destacar para fundamentar essa associação, está o trevo que é um dos símbolos da Irlanda, em São Patrício, padroeiro da Irlanda, que usa um manto verde, e uma das listras da bandeira tricolor irlandesa é verde.

*

Depois das quatro seqüências iniciais em que cada um dos personagens é apresentado, presencia-se uma contextualização do lugar a partir da fachada de um hotel chamado Paramount Valley Motor Lodge.

Em seguida, opera-se uma tomada no interior do hotel onde se nota a aparição de um novo personagem ao telefone. Após desligá-lo, ele pergunta a cada um dos vendedores sobre os resultados das suas vendas. O que essa cena sugere é que o homem seria uma espécie de supervisor, um profissional que ocupa uma posição superior aos vendedores e que provavelmente seria encarregado das funções de gerenciamento e motivação destes. O único que não está presente na sala é o Touro, que chegará no decorrer da cena. A partir daqui, associado aos quatro vendedores, vê-se somada a figura do supervisor (Kenny) completando os principais personagens do documentário.

Mas é na próxima seqüência que parece estar o que se considera como o tema do documentário. A venda de bíblia, que à primeira vista parecia ser o fio condutor da história, na verdade serviria como um pretexto para a discussão de um tema mais abrangente.

Às imagens do quarto de hotel, segue-se para uma reunião de vendedores, conduzida pela figura do supervisor. A seqüência inicia com um *close* em Paul, que está com uma expressão séria e compenetrada. A câmera recua, até que seja possível ver, num plano mais aberto, as figuras dos outros três personagens além de dezenas de outros vendedores numa sala, atentos ao discurso proferido pelo supervisor. E o que ele enuncia é bastante esclarecedor para a compreensão do que se considera ser o cerne do filme.

> "Dá dinheiro esse negócio de bíblia. É um grande negócio. É um bom negócio. E o que eu tenho a dizer pra quem não está faturando? A culpa é sua. Ponham isto na cabeça: o dinheiro está girando lá fora, é só pegar".

Essa fala, que já serve para lançar luzes sobre o eixo norteador de *Salesman*, pode se tornar mais significativa se for ligada à seqüência do próximo encontro de vendedores

em Chicago[198]. Na seqüência em que existe uma montagem paralela[199] exibindo concomitantemente a imagem de Paul no trem se dirigindo ao próximo encontro de vendedores e a reunião destes em outro espaço fechado, o primeiro discurso audível quando o evento se inicia é manifestado por uma voz masculina que argumenta:

> "-Se um cara não vence na vida, só ele é que tem culpa. É o que todos devem fazer. Parar de encontrar álibis e desculpas e aceitar a responsabilidade pelo sucesso ou pelo fracasso".

É esse o tema que parece conduzir o filme. Como é possível perceber a partir das duas falas recuperadas nas reuniões, o que é focado é o papel central do indivíduo como chave explicativa dos fenômenos sociais. O que está posto aqui e trabalhado numa relação particular/geral[200], é um *ethos* que tem como fundamento para compreensão da sociedade o indivíduo.

Pode-se entender a centralidade da noção de indivíduo dentro da cultura norte-americana recuperando as bases da sua filosofia política, que pode ser remetida aos primórdios da formação do Estado com os *founding fathers* Hamilton, Jay e Madison. Segundo José Murilo de Carvalho:

> "(...) a base filosófica da construção que deveriam empreender [os *founding fathers*], a base do novo pacto político, tinha de ser a predominância do interesse individual, da busca da felicidade pessoal. O utilitarismo de Hume era a fonte de inspiração comum de todos. (...) O utilitarismo, a ênfase no interesse individual, colocava dificuldades para a concepção do coletivo, do público. A solução mais comum foi a de simplesmente definir o público como

---

[198] O lugar é situado através de um diálogo do Touro com Paul no quarto de hotel, quando o primeiro disse que Paul o estava deixando deprimido para a reunião em Chicago.

[199] Segundo Ismail Xavier, "(...) nesse esquema [montagem paralela], temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contigüidade que pode ser variável". XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, 2005. p. 29. Interpolações nossas.

[200] BERNADET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 1985, p. 15.

> a soma dos interesses individuais, como na famosa fórmula de Mandeville: vício privados, virtude pública”[201].

Outro elemento explicativo para a compreensão da centralidade atribuída ao indivíduo na sociedade norte-americana pode ser encontrado na análise de Weber sobre as afinidades eletivas entre algumas seitas protestantes e o surgimento do “espírito do capitalismo”. O que se pode depreender, a partir da obra de Weber, é a proximidade entre uma ética vocacional que tem como ponto de partida o indivíduo, que busca comprovar sua predestinação e, em decorrência, a salvação divina, por intermédio do trabalho extenuante e do acúmulo financeiro[202]. E a conduta racional do indivíduo baseada na idéia de vocação, já posteriormente, nos tempos de Benjamin Franklin, sem uma fundamentação religiosa, pode ser visto como outro elemento explicativo para se compreender a figura do *self-made man*, o indivíduo que acredita alcançar a prosperidade e o sucesso em decorrência do seu próprio trabalho e talento. Assim, a venda de bíblias se torna apenas um meio para discutir um tipo de comportamento socialmente compartilhado.

As falas dos vendedores na reunião de Chicago sobre o êxito e o sucesso como resultado do empenho pessoal são bastante significativas para esclarecer esse tipo de concepção arraigada na sociedade norte-americana. O Bagre, que é o primeiro a se pronunciar sobre as suas metas a serem alcançadas, diz: “-Vou triplicar meu faturamento em 1967, podem crer”. Sua fala é seguida por aplausos. O próximo vendedor a se manifestar sobre as metas a serem alcançadas é um indivíduo não identificado pelo filme que afirma:

> “-Pra mim, está tudo bem. Só tenho uma idéia na cabeça. O que Kenny acabou de dizer. Essa história de faturar menos quando se pode faturar mais. Acho que ele tem razão. Eu, da minha parte, pretendo faturar mais no ano que vem. (...) de forma que vou ganhar U$ 35.000 no ano que vem”.

---

[201] CARVALHO, José Murilo. Entre a Liberdade dos Antigos e a dos Modernos: a República no Brasil, in *Ponto e Bordados: escritos de história e política*. BH, UFMG, 1ª Reimpressão, 1999. p. 84/85. Interpolações nossas.

[202] Cf. WEBER, Max. *op. cit.*, 1999a.

Então, é ovacionado com outra salva de palmas. Acompanha-se, em seguida, o depoimento de outro vendedor desconhecido, que também se pronuncia a respeito das suas metas para o ano:

> "-Pra mim, isso é fantástico. Não tenho... Há quanto tempo estou com você? 3 meses? (...) Queria que fossem 3 ou 4 anos. É verdade. Pretendo faturar U$ 50.000. Não U$ 35.000. Mais que isso. E acho que é possível".

Aplausos novamente do público de vendedores.

Assim, a partir das imagens selecionadas, têm-se exatamente construído um tipo de concepção fundamentada na noção do indivíduo que se fiaria no seu suposto esforço e talento para justificar o sucesso ou fracasso que, segundo Leandro Karnal seria reflexo de uma polaridade ideológica enraizada no senso comum estadunidense, opondo, de um lado, os *winner*s, e do outro, os *losers*, a partir do esforço pessoal. Como destacado pelo autor, a polaridade tem como premissa o fato de que "(...) quem perde, é porque é incompetente, quem vence, obtém a vitória pelo esforço pessoal: essa é a crença básica do senso comum norte-americano até hoje"[203].

Nessa mesma linha de raciocínio, Luiz Estevam Fernandes e Marcus Vinicius de Morais afirmam que alguns intelectuais, ao discutirem sobre o individualismo competitivo, acreditavam que:

> "(...) assuntos humanos eram governados por leis naturais imutáveis: o bem geral era mais bem servido com a busca da satisfação dos interesses individuais. O eventual sofrimento social causado seria infinitamente inferior às recompensas trazidas àqueles laboriosos espíritos independentes, que, por meio do trabalho, atingiam a plenitude econômica. A pobreza era quase sempre vista como castigo advindo aos indolentes"[204].

---

[203] KARNAL, Leandro, PURDY, Sean, FERNANDES, Luis Estevam e DE MORAIS, Marcus Vinicius. *Op. cit.*, 2010, p. 281
[204] ibidem, p. 157.

Partindo dessa premissa, talvez seja possível argumentar que o filme faz alusão a uma cultura baseada na concepção de indivíduos competitivos como ponto de partida e chegada para entender os fenômenos sociais. Porém, tal como o documentário está organizado, é possível propor que esse *ethos* não é aceito como um dado da natureza, mas é problematizado, e o estranhamento ocorre quando se percebe a escolha do seu personagem principal[205].

Até a primeira reunião dos vendedores, o que se nota é uma estrutura que reserva o mesmo tempo e espaço para os quatro personagens. Há uma apresentação inicial de cada vendedor numa tentativa de venda. Posteriormente, eles surgem no hotel, reunidos para discutir os resultados do trabalho. Presencia-se então o primeiro encontro de vendedores, que reserva uma inserção razoavelmente equânime para cada um, até que enfim, na saída desse encontro, vê-se, um de cada vez, entrando nos seus carros, conferindo algumas anotações de endereços e rumando para seus destinos. A partir desse momento, existe uma inflexão na estrutura fílmica e um dos vendedores ganha centralidade, ocupando o papel de protagonista. E é exatamente a seleção do protagonista que parece colocar em questão o *ethos* apontado no filme.

Jonathan Vogels argumenta que *Salesman* não eleva Paul Brennan ao que ele chamou, sem muito aprofundamento, de tradicional papel central do personagem, e um dos seus principais argumentos está no fato de que muitas das cenas-chaves não envolveriam Paul, ou ele estaria implicado apenas perifericamente[206]. Porém, é possível fazer outra leitura.

Como se acompanhará por todo o documentário, Paul será o personagem *outsider*[207], que possibilitará perceber o processo de atribuição valorativa dos estabelecidos como elemento marcante do fenômeno da estigmatização.

---

[205] Já existe uma indicação de que o filme se dedicaria a um protagonista se for recuperado o título do documentário. Ao empregar o substantivo no singular (*SalesmAn* ao invés de *SalesmEn*), os Maysles já deixam um indicativo de que o documentário seria uma história narrada com o foco centralizado em um vendedor.

[206] VOGELS, Jonathan B. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2010, pp. 53-54.

[207] Ao estudar a pequena comunidade inglesa de Winston Parva, Norbert Elias empregou o conceito o*utsider* para entender o fenômeno da atribuição e assimilação de aspectos estigmatizantes num microcrosmo, capaz de lhe fornecer hipóteses para uma compreensão macrossociológica. Segundo Elias: "(...) a pesquisa indicou que os problemas em pequena escala do desenvolvimento de uma comunidade e os problemas em larga escala do desenvolvimento de um país são inseparáveis. Não faz muito sentido estudar fenômenos comunitários

O princípio que conduz a sociodinâmica da estigmatização[208] em *Salesman* não é baseado naquilo que Federico Neiburg chamou de indicadores sociológicos correntes tais como renda, educação ou tipo de ocupação[209], nem se sustenta no tempo de residência numa determinada região, como analisado na pesquisa feita por Norbert Elias em Winston Parva[210]. Aqui, a estigmatização é construída, num primeiro momento, a partir da capacidade do profissional de exercer o *métier*, de realizar as vendas das bíblias.

É possível recuperar todas as abordagens feitas por Paul ao longo do documentário para perceber como é produzido o processo de atribuição e de assimilação dos componentes estigmatizantes.

A primeira tentativa de vendas de Paul se dá na seqüência que abre o filme e redunda em fracasso. A segunda abordagem do personagem também não teve êxito, mas dessa vez porque ele comete um equívoco e, por engano, vai visitar o endereço do Sr. MacDonald errado. A terceira tentativa de venda dele não passou da porta de entrada, já que a Srª Rafferty não estava em casa. Já em Miami, o Texugo parece não ter outra sorte. A primeira tentativa de Paul na cidade foi frustrada, já que não conseguiu se situar geograficamente, como ele próprio confessa posteriormente, no quarto de um hotel, narrando para os outros vendedores a sua tentativa vã de se localizar, eis que a região teria uma numeração bastante confusa. Assim, de insucesso em insucesso, o espectador acompanha Paul, que vai se configurando como alguém aparentemente desabilitado para o ofício.

---

como se eles ocorressem num vazio sociológico". ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. RJ, Zahar, 2000, p. 16.

[208] Para Elias, a concepção de sociodinâmica da estigmatização significa "(...) as condições em que em que um grupo consegue lançar um estigma sobre o outro". ibidem, p. 23.

[209] Federico Neiburg escreveu a apresentação do livro *Os Estabelecidos e os Outsiders* que foi usada na análise. CF. NEIBURG, Federico. A Sociologia das Relações de Poder de Norbert Elias, in apresentação à obra *Os Estabelecidos e os Outsiders*, p. 7.

[210] Norbert Elias aponta que os moradores de Winston Parva apresentavam uma baixa estratificação quando usados os recortes de renda ou educacional, o que poderia levar um visitante a pensar que não existia desigualdade social considerável no lugar. Mas o autor afirma que havia sim uma clara e compartilhada divisão entre eles, e esta se dava pela antiguidade de vivência na região. O lugar chama a atenção do pesquisador por que "(...) seria de esperar que os grupos da classe trabalhadora fossem menos propensos a esse tipo de hierarquização, já que, nas outras classes, ele costuma ser associado a 'antiguidade' ou 'novidade' da riqueza". E é exatamente por esse atributo do inusitado que o conceito se adequa a essa pesquisa. Como se verá, embora os personagens pertencessem à mesma classe social (o que à primeira vista indicaria uma baixa ou inexistente estratificação), na verdade estavam marcados por uma clara divisão entre dois grupos, que serão explorados no decorrer da análise. ibidem, p. 52.

Porém, nesse ponto do documentário, passado da metade, cria-se a impressão que ocorreria um *plot point*[211], um ponto de virada no papel do personagem. Paul Brennan, em duas seqüências consecutivas, consegue concretizar duas vendas. A primeira, para a Srª Gorman, uma senhora de idade que diz morar sozinha, e em seguida para um casal. Cria-se então a impressão de que finalmente Paul ia conseguir dar uma guinada e se tornar um estabelecido.

Mas, como se verá no restante do filme, essas duas seqüências se apresentam apenas como um fenômeno isolado. O Texugo logo volta ao ponto de partida, não conseguindo realizar mais nenhuma venda, como na sua próxima tentativa, quando se faz passar por um gerente de área para receber o valor de entrada da bíblia de um casal de jovens. Tal como a cena acaba, tem-se a impressão de que a venda não foi concluída. Segue daí uma nova tentativa de venda da bíblia, agora para a Srª Gloria Fuller, e esta o recebe através das frestas de sua persiana, e não lhe oferece nenhuma possibilidade de diálogo. A próxima investida sem êxito de Paul acontece na casa nº 1330, onde é recebido com a porta entreaberta, permitindo ao espectador vislumbrar somente parte do corpo de uma mulher, que também não se interessará pelo produto oferecido pelo Texugo. Na imagem seguinte, Paul pode ser visto no interior da casa do casal Groza e, apesar das longas investidas do vendedor, a venda também redundará em fracasso. Pode-se acompanhar, num outro momento, Paul batendo na porta da casa 935 e olhando pela janela de vidro da porta. Sem obter nenhuma resposta, parte, mais uma vez frustrado. A penúltima vez que se vê o vendedor exercendo seu ofício será a tentativa feita à Srª O'Connor, que também se recusa a adquirir a bíblia mesmo depois de uma longa abordagem. Existe também uma última seqüência em que Paul está envolvido com uma venda, mas de forma indireta. Aqui parece ser uma tentativa de venda do Bagre, com a companhia do Paul, e o primeiro a usa como uma forma de motivar o Texugo. Nessa abordagem, percebe-se o Bagre fazendo um discurso ao casal, e se pode notar que ele expõe a figura de Paul de forma embaraçosa ao falar dos seus problemas com as vendas. E o próprio Bagre parece ter percebido que provocou uma situação desconfortável em Paul, quando afirma que não fez aquilo para

[211] Segundo Syd Field: "(...) o *plot point* é um incidente, ou evento, que 'engancha' na ação e a reverte noutra direção". FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. RJ, Objetiva, 2001. p. 97.

envergonhá-lo. E a cena termina sem que se saiba o resultado da venda, mas com a imagem de Paul visivelmente constrangido.

Dessa forma, tem-se, a partir da grande maioria de abordagens frustradas de Paul, uma caracterização de um personagem *outsider*, alguém que não está adequado a um tipo de mentalidade sustentada por um grupo para auto-representar sua suposta superioridade humana.

Entende-se, contudo, que o próprio documentário parece investir nesse tipo de construção que configura Paul como um *outsider*, mas como uma forma de reforçar um discurso e, a partir dele, problematizar uma característica que é dada como "natural". É como se o filme buscasse enfatizar a figura de Paul como *outsider* para que o espectador perceba o fenômeno da estigmatização. Se o personagem fosse construído na chave dos estabelecidos ou se o documentário tivesse se centrado em um dos outros vendedores enfatizando seus êxitos, a imagem do *self-made man* não causaria o estranhamento necessário para ser questionado pelos espectadores.

Uma das formas de organização das imagens, que reforça a interpretação de que o filme investe na estigmatização de Paul, está na ordem dada às suas vendas. Independente do fato de que grande parte das abordagens de Paul resulta em fracasso, a impressão de que ele não é um estabelecido também acaba sendo produzida pela ordem que foi dada às seqüências de vendas. Se a montagem fosse organizada de forma diferente, deixando as duas vendas de Paul no final do filme, talvez fosse possível concluir que o vendedor conseguira superar sua condição estigmatizada, a despeito de todas tentativas frustradas anteriores. Da mesma maneira, se os seus dois êxitos fossem deslocados para o início, o espectador poderia deduzir que Paul era um bom vendedor, mas que sofreu uma transformação no decorrer do documentário. Mas tal como o filme está organizado, Paul já é tido de saída como um profissional sem as qualidades necessárias para o seu trabalho, e as duas vendas, situadas na metade do documentário, podem ser vistas apenas como feitos isolados, já que dali em diante só existem insucessos.

O filme parece também reforçar a estigmatização de Paul a partir das vendas dos outros personagens. Se for tomado como parâmetro de comparação o personagem do Touro, o que percebe é que ele realizou uma venda logo na sua primeira seqüência, para a mulher desconhecida, e outra venda para o casal ouvindo *Yesterday*, já no final do filme. E

novamente o personagem será encontrado abordando uma mulher no quintal da sua residência, que se nega a comprar o produto, e outra mulher logo em seguida, que pede para ele entrar na sua casa, mas não é possível saber como foi o desfecho da abordagem.

Já ao analisar o Bagre, nota-se que ele inicia não obtendo êxito por ter confundido o endereço. Depois ele desponta na tela ao lado do Coelho, e ambos conseguem concretizar o negócio com uma mãe e sua filha. É possível ver a dupla novamente concretizando uma venda para um casal de jovens. E por fim, assisti-se o Bagre na última seqüência de abordagem do filme, junto com Paul, na tentativa de motivá-lo, mas sem que com isso se saiba se de fato resultou em êxito.

Quando se investiga as vendas do Coelho, percebe-se que na sua primeira seqüência está uma mulher, mas não é possível saber a conclusão da sua negociação. Têm-se as duas seqüências em conjunto com o Bagre que, como já dito, redundaram em sucesso. O personagem tem mais um êxito quando vende para um casal de meia-idade. E a última vez que encontramos o Coelho numa abordagem será junto com Paul, quando ambos são rechaçados pela Srª Curran.

Dessa forma, se fosse contabilizado o êxito de cada vendedor, medido pela quantidade de vendas de cada um deles, poder-se-ia perceber que não existe uma grande disparidade numérica. Somados os êxitos, Paul realizou duas vendas, sendo a mesma quantidade do Touro e do Bagre, e somente uma a menos do que o Coelho. Se, por outro lado, forem calculados os insucessos, é possível somar nove tentativas frustradas de Paul (considerando as seqüências em que não havia ninguém em casa ou quando houve um engano no endereço), uma do Touro (sem considerar aquela que não se sabe o desfecho), uma do Bagre (além da última seqüência de vendas, quando ele está junto com Paul, e o espectador não é informado sobre a conclusão) e duas do Coelho.

Pode-se então perceber onde está construída a diferenciação entre os vendedores. A narrativa, ao enfatizar os insucessos de Paul, reforça a impressão de que ele seria um *outsider*. Se o público tivesse, ao longo do filme, mais tentativas frustradas dos outros vendedores, talvez a sua percepção sobre a imagem de Paul e dos outros vendedores pudesse mudar. Foi possível identificar que os outros vendedores também tiveram insucessos, mas não foi dada ênfase a esse fenômeno pela narrativa. Com isso, mesmo que existam cenas-chaves em que Paul não está, ou está apenas marginalmente presente, tal

como apontado por Jonathan Vogels, existe outra possibilidade de interpretação, em que essa ausência/marginalidade serve para reforçar o seu papel central na trama. Ainda que o Texugo esteja ausente, o que se percebe é que a construção parece se encaminhar na direção de contrapô-lo aos outros vendedores e reforçar a sua incompatibilidade com a lógica dos estabelecidos.

Porém, mais do que o simples fato de conseguir concretizar ou não as vendas, a estigmatização também parece ser construída a partir da ausência de um espírito empreendedorista, que seria o elemento central no qual o grupo estabelecido se auto-representa, constituindo um sentimento de superioridade. E todas as cenas do fracasso de Paul em concluir as vendas operam como reflexo da ausência desse espírito constitutivo do *self-made man*.

Um dos momentos que constrói Paul como *outsider* pela ausência do espírito que caracterizava a superioridade do grupo é a primeira tomada dentro de um quarto de hotel. Nela, pode-se ver a imagem do supervisor sentado na cama, falando no telefone enquanto anota alguma coisa num caderno. Nota-se a entrada de Paul pelo canto esquerdo da tela e cruzando o quarto. O supervisor interrompe a ligação e indaga o Bagre sobre suas vendas: "Como foi Charlie"? E este responde: "Me dei bem". Kenny replica: "É mesmo? Ótimo". Ouve-se um diálogo entre os vendedores, que parecem estar competindo entre si, comparando suas vendas. Em seguida, o supervisor pergunta para o Coelho: "Acha que ganhou, não é?". Este retruca: "E ganhei, sei que ganhei". O Coelho, então, obtém a confirmação da vitória pelo supervisor, que diz que ele de fato tinha ganhado. A seguir, Kenny indaga Paul sobre como ele tinha se saído, e este responde (com um semblante de decepção), erguendo o dedo indicador, sinalizando que teria feito uma única venda. O supervisor, por sua vez, ironiza-o metaforicamente dizendo que ele precisaria "sair da dieta de uma vitamina por dia". Nesse momento chega o Touro, logo indagado por Kenny sobre os seus pedidos. Ele entrega o seu talão ao supervisor, que diz: "Tudo isso? (...) Boas investidas. Doze. Dez e dez. Vinte. Boas vendas. Muito bem". E a cena encerra com Paul com as mãos no bolso, com um ar de desolação que é freqüente em suas aparições. Assim, da forma como a situação foi filmada, podemos perceber que Paul foi o único dentre os quatro personagens que não teria conseguido ter sido bem sucedido no ofício e acabou se

tornando alvo de ironia dada a quantidade de pedidos feitos, sendo dessa maneira construído na chave do *outsider*, a figura contrastante do grupo.

Outro tipo de construção que reforça a estigmatização de Paul é aquela em que se opera uma montagem paralela das cenas de Paul no trem e as imagens da segunda reunião de vendedores. Paul está sentado na janela do trem, com um olhar perdido na paisagem, e é possível ouvir uma voz que vem de outro ambiente, sobreposta à imagem do vendedor fitando o horizonte. A voz afirma que a culpa por alguém não vencer na vida deveria ser creditada a si próprio, e que era necessário parar de recorrer a álibis ou desculpas pelos fracassos. Tal como a justaposição foi concatenada, o que se pode deduzir é que as críticas estavam sendo dirigidas a Paul. A figura do Texugo é aqui visivelmente caracterizada como um elemento que não estaria enquadrado dentro do espírito dos estabelecidos. A cena continua, apresentando novamente a imagem de Paul no trem, mas agora alternando com os depoimentos dos vendedores sobre suas metas de vendas para o ano. A seqüência apresenta um discurso entusiástico de um vendedor sobre a sua meta e corta para a figura resignada de Paul. Esse mesmo processo ocorre mais duas vezes, contrastando as imagens dos discursos inflamados dos vendedores com as imagens de Paul desolado, configurando o seu personagem como um ser desmotivado, deprimido, deslocado dentro da lógica que tem no indivíduo empreendedor o seu pilar.

Existe outro instante em que se opera a estigmatização de Paul pela ausência de um espírito empreendedor, possível de vislumbrar na cena em que ele está em um quarto de hotel conversando com o Touro, que tinha acabado de chegar da rua. Ao travarem um diálogo, o Texugo começa a discorrer sobre as dificuldades que encontrou para concretizar suas vendas e, num dos seus diálogos, afirma que:

> “Enfrentei a parada. Não tive problemas para achar as casas. Sabe quantas vendas fiz hoje? Uma. Uma venda. (...) Não consegui nada naquela área. Não estou vendo futuro lá. Cada vez que bato na porta, só ouço uma porta batendo na cara. É duro, sabe? (...) fiz oito visitas hoje que não deram em nada”.

A seqüência continua com Paul emitindo críticas aos compradores e discorrendo sobre as dificuldades do trabalho. Se fosse levado em consideração somente essa perspectiva, poder-se-ia acreditar que de fato a atividade era laboriosa, e Paul estava com dificuldades pelos problemas por ele apontados. Porém, a construção de Paul como *outsider* é operada dentro da mesma seqüência, a partir da contraposição com a imagem do Touro deitado sobre a cama, com uma grande quantidade do que se pressupõe se tratarem de carnês de vendas que foram efetuadas. Dá para ver o Touro manuseando vários talões e os espalhando pela cama, como se estivesse se valendo do seu feito. Dessa forma, a percepção de uma tarefa difícil, que se tinha até então sob o viés de Paul, é posta em questão pela imagem do Touro contando diversos talões, construindo a impressão de que o ofício não seria tão árduo como Paul descrevera. A cena prossegue, com Paul acendendo um cigarro e dizendo: "(...) posso estar enganado, mas desse mato não sai cachorro", tentando novamente convencer seu interlocutor de que era praticamente impossível realizar vendas naquela região. Opera-se um corte, e a imagem imediatamente seguinte é a do Touro contando inúmeros pedidos de vendas, como se fossem cédulas. A câmera realiza uma panorâmica e se volta para a imagem de Paul, sentado na cadeira, agora em silêncio e com as mãos sobre o queixo, olhando com um ar de frustração para o gesto do Touro. O resultado da seqüência não deixa muita margem de dúvidas sobre a posição de Paul nessa estrutura social como uma figura *outsider*, um ser que apresenta um espírito que seria incompatível com aquele exigido pelo grupo estabelecido.

Um momento que também busca construir Paul como um *outsider* e acaba produzindo uma proposição interessante, é quando ele chega ao quarto do hotel *Yankee Drummer Inn Motor House*. Paul entra pelo lado direito da tela e se depara com o Touro, sentado na cama, assistindo a uma luta de boxe na televisão. Este interrompe o seu ato e pergunta metaforicamente ao Texugo: "Como foi a luta"? Paul lhe responde: "Não foi bem uma luta", e fica em silêncio. E se ouve imediatamente a seguir o narrador na televisão dizer: "Um golpe de esquerda na cabeça. Não acertou". O que interessa aqui é o surgimento inesperado de um elemento aparentemente deslocado da cena, que desponta e acaba criando uma sintonia perfeita com os dois personagens e, surpreendentemente, produz uma fala que pode ser vista como complemento do diálogo, enriquecendo assim as informações do filme. Esse tipo de situação, que também pode ser vista na seqüência inicial, quando a menina

toca uma melodia grave no piano e cria uma trilha que reflete o clima pesado do momento, é aquilo que parece se tratar das pequenas epifanias do Cinema Direto às quais apontou João Moreira Salles, espécies de pequenos gestos ou detalhes que são capturados espontaneamente e enriquecem a narrativa[212]. É como se o comentarista televisivo estivesse dando informações sobre o fracassado golpe de Paul na sua "luta" contra os potenciais compradores, fracasso que ele mesmo irá confessar no prosseguimento da cena, dizendo que "na maior parte do tempo não dava nem pra chegar na porta. Não conseguia encontrar as casas. Gastei quase 2 horas na última visita. Quase me arrebentei". Da forma como a cena tinha transcorrido, nem seriam necessários esses últimos comentários de Paul para o espectador compreender o que tinha se passado, falas estas, que ao final serviram apenas como "eco", uma redundância, pois o significado já fora construído nos três primeiros comentários.

Assim, os irmãos Maysles parecem produzir um discurso sobre um conflito entre uma ideologia e a inadequação de um personagem a esta, o que o configura como um *outsider* E ao enfatizar os insucessos de Paul como uma maneira de reforçar uma percepção problematizadora da sociedade, o filme pode tender a provocar no espectador uma visão de que o Texugo seria de fato um *outsider* e os seus insucessos deixariam assim de ser percebidos como decorrência de um processo de estigmatização, e poderiam ser tidos como características de sua personalidade, algo que lhe era inerente e o tornava "disfuncional". Ao construir repetidamente os insucessos e o desânimo de Paul por meio de uma *voz da perspectiva*, o filme, que parece desnaturalizar a estrutura social, poderia incorrer num paradoxo das conseqüências[213], e criar um resultado não previsto ou desejado de reforçar o processo de estigmatização do personagem.

---

[212] Cf. SALLES, João Moreira. *Op. cit.*, 2006.

[213] Weber, analisando o surgimento do "espírito do capitalismo" a partir da ética protestante, apontou a possibilidade de uma ação com uma certa intenção (o trabalho extenuante visando acumular capital como forma de alcançar a salvação divina), redundar num resultado contraditório (o surgimento do "espírito do capitalismo" moderno). Segundo Weber: "(...) A salvação da alma era o único ponto angular de suas vidas e obras [movimentos protestantes]. Suas metas éticas e a atuação prática de seus ensinamentos relacionavam-se todas com ela, e eram apenas conseqüências de motivos puramente religiosos. Desta forma, teremos de admitir – provavelmente, até mesmo do nosso ponto de vista – que os resultados culturais da Reforma foram em boa parte conseqüências imprevistas, e por isso mesmo não-desejadas, do trabalho dos reformadores, muitas vezes bastante divergentes, e até opostas ao que eles realmente desejavam". WEBER, Max. *op. cit.*, 1999a. pp. 60/61. Interpolações nossas.

Jay Ruby, criticando a "neutralidade" estética e moral do documentário, comumente encontrada no Cinema Direto (que buscou se associar à objetividade, à equidade e ao equilíbrio de um tipo de ética jornalista, diversa daquela do "novo jornalismo", na qual estavam inseridas figuras como Tom Wolfe e Truman Capote, que escreviam em primeira pessoa ou mesclando os acontecimentos com técnicas de narrativa da ficção), argumentou que:

> "Se uma pessoa vê alguém numa imagem documentária que parece estúpida (*stupid*) ou repugnante (*disgusting*), a decorrência é que a pessoa então filmada é na realidade estúpida ou repugnante, visto que a câmera apenas gravou o que estava na sua frente sem qualquer modificação"[214].

Embora esse processo seja possível, entende-se que o Texugo parece conseguir despertar simpatia e identificação[215]. E ao se identificar com a sua figura humanizada (que sofre constantes revezes no seu ofício, faz piadas, frustra-se, constrange e é constrangido, dá risadas, fica apático, conta mentiras[216]), o público pode tender a polemizar com os personagens que lhe fazem contraponto. E é esse duplo processo de empatia e retração que pode provocar o estranhamento e o questionamento da lógica dos estabelecidos. Ao invés do documentário selecionar um indivíduo empreendedor para explorar o universo das vendas de bíblias, celebrando e reforçando um comportamento social naturalizado, ele centralizou na figura do *outsider*, sem tratá-lo de maneira caricatural ou depreciativa.

Porém, se Paul tende a cativar a simpatia do público, o filme também cria um antagonista, que serve como contraponto para questionar os valores do grupo estabelecido. Embora os outros vendedores ajudem na caracterização de Paul como *outsider* ao defini-lo

---

[214] RUBY, Jay. The Ethics of Imagemaking; or, "They're Going to Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me", in ROSENTHAL, Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 314.

[215] Essa percepção pode ser reforçada pela leitura de Erik Barnouw, que apontou que muitos espectadores tinham criado simpatia por Paul por acharem que ele também era uma vítima e desenvolveram um sentimento de identidade. Cf. BARNOW, Erik. *Op. cit.*, 1993, p. 244.

[216] É possível também destacar que a seleção de Paul como protagonista pode ter sido feita com base nessa riqueza apresentada ao longo do documentário, exibindo diversas facetas que refletem uma densidade humana. Como enfatizado por Bill Nichols: "(...) 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, Bill. *op. cit.*, 2005, p. 31.

como pessimista e deprimente, tal função parece ter ficado a cargo da figura do supervisor. Em vários momentos ele é o personagem imbuído da preservação das regras e valores do microcosmo constituído pelo filme.

O primeiro instante em que a contraposição é construída foi o da ironia empregada contra o Texugo de que ele precisaria sair da "dieta de uma vitamina por dia". Como já apontado, Paul é o único nessa seqüência que sofre ironias de Kenny.

Porém, um dos principais momentos que direcionam o supervisor para um papel de antagonista foi num discurso no início do filme. Tal discurso foi proferido na primeira reunião de vendedores onde ele manifestou o seguinte comentário:

> "(...) Eu, por exemplo, estou de saco cheio de ficar empurrando vocês e implorando para que façam o que for melhor pra vocês e o que for melhor pra nós.(...) Talvez notem algumas ausências. É que eliminamos alguns elementos, não porque brigamos com eles, não porque não fomos com a cara deles ou porque não precisamos das poucas vendas que realizam, mas é o problema da ovelha negra corrompendo o rebanho. Alguns caras têm o hábito de tomar umas e outras, perder o controle, tornar-se inconvenientes, dar uma de machão. Quero aqui deixar registrado e dizer para todos vocês que o próximo cara que sair da linha comigo vai pro olho da rua".

Aqui é possível notar a construção de uma estrutura hierarquizada e conflitante, em que o supervisor seria o indivíduo responsável pela dispensa ou pela manutenção dos vendedores no emprego. Além disso, pode-se perceber que o seu critério avaliativo não se pautava apenas no mérito profissional, já que ele afirma não estar preocupado com as poucas vendas realizadas (o que parece ser contraditório se for lembrado que na seqüência anterior ele repreendeu Paul pela sua baixa produtividade nas vendas), mas com o comportamento do indivíduo, ou seja, tinha um cunho normativo e moralizante[217].

---

[217] Pode-se, a partir de Howard Becker, entender que tal cunho moralista presente no discurso do supervisor teria por base uma fundamentação religiosa, oriunda de uma ética protestante. Para o autor: "O uso de álcool e ópio nos Estados Unidos tinha uma longa história, pontuada por tentativas de repressão.(...) Um valor legitimador, componente do que foi chamado de ética protestante, afirma que o indivíduo deveria exercer completa responsabilidade pelo que faz e pelo que lhe acontece; nunca deveria fazer nada que pudesse causar perda de autocontrole. O álcool e as drogas opiáceas, em graus e de maneiras variadas, levam as pessoas a

Nessa mesma seqüência, imediatamente após o final do seu discurso, a forma como o filme é editado novamente reforça a figura do supervisor como o antagonista de Paul. Quando a reunião se encerra, opera-se um corte e a câmera segue por um corredor, onde se pode acompanhar uma conversa de bastidores entre Kenny e outro personagem. E ali é possível ouvir o seguinte comentário:

> "Não se preocupe com isso cara. Pra mim chega. Estou de saco cheio de estar de saco cheio. E não é bom pra esses caras sabe. Gera indisciplina. Começam a ficar abusados e cheios de álibis e desculpas".

Esse diálogo de bastidor, repleto de descontentamento, reforça a contraposição entre o supervisor e os vendedores em geral, mas de Paul em particular, que como apontado, é o personagem construído com as características mais comumente criticadas por Kenny. É Paul que em vários instantes é visto se lamentando ou justificando os insucessos nas vendas, aquilo que Kenny repudiava, chamando de álibis e desculpas. E a sua postura incisiva e de caráter disciplinador será freqüente no filme, como na cena em que, durante um jogo de pôquer, ele cobra um planejamento dos vendedores para a viagem à Flórida, ou na seqüência em que ele simula uma situação de venda com o Coelho e o Bagre, e ele emprega uma estratégia de venda bastante impositiva.

É interessante notar como essa cena do descontentamento de Kenny dialogando com o homem desconhecido parece gerar um voyeurismo, ao filmar um diálogo de bastidor, que seria aparentemente reservado, voyeurismo esse que também estava presente em *Primary*, na cena em que Hubert Humphrey cochila no carro.

Tal traço voyeurístico reaparece em outro instante, de forma insólita, já perto do final, quando se vê o Touro realizando uma venda da bíblia para o casal em que o homem está sentado no sofá ouvindo *Yesterday* enquanto a mulher concretiza a compra. Ao final da ação, o vendedor se encaminha para a saída da casa, despede-se da mulher, entra no carro, engata uma ré e parte. A seqüência não teria nada de incomum se a imagem tivesse sido

---

perder o controle sobre si mesmas; seu uso, portanto, é um mal". BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. RJ, Zahar, 2008, p. 142.

cortada aqui, como até então ocorria normalmente. Mas, ao invés de ser editada como no restante do filme, a cena prossegue, e se nota que após a saída do vendedor, a câmera permanece estática, enquadrando num mesmo plano a garagem e o interior da casa, possível de ser vislumbrado no lado esquerdo da tela através da porta de vidro da entrada. A câmera, até então passiva, demora mais alguns poucos segundos até que, inesperadamente, lança um *zoom* para o interior da casa e flagra a mulher transitando pelo interior do imóvel. O que é inusitado nesse procedimento é que a câmera, que até então buscava a todo instante das abordagens permanecer indiferente e seguir passiva e fielmente os vendedores, realiza uma tomada em que se descola do personagem para ganhar vida própria. E é possível argumentar que essa cena apresenta questões de ordem ética já que a câmera, ao adquirir autonomia e lançar um breve olhar pelo "buraco da fechadura", procurou revelar a intimidade dos moradores num instante em que eles já não estavam mais cientes da sua presença. Pode-se apontar que se a equipe tinha autorização dos moradores para filmá-los durante as abordagens dos vendedores, essa breve espiada provavelmente não estava mais dentro do acordo, o que a torna eticamente discutível pelo seu caráter voyeurístico.

Bill Nichols discute a questão ética em torno do voyeurismo no documentário, afirmando que:

> "(...) Essa posição de ficar olhando pelo 'buraco da fechadura' pode ser desconfortável, se o prazer de olhar tiver prioridade sobre a oportunidade de reconhecer aquele que é visto e de interagir com ele. Esse desconforto pode ser ainda maior quando a pessoa não é uma atriz que concordou por vontade própria em ser observada desempenhando um papel numa ficção"[218].

Ainda a esse respeito, Elisabeth Cowie afirmou que "(...) quando o desejo de ver o que é normalmente escondido ou proibido é associado com prazer ao invés de ciência, tal desejo é geralmente cunhado de voyeurismo[219]". Na ciência, o ato de ver e conhecer está sempre associado com a obtenção de saber, de ampliar o conhecimento. Já no voyeurismo,

---

[218] NICHOLS, Bill. *op. cit*, 2005. p. 148.
[219] COWIE, Elizabeth. The spectacle of actuality, in*:* RENOV, Michael; GAINES, Jane M (ed). *Collecting Visible Evidence*. Minnesota. University of Minnesota press, 1999, p. 28.

a ação de olhar não tem nenhum fundamento científico, estando mais próximo do espetáculo, do simples ato de explorar filmicamente gestos de intimidade, de bastidores, criando no espectador a sensação de estar bisbilhotando, o que para a autora contém algo de imoral, elemento este marcadamente presente na cena indicada, tendo em vista que nada justifica o *zoom* no interior da residência.

Mas essa não é a única cena de *Salesman* a apresentar questões de ordem ética. Outra discussão de cunho ético está presente em duas seqüências diversas que se complementam. A primeira é aquela na qual o Bagre é apresentado ao espectador por Paul, quando este dialoga diretamente com a câmera. Nessa cena o espectador assiste o Bagre e o Coelho tentando realizar uma venda da bíblia para um casal de jovens com um filho e presenciamos o seguinte diálogo:

> "Quanto tem que dar de entrada? Só um pagamento ou quer mais parcelas?".
>
> Bagre: "O mais simples. A grande vantagem do negócio é que não existem cobradores. Ninguém vem bater na porta. E a qualquer hora que quiser, pode saldar a dívida".

O diálogo se prolonga por mais alguns minutos, com o casal visivelmente constrangido por estar numa situação desconfortável, possivelmente por saber que não poderiam adquirir o produto oferecido dada a sua complicada condição financeira, passando a impressão de que não sabem como fugir da investidas retóricas insistentes dos vendedores. Presenciam-se diversos sinais visuais desse embaraço do casal, que se entreolha em busca ora de cumplicidade, ora transmitindo a responsabilidade ao outro sobre a compra da bíblia. Então, o Bagre lhes pergunta se eles não poderiam dar uma pequena parte como entrada. A mulher, após diversas respostas evasivas, nas quais exibe sinais explícitos de que eles não tinham condições financeiras para a aquisição da bíblia, finalmente responde que sim, mas que talvez só o faria no final de semana, quando eles receberiam o salário. O Bagre, então, retruca:

"(...) Sabe o que vou fazer? Vou mandar vir um dos homens da Editora Católica. Vão gostar dele. Sr. Brennan. Paul R. Brennan".

Mulher: "Brennan?".

Bagre: "É. Talvez já tenham lido sobre ele nas 'Notícias Católicas'".

A mulher, em resposta, balança negativamente a cabeça.

Bagre: "Vou mandar o Paul pegar o dinheiro da entrada. Além do mais, sabe o que eu já o vi fazer? Num dia, em cinco ocasiões diferentes, ele desembolsou 10 dólares para cinco clientes. Cinqüenta dólares. Não é que seja um fanático, mas é muito devoto. É um católico muito devoto e crê que todas as famílias católicas devem ter uma bíblia".

Após esse diálogo, a cena é cortada, seguida agora pela imagem de Paul no carro, conversando diretamente com o espectador e soltando um longo riso de escárnio. Da forma como as imagens foram organizadas, pode-se pressupor que a história contada pelo Bagre é completamente fantasiosa, sendo apenas um recurso retórico para iludir o casal, e o riso debochado de Paul reforça essa sensação, além de construir uma imagem de ingenuidade dos compradores.

O filme apresenta mais duas tentativas de venda de Paul e, então, assiste-se ao desdobramento da seqüência do casal, no qual o nome do vendedor tinha sido mencionado como o homem da Editora Católica responsável pelo recolhimento da primeira prestação da bíblia.

A seqüência começa com o Texugo batendo na porta do casal, até ser atendido pela esposa, que alguns dias antes tinha se comprometido a comprar o produto. Ele, então, afirma:

"Vim apenas para pegar a primeira prestação".

Mulher: "É mesmo?".

Paul: “Não quero parecer...mas ele já despachou... Sou o gerente da área. Eu já concluí o seu pedido, entende? E ficaria grato...É uma coisa que você vai gostar”.

Mulher: “Sim. Sei que sim”.

O diálogo continua e se pode novamente perceber a figura da mulher completamente constrangida, parada na porta de entrada, olhando fixamente para o chão, com o queixo encostado no peito, sem conseguir encarar os olhos de Paul, e com uma das mãos coçando a cabeça, todos sinais visuais de embaraço pela cobrança da dívida que ela não tem condições de arcar financeiramente, como ela própria irá confirmar para o “gerente”. E a cena prossegue até se concluir de forma aberta, com a mulher entrando na casa, sem se saber se ela ia pagar a multa de U$ 7.25 relativa aos custos do correio, despesas e contabilidade, se ia pagar a quantia equivalente à entrada, ou até mesmo se não ia pagar nada.

O que é emblemático nas duas seqüências selecionadas é a forma como os vendedores se apresentam, recorrendo a argumentos falaciosos no intuito de persuadir os potenciais compradores a adquirirem seus produtos. Nota-se que além da mentira sobre Paul ser um dos responsáveis pela Editora Católica ou um gerente da área, mentiram também sobre o fato de que não existiriam cobradores que viriam bater nas suas portas. Essa seqüência também pode produzir no espectador uma nova leitura de Paul. Se, como apontou Erik Barnow, ele despertara a simpatia do público por ser visto como uma vítima, aqui se transforma em “vilão” ao pressionar e enganar a mulher, e pode tender a alimentar críticas ao seu comportamento, perdendo os simpatizantes que conquistara e enfraquecendo a possível visão crítica que se pode depreender do filme.

Dessa maneira, tal como *Primary* criou uma qualificação pejorativa de Hubert Humphrey ao explorar as contradições entre o seu discurso em público e as suas afirmações nos bastidores, em *Salesman* há também o uso das imagens dos personagens de maneira a ressaltar no espectador as contradições e falácias presentes nas suas estratégias de vendas, e que poderiam ter reflexos futuros na trajetória desses personagens, que teriam que viver com as suas próprias identidades após a exibição do filme, agora com uma nova imagem criada por este.

Outra ordem de problema ético possível de destacar no filme é o constrangimento que a presença da câmera parece produzir nos compradores em cena, podendo fomentar um tipo de comportamento que acabaria por expô-las de uma maneira que pode ser tida como indesejada. Como Jean-Claude Carrière argumentou, a presença da câmera inevitavelmente causa interferência nas situações em transcurso, afetando o comportamento das pessoas em cena[220]. Ainda que Erving Goffman afirme que a precariedade e a instabilidade são parte integrante das interações sociais, e argumente que não existem relações nas quais os participantes não corram riscos de se verem embaraçados ou tenham uma apreciável probabilidade de se sentirem profundamente humilhados[221], entende-se que a presença da câmera introduz um componente dificultador a mais e que deveria ser levado em consideração pelo documentarista.

Ao analisar o filme *No Lies* (1973) de Mitchell Block, Vivian Sobchack argumenta que a câmera pode servir como um instrumento de intimidação ou de violência[222]. O filme inicia com o diálogo entre um casal de amigos. Alec, um estudante de cinema, conversa com a garota, Shelby, mantendo sua câmera ligada para treinar suas habilidades como cinegrafista. Num determinado instante, um comentário fortuito produz uma revelação chocante: Shelby havia sido estuprada uma semana antes. Nesse momento, Alec passa a indagar a garota a propósito da violência que ela sofrera, mas sem desligar a câmera, espreitando-a com perguntas cada vez mais pessoais no intuito de fazê-la se manifestar sobre o estupro, o que provoca angústia em Shelby, forçando-a reviver o trauma. E o rapaz chega até o limite de perguntar se ela de fato havia sofrido tal violência. Nesse sentido, Sobchack afirma que a "investigação" de Alec ocupa um novo nível de estupro. No diálogo que visa reviver o fato, Shelby é tornada novamente vítima e Alec se personifica num agressor emocional ao cercar e interrogar a garota, minando suas defesas e violando sua

[220] Um dos exemplos apontados por Carrière é o dos casos das guerras, principalmente das batalhas realizadas nas ruas das cidades, em que os combatentes se sentem estimulados com a presença da câmera. Segundo Carrière, teriam ocorrido situações em que os soldados, excitados pela presença da câmera, se oferecerem a repórteres para correr até uma esquina e disparar uma rajada de tiros. Cf. CARRIÈRE, op. cit., 2006.
[221] Cf. GOFFMAN, Erving. Op. cit., 1975, p. 223.
[222] Cf. SOBCHACK, Vivian C. No Lies: Direct Cinema as Rape, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary.* Berkeley, University of California Press, 1988. p. 336.

privacidade. Tal como o estuprador, ele também intimida a vítima, contudo, o seu instrumento de coação não é mais uma arma branca, mas a sua câmera[223].

Guardadas as devidas diferenças, pode-se tentar traçar um paralelo entre *No Lies* e *Salesman* no que se refere à capacidade da câmera em produzir desconforto nos personagens e, por decorrência, no espectador.

Um dos momentos em a presença do equipamento aparentemente criou uma sensação de constrangimento no personagem e no público pode ser encontrado nas imagens em que Paul aborda a senhora O'Connor. Testemunha-se uma longa seqüência em que a mulher, visivelmente embaraçada, tenta se esquivar das investidas do vendedor (ver figura 6).

Figura 6

[223] Ao final do filme, quando Alec percebe ter ido longe demais e se desculpa com a garota, o espectador é informado nos créditos que as imagens filmadas são, na verdade, feitas por dois atores profissionais, e que a história seguiu um roteiro, sendo tudo organizado para chocá-lo.

Podem-se notar na imagem alguns sinais na *fachada pessoal* da mulher que indicam o seu constrangimento[224]. Vê-se o corpo da personagem retraído no sofá, com os ombros levemente arcados, as mãos cruzadas em torno dos joelhos e os olhos voltados para o chão enquanto ela fala com Paul (que está localizado no lado esquerdo da cena), sinalizando o seu desconforto com a situação gravada pela câmera, o que corrobora o problema ético já apontado no capítulo anterior, quando mencionada a facilidade com que os novos equipamentos leves e sincrônicos invadiram a privacidade alheia[225]. Dá para notar que a mulher está embaraçada para manipular as impressões na interação face a face. Certas respostas que ela emite são pronunciadas num timbre quase inaudível, como no momento em que diz achar que não deveria comprar nada no momento. E ela parece cada vez mais se encolher, como se não quisesse mais fazer parte daquele cenário.

Tal como o "estupro" de *No Lies* tira o espectador do papel passivo de voyeur, que tudo assiste em terceira pessoa, e o coloca como vítima (tanto no decorrer do filme, ao testemunhar o questionamento invasivo de Alec, quanto na sua conclusão, quando descobre que tudo foi organizado para "violentá-lo"[226]), com o deslindar das cenas de *Salesman* o mal-estar da personagem também parece extravasar os limites da terceira pessoa do singular, e vai se transformando em uma angústia compartilhada entre personagem e espectador, colocando-o em primeira pessoa no documentário, sensação essa agora ampliada pelos segundos de silêncio que parecem intermináveis quando ela deixa de responder às perguntas de Paul[227]. Ao não saber mais como retrucar os argumentos do Texugo, a mulher se cala, reflexiva, por poucos segundos e, com o passar do tempo, vai criando uma sensação no público de ampliação do tempo. Paul, num determinado instante,

---

[224] Por fachada pessoal, Erving Goffman entende como "(...) relativo aos outros itens de equipamento expressivo, aqueles que de modo mais íntimo identificamos com o próprio ator, e que naturalmente esperamos que o sigam onde quer vá. Entre as partes da fachada pessoal podemos incluir os distintivos da função ou da categoria, vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência, atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes". GOFFMAN, Erving. Op. cit., 1975, p. 31.

[225] Cf. WINSTON, Brian. *Op. Cit.*, 1988, p. 24

[226] A autora argumentou que *No* Lies tem três níveis distintos de estupro: O primeiro nível é o suposto ato que é narrado por Shelby O segundo nível, como já mencionado, teria como perpetrador Alec, munido com a sua câmera, tornando vítimas tanto Shelby quanto o espectador. E o terceiro e último nível seria a descoberta de que tudo não passou de uma narrativa ficcional, produzindo no público a sensação de que o verdadeiro estupro aconteceu consigo, "crime" este praticado pelo diretor. SOBCHACK, Vivian C. *op. cit.*, 1988. pp. 336-339.

[227] Como destaca Maurice Merleau-Ponty, o silêncio também seria um elemento do cinema, já que "(...) a alternância das palavras e do silêncio é conduzida com vistas ao maior efeito da imagem". MERLEAU-PONTY, *op. cit*, 1983, pp. 112-113.

indaga: “(...) Tudo nessa vida é sacrifício, não é?”. A personagem não responde, ficando em silêncio por uns três segundos. A câmera, então, enquadra num *close* o semblante dela, olhando pra baixo. Um pouco depois, Paul pergunta se “(...) seria um risco tão grande U$ 45.95 por uma bíblia?” e complementa afirmando que “(...) um pacote de cigarros por semana custa uns três dólares” (nota-se, em *close*, que ela está fumando um cigarro). A senhora O’Connor novamente fica em silêncio, por uns dois segundos. Por fim, Paul recorre a uma estratégia que já tinha empregado em outra venda e lhe pergunta se o pai dela não faria aniversário. E mais uma vez a resposta da mulher é alguns segundos de silêncio, seguido então por um corte para a imagem de Paul em primeiro plano, com um ar de desolação. Nesse instante, ele também se mantém em silêncio por poucos mas significativos segundos, que dão a tônica de um cenário de constrangimento e angústia à cena.

Nessa direção, pode-se ainda apontar que a câmera, além da possibilidade de criar momentos indesejados às pessoas, também pode (re)trabalhá-los e usá-los de forma a explorar ainda mais uma situação por ela criada, e tudo isso sem fazer qualquer menção à sua responsabilidade. Os *closes* da fisionomia da mulher ou de Paul completamente desconfortáveis, são um exemplo da forma como a câmera pode explorar e potencializar uma imagem de mal-estar que ela mesma parece ter produzido, mas sem apontar a sua causa. O que prevalece é a tentativa de transmitir a impressão de que os cineastas não estão presentes no ambiente, o que gera a sensação de que estes “não controlaram” os eventos presenciados na película. Em outras palavras, a questão da presença do documentarista com a câmera nas abordagens, ao contrário de *No Lies*, não é problematizada em nenhum momento no próprio filme, não permitindo saber, na fatura das imagens, se ela está ali presente com o “consentimento” dos moradores, ou se eles foram pegos de surpresa e, desprevenidos, acabaram se sentindo impelidos a aceitar a sua presença invasiva e a dos vendedores, tendo dali em diante que lidar com as situações presenciadas[228].

[228] Tem-se uma pista da negociação entre cineastas e moradores a partir da leitura de Erik Barnouw, quando este argumenta que os vendedores, após terem conversado com os moradores, apresentavam os irmãos Maysles, que então diziam estarem fazendo uma história de interesse humano sobre os quatro personagens, e que eles gostariam de filmar suas apresentações. E segundo Barnouw, normalmente as pessoas, por se tratar de interesse humano, consentiam, e que poucas teriam declinado. Posteriormente, eles pediam aos moradores para assinar uma permissão e somente um teria recusado. Albert Maysles, numa entrevista concedida a Alan Rosenthal em 1971, também reafirma esses pequenos acordos feitos com os moradores. O cineasta afirma que normalmente eram introduzidos aos moradores pelos vendedores, e tinham um pequeno diálogo que durava

Essa discussão ética em torno do consentimento também é central para o documentário em geral e, particularmente, para o Cinema Direto. Uma primeira aproximação do consentimento, de forma mais geral, pode ser percebida a partir da leitura de Bill Nichols, que discorreu sobre o tema da seguinte forma:

> "(...) um teste decisivo comum a todas essas questões éticas é o princípio do 'consentimento informado'. Esse princípio, fortemente embasado na antropologia, na sociologia e na experimentação médica e em outros campos, afirma que se deve falar aos participantes de um estudo das possíveis conseqüências de suas participações"[229].

Em outro texto, ele complementa sua visão sobre a prática, questionando se "(..) além solicitar a autorização dos participantes, foi assegurado que estes entenderam em que consistia tal autorização e se a concederam?"[230]. Assim, nota-se a atribuição do autor a dois elementos tidos como centrais: a informação dos riscos e a formalização de acordos entre essas duas partes envolvidas num processo fílmico.

Todavia, entende-se que a celebração do consentimento costuma se resumir a uma singela assinatura num papel, concedendo o uso da imagem, o que não resolveria todo o problema envolvido na exibição das filmagens. Nessa mesma esteira, Calvin Pryluck chamou atenção para o fato de que o método de obter consentimento é uma solução demasiada simplista para dar conta de uma questão complexa como a ética no documentário[231]. Para o autor, a negociação é sempre favorável ao documentarista. A obtenção do consentimento em certos tipos de situação não dá chances reais de escolha aos filmados, sendo a iniciativa e o momento favoráveis ao cineasta, como no caso do paciente do filme *Hospital* de Fredrick Wiseman, que está atemorizado e vulnerável por uma suspeita de câncer e, em meio aos seus exames, lhe é solicitado pelo cineasta o pedido de

---

cerca de trinta segundos, tentando explicar o mais honestamente possível o seu interesse Mas tais indícios só são verificáveis extra-filmicamente, não sendo possível analisar nas próprias imagens como de fato se estabeleceram os acordos. CF. BARNOW, Erik. Op. cit., 1993; e ROSENTHAL, Alan. Salesman in BEATTIE, Keith (Ed.). *Albert & David Maysles: interviews*. University Press of Mississippi, 2010. pp. 49/50.

[229] NICHOLS, Bill. *op. cit.*, 2005, p. 37.

[230] NICHOLS, Bill. *op. cit.*, 1997, p. 73.

[231] Cf. PRYLUCK, Calvin. Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary.* Berkeley, University of California Press, 1988.

concessão de imagem, permitindo a Pryluck apontar a impraticabilidade do personagem em mensurar todas as implicações existentes na sua concessão. Até mesmo a forma como o pedido é feito não costuma deixar muita margem de ação para os filmados. Se, por exemplo, a pergunta for formulada nos seguintes termos: "você tem alguma objeção?", poderá ser difícil aos filmados emitirem uma negativa.

Além disso, Pryluck aponta que a despeito da forma como o consentimento foi obtido, uma das dificuldades éticas para os documentaristas do Cinema Direto é que ao usarem pessoas numa cena, eles as estão colocando em risco sem informá-las suficientemente dos potenciais perigos e, que no limite, nem mesmo eles têm conhecimento de todos riscos envolvidos na exibição das filmagens, problematizando o argumento de Bill Nichols a propósito da necessidade de esclarecimento dos participantes acerca dos possíveis riscos em que se envolverão.

Muitos documentaristas têm procurado justificar o uso de imagens privadas a partir do direito público de saber. Brian Winston discorre sobre esse suposto direito defendendo que a questão não está no direito público de saber, mas em qual público tem o direito de dizer, de publicar. E o autor afirma que a maioria dos documentários lida com pessoas que não estão aptas a se defender, a controlar o uso da sua imagem[232].

Apesar de Andrés di Tellas ter afirmado que o Cinema Direto tenha produzido o efeito paradoxal de estimular a atuação nos documentários pelo fato de os personagens não receberem indicações dos documentaristas, o que os incitava a tomar as iniciativas[233], nota-se, em *Salesman*, que alguns deles não parecem ter a mesma desenvoltura e espontaneidade de Hubert Humphrey ou de John Kennedy face à câmera. Pelo contrário, parte dos personagens pareceu estar intimidada diante do aparelho cinematográfico e acabou transmitindo uma impressão de estar constrangida e sem saber como manipular seus papéis sociais. E tal fato parece refletir exatamente a desproporção de poder entre, de um lado, personagens célebres, e de outro, pessoas comuns. Os dois personagens de *Primary*, pela sua condição de figuras públicas, parecem mais habilitados a lidar com a mídia, além do fato de que talvez seja mais provável que ambos tiveram maior capacidade de veto e controle do que foi feito com as suas imagens no processo da edição (ainda que se possa

---

[232] Cf. WINSTON, Brian. Documentary: I think we are in trouble, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988, p 30.
[233] Cf. DI TELLA, Andrés. *Op. cit.*, 2005, pp. 73-75.

argumentar que a imagem de Humphrey tenha sido usada de forma controversa, produzindo uma mensagem negativa, já explorada mais detidamente no capítulo anterior). Já em *Salesman* é mais recorrente o uso de imagens de pessoas comuns em momentos constrangedores, o que de certa forma reflete o possível desnível de poder de controle e veto entre os diferentes tipos de personagens usados nos dois filmes.

Se for recuperada mais uma vez a seqüência do casal de jovens no filme dos irmãos Maysles, poder-se-ia dizer que parte do desconforto perceptível em cena decorre do fato deles terem que compartilhar seus problemas pessoais com a câmera e, por extensão, com um público infinitamente amplificado, expondo assim suas mazelas de forma inconveniente e não desejável e, segundo Pryluck, forçar alguém a revelar sentimentos que este preferiria manter em segredo, sob a égide discursiva de um suposto direito público da sociedade de saber, é lidar indevidamente com um direito humano essencial que é o de não ser submetido à vergonha, à humilhação e à indignidade[234]. Por essa razão, o autor invoca a premissa básica de que aos menos aptos a se protegerem é necessário reservar maior cuidado com a imagem. E, pelo contrário, para aqueles com maiores condições de defesa, normalmente, pessoas que assumem cargos públicos ou celebridades, pode ser dada menor proteção, ou nenhuma, no resultado final do filme[235]. É provável imaginar que a atenção ou a tolerância dispensada pelo casal aos vendedores tenha sido decorrência direta da inabilidade em lidar com a equipe cinematográfica. Se se lembrar que a seqüência do casal teve dois momentos, sendo o primeiro de concretização da venda e o segundo de recusa da mesma, pode-se argumentar, retomando todos os sinais de embaraço e mal-estar do casal na primeira seqüência, que eles não desejavam comprar a bíblia, mas ao contrário da Srª O'Connor (que conseguiu repelir as investidas do Texugo), acabaram efetuando a compra devido à sutil pressão exercida pelo aparato fílmico[236]. E alguns dias depois, quando é possível acompanhar os desdobramentos da venda, pode-se imaginar que eles puderam (re)elaborar suas estratégias discursivas (já longe da câmera), de forma a evitar a compra indesejada. Dá para notar que na segunda seqüência a câmera não teve mais a oportunidade de entrar no lar do casal, o que pode ser tido como um novo tipo de comportamento adotado por eles para

[234] Cf. PRYLUCK, Calvin. *op. cit*, 1988. pp. 259-260.
[235] ibidem p. 266.
[236] "(...) A presença da equipe de filmagem com sanção oficial é sutilmente coercitiva". ibidem, p. 256.

evitar que fossem novamente expostos à coerção dos irmãos Maysles e cedessem aos caprichos dos vendedores.

Dessa forma, ao estarem sob as lentes daquele equipamento intrusivo, alguns dos moradores (como o casal discutido) poderiam se sentir desconfortáveis e impotentes com a situação, e acabaram efetuando a compra do produto oferecido. É possível imaginar que numa situação em que a câmera e a equipe não estivessem presentes, o casal ou a Srª O'Connor poderiam estar mais desenvoltos para manipularem as impressões na interação com os vendedores e mais confortáveis para dispensá-los ou recusarem o produto sem se sentirem constrangidos ou terem as suas mazelas indevidamente expostas a uma platéia que lhes fugia do controle.

A possível questão ética que se pode desdobrar com base nessa afirmação está em definir qual seria o limite da postura passiva do documentarista *observacional*, ou nas palavras de Bill Nichols "(...) quando o cineasta tem a responsabilidade de intervir?". Ao perceber a dificuldade em que o casal ficou exposto diante da câmera, se comprometendo a assumir uma dívida sem aparentemente ter condições para arcar com os custos, deveriam os irmãos Maysles cessar a passividade (que favorece a impressão de um "real" se desdobrando), e ter parado de filmar ou interferido na cena para evitar uma situação de constrangimento dos personagens, que presumivelmente só ocorreu pela sua presença? Esse é um dilema para o qual que não existe uma resposta simples ou passível de ser esgotado no corpo desse trabalho, mas que não tem como ser esquivado pelos documentaristas, pois, como já exposto, ele está lidando com pessoas que, após a exibição, terão que conviver com todas as implicações da exibição dos personagens construídos pelo filme e, no caso de *Salesman*, parece se agravar, pois estes aparentemente não possuem as mesmas condições políticas e financeiras dos personagens de *Primary* para lidar com o resultado da película, o que reconduz ao argumento de Pryluck do maior compromisso do cineasta com a proteção deles.

Passados uma hora e trinta minutos, o filme alcança a sua derradeira seqüência na qual se nota Paul, num quarto de hotel, arrumando suas malas e reverberando uma série de lamentações testemunhadas silenciosa e seriamente pelos outros vendedores, até se encaminhar para a porta e fixar um olhar vago e distante no horizonte. Se em *Primary* tem-se um filme linear que culmina, tal como nas normas e princípios do "cinema clássico

hollywoodiano”[237], com o coroamento de um dos personagens e a derrota do outro, em *Salesman* se encontra outra direção. Aqui, o espectador se depara com um filme “interrompido”, que encerra de forma aberta, inconclusiva. Não existe redenção e tampouco penitência. O documentário finaliza apresentando uma lógica circular, encerrando exatamente no mesmo ponto em que começou. Se nos aventurássemos num exercício hipotético de inverter a ordem da primeira e da última seqüências, poder-se-ia concluir que não haveria nenhuma alteração significativa na sua estrutura. Paul apresentará o mesmo semblante de desolação e sem perspectivas, e a história em nada terá se modificado. Dessa forma, apesar dos seus esforços para superar as dificuldades com o seu *métier*, o vendedor parece terminar assimilando as atribuições que lhe foram imputadas, julgando-se humanamente inferior e legitimando o processo de estigmatização. Ele encerra o filme como um *outsider*.

*

Como já assinalado, é característico no *modo de representação observacional* os discursos operarem a partir da *voz da perspectiva* de maneira a não ser percebido como pontos de vista, mas de fomentar a impressão de reproduzir uma “realidade” não mediada pelo documentarista. À época do lançamento, *Salesman* recebeu críticas como as de John Simon no *New Leader*, para quem o filme pecou pela falta de estrutura e de um claro ponto de vista, o que lhe produzia uma grande ambigüidade. Segundo seus comentários: “(...) como pode o cineasta, numa situação como essa, evitar ter uma visão pronunciada do sujeito (*subject*) e, tendo tal visão, como pode ainda parecer imparcial? (...) Me parece inconcebível que ele poderia simplesmente dizer: ‘Isso apenas aconteceu, está lá’”[238].

Percebe-se na crítica o tom de indignação a um filme que não se pronunciaria abertamente a respeito do seu tema, cioso unicamente em refletir o que teria sido estar no lugar das filmagens.

---

[237] BORDWELL, David. *Op. cit*, 2004, pp. 278/279.
[238] SIMON, John. A Variety of Hells, in JACOBS, Lewis. *The Documentary Tradition*: *from Nanook for Woodstock*. New York, Hopkinson and Blake, Publishers, 1971, pp. 466-468.

Ecoando tal discurso, Stanley Kauffmann, crítico da *New Republic*, aponta que o ponto de vista de *Salesman* não era claro, o que teria minado o seu impacto dramático[239]. É interessante destacar como as duas críticas poderiam servir como estudos de caso para analisar como um espectador pode ser atraído pela armadilha montada pelo documentarista, e se deixar seduzir, mesmo que inconscientemente (que pode ser remetida à natural indolência do espectador face o cinema, apontada por Jean Claude Carrière e tratada no capítulo relativo à metodologia de seleção e análise fílmica), pela impressão de que está lidando com o mundo "tal como ele é".

Nota-se que ambas as críticas se encaminham no sentido de problematizar a ausência de uma perspectiva clara e, ao cabo, terminam por legitimar a concepção de "não controle" do cineasta. Tal suposta falta de ponto de vista, que se traduziu num filme ambíguo, poderia ser visto como mais um indicativo de que os cineastas não teriam organizado o que é visto na tela, mas apenas retratado fielmente. Como apontado por Jonathan Vogel: "(...) ao invés de advogar uma mudança social específica, os cineastas do Direto optaram por permanecer observadores, mostrar mais do que pregar"[240].

Embora seja possível afirmar que *Primary* e *Salesman* têm em comum o fato de empregar a *voz da perspectiva*, e que ambos podem ser alinhados a essa proposta de mostrar mais do que pregar, entende-se que existe uma diferença significativa entre os dois documentários. *Primary* não parece ser um filme que visa problematizar uma questão. O que se percebe é um retrato de uma disputa eleitoral que reforça o imaginário social individualista estadunidense por meio da construção da vitória de um personagem dotado de um dom particular. JFK é a própria imagem simbólica do *winner*. Não é por outra razão que Stephen Mamber, a partir de Jean-Claude Bringuier, aponta que os heróis[241] dos filmes de Robert Drew seriam perpetuações dos mitos americanos[242].

Salesman, por sua vez, aparenta operar a partir de uma articulação dupla: visando despertar a atenção do público acerca da ideologia individualista norte-americana, mas

---

[239] KAUFFMANN, Stanley. Salesman, *New Republic*. (5 april 1969): 24, 32-33. citado em VOGELS, Jonathan B. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2010, pp. 69-70.
[240] VOGELS, Jonathan B. *Op. cit.*, 2010, p. 5.
[241] Para Mamber, o sujeito ideal de Robert Drew é um herói ativo, positivo, uma pessoa que age de forma assertiva numa situação de crise, e que seria impensável num filme de Drew um herói indiferente. Cf. MAMBER, Stephen. Op. Cit., 1976, pp. 128-129.
[242] Cf. MAMBER, Stephen. Op. cit, 1976, p. 129.

operando de maneira a fazer os espectadores terem a impressão de que chegaram a essa percepção seguindo suas próprias pegadas, e não por meio dos vários recursos fílmicos, os quais se buscou destrinchar ao longo do capítulo para explicitar como foram organizados para sugerirem significados. Nessa mesma linha de raciocínio, Howard Becker, ao analisar o *Guggenheim Project* de Hans Haacke[243], afirma que este apresentou "(...) fatos mais ou menos bem conhecidos, arranjados de modo a conduzir os usuários a uma conclusão moral que o artista espera que formulem por si mesmos"[244].

Para compreender esse fenômeno, pode-se retomar a distinção proposta por Bill Nichols entre dois tipos de perspectivas reflexivas: uma formal e outra política.

Sob a perspectiva formal:

> "(...) a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. (...) Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada"[245].

Já sob a política:

> "(...) a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca. (...) como estratégia política, ele [o estranhamento] nos lembra

[243] O *Guggenheim Project* consiste "(...) em sete painéis de texto impresso contendo grande quantidade de fatos sobre os membros do conselho diretor do Solomon R. Guggenheim Museum na cidade de Nova York: quem são os integrantes do conselho diretor do museu, seus laços de parentesco (quase todos são membros da família Guggenheim, embora muitos tenham sobrenomes diferentes), de que outros conselhos (de companhias e organizações) eles fazem parte, e muitos fatos sobre os crimes cometidos por essas companhias, especialmente sua exploração de trabalhadores nativos nos países do Terceiro Mundo. A obra *Guggenheim Project* não anuncia qualquer conclusão nem faz generalização alguma: não há sugestão de análise marxista ou de qualquer outra variedade de análise política – apenas a recitação de fatos. Haacke não aponta o dedo para indivíduos culpados nem afirma qualquer conspiração. Muito menos diz que esse bastião da arte moderna e do pensamento artístico progressista é sustentado por riqueza baseada na exploração do trabalho em países menos avançados que os Estados Unidos. Mas alguém que examine essa obra teria de ser muito obtuso e propositadamente cego para não chegar a essa conclusão". BECKER, Howard S. *op. cit.*, 2010, p. 65.

[244] ibidem, p. 140.

[245] NICHOLS, Bill. *Op. cit.*, 2005, pp. 166-167.

> de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade”[246].

O que se vislumbra são duas possibilidades diversas que uma obra pode produzir estranhamento e despertar a consciência do seu público (o que não quer dizer que elas não possam operar em comunhão). De um lado, a obra pode centrar o estranhamento na sua forma, na sua linguagem, e que pode ser visto largamente no documentário *Um Homem com uma Câmera*, de Dziga Vertov, que o tempo inteiro busca chamar a atenção do público para o fato de que o filme é um processo de construção e o que está se vendo é uma visão peculiar do artista, e não uma reprodução do mundo. Por outro lado, na reflexividade política o estranhamento é produzido pela via temática, despertando a consciência do público acerca da forma como o mundo é socialmente organizado. Entende-se possível associar esse tipo de proposta à vertente denominada por Beatriz Jaguaribe de *realismo crítico*, segundo a qual:

> “(...) o ‘efeito do real’ e a retórica da verossimilhança deveriam ser acionados não para meramente configurar o quadro mimético dos costumes, mas para mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação que, entretanto, contivesse uma análise crítica do social e da realidade”[247].

Partindo dos conceitos sugeridos por Nichols e Jaguaribe, pretende-se pensar em *Salesman* como um documentário dotado da particularidade de poder provocar questionamentos do seu tema, mas sem despertar a atenção do espectador à sua linguagem, criando a impressão de que seria a própria “realidade vivenciada” que poderia ser

---

[246] NICHOLS, Bill. *Op. cit*, 2005, pp. 166-167. Grifos nossos.

[247] Interessante notar que entre os autores trabalhados nessa chave do *realismo crítico*, despontam figuras como Flaubert, Maupassant e Balzac, e que segundo Beatriz Jaguaribe, teriam obras nas quais “(...) a discrepância entre as expectativas e desejos dos protagonistas dos romances e o duro embate com a realidade teceu a trama das desilusões de inúmeros enredos”. Dessa maneira, torna-se possível traçar mais uma aproximação entre as obras literárias do *realismo crítico* e *Salesman* pela forma como as tramas são permeadas por uma narrativa marcada pelo tom trágico e pela desilusão. O final sem redenção da protagonista de *Madame Bovary*, de Flaubert, guarda semelhanças com Paul Brennan, ainda que este não tenha o mesmo desfecho trágico de Emma Bovary, que se suicidou com a ingestão de arsênico. Cf. JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: estética, mídia e cultura*. RJ, Rocco, 2007, p. 27.

questionada, e não a forma como esse "real" foi construído filmicamente. Por isso se entende que a linguagem opera de maneira a não provocar auto-reflexões, causando a sensação de que não houve mediação entre o mundo empírico e o espectador. E esse movimento de aludir sem explicitar o próprio discurso é que constrói a concepção de "cinema não-controlado" em *Salesman*, como se o cineasta tivesse apenas reproduzido o próprio universo "tal como ele é", cabendo o papel de significação e estranhamento ao espectador.

Com isso, o que se percebe é uma diferença notadamente marcante no emprego da *voz da perspectiva* entre os dois documentários, encaminhando-se um na direção de reafirmar uma lógica dada como "natureza social", não buscando despertar questionamentos nem no nível temático, tampouco na sua linguagem, e o outro na rota de esmiuçar e problematizar tal "realidade", mas sem se apresentar como uma perspectiva, o que pode ser asseverado pelas manifestações recuperadas dos críticos da *New Leader* e da *New Republic*.

Outra das formas empregadas pelos Maysles para legitimar *Salesman* como um "cinema não-controlado" foi atribuir aos novos aparatos técnicos uma capacidade de filmar sem intervir nos acontecimentos, que no resultado final se desdobrariam "naturalmente" diante da platéia.

Jonathan Vogels aponta que entre o período de 1962 e 1966, os Maysles produziram quatro filmes[248] que, segundo o autor, teriam estabelecido avanços na reivindicação do Cinema Direto à "autenticidade". Porém, nas suas palavras "(...) a estética modernista deles é apenas esporadicamente evidente nesses filmes (...) mais diretamente por que os irmãos estavam experimentando com a forma e com o equipamento"[249].

Parágrafos depois:

> "(...) seus esforços finalmente puderam ser desfrutados em 1966, quando eles começaram as filmagens de *Salesman.* Antes disso, as inovações trouxeram-nos mais próximos de uma captura mais efetiva de momentos espontâneos

[248] *Showman* (1962), *Whats Happening! The Beatles in the United States* (1964), *Meet Marlon Brando* (1965) e *With Love from Truman: A Visit with Truman Capote* (1966).
[249] VOGELS, Jonathan B. *Op. Cit.*, 2010, p. 20.

nos seus filmes anteriores, mesmo se a qualidade técnica era, na ocasião, ainda irregular e as técnicas muito variadas”[250].

Maxine Haleff destaca que os equipamentos usados pelos Maysles foram desenvolvidos por eles próprios, e estavam em contínua mudança e aperfeiçoamento para atender os seus anseios de observar sem serem intrusivos[251] e, além disso, poderem captar um evento sem nunca ter que a fazer uma mesma tomada da cena[252].

.Os próprios Maysles discorreram acerca dos dispositivos técnicos para justificar tal concepção de “cinema-controlado”. Segundo Albert:

> “(...) Colocávamos refletores num canto, virados para o teto para que a luz não incomodasse os olhos de ninguém e a imagem não ficaria muito diferente da que poderia ser obtida com o melhor filme existente na época. A sensibilidade do filme era diferente nos interiores com a luz incandescente, que é luz de tungstênio da luz ao ar livre. É preciso menos exposição, ou seja, o filme é mais sensível e rende melhor com luz de tungstênio do que nas externas. Mas você não precisa de tanta luz nas externas. Cada cartucho durava 10 minutos. Então já tínhamos separado cerca de meia dúzia de cartuchos. Até hoje me surpreende como conseguimos, só nós dois, sem assistentes, meu irmão com o som, eu, com a câmera tendo que trocar o filme uma ou duas vezes por dia. Mas nós conseguimos. David tinha um gravador Nagra. Nós o adaptamos para que ele usasse uma bobina de 7 polegadas em vez de 5 para podermos gravar 30 minutos, e não 15, o que diminuiria o tempo em que teríamos que trocar a fita e interferir com a ação que estava se desenrolando. Ele também usou um microfone direcional que segurava na mão, bem diferente da forma como o som geralmente é gravado hoje com um *boom* pairando sobre a cabeça da pessoa que está sendo filmada. Tudo isso foi feito para permitir que as pessoas agissem o mais naturalmente possível.

---

[250] ibidem, p. 21.
[251] Cf. HALEFF, Maxine. The Maysles Brothers and ‘Direct Cinema’. in BEATTIE, Keith (Ed.). *Albert & David Maysles: interviews*. University Press of Mississippi, 2010, pp. 8-9.
[252] Cf. ROSENTHAL, Alan. Salesman in BEATTIE, Keith (Ed.). *op. cit.*, 2010, p. 50-51.

> A câmera, isso foi em 1965, 1966, quando fizemos o filme, portanto, quatro ou cinco anos após eu ter construído essa câmera que foi usada, era uma câmera que, pela primeira vez, ficava separada da aparelhagem de som que meu irmão carregava, mas, para manter a sincronização, usávamos um relógio eletrônico tanto na câmera quanto no gravador de som e isso mantinha os dois instrumentos em perfeita sincronização. A câmera ficava tão bem equilibrada no meu ombro que eu ficava com as duas mãos livres e isso significava que eu não precisava sustentar o peso da câmera sobre o meu ombro. Eu podia carregá-la o dia inteiro sem ficar cansado embora a câmera pesasse 10 quilos. Eu tinha lentes *zoom* na câmera, algo relativamente novo naquela época. Então, eu não precisava sempre me aproximar do objeto filmado (...). O mecanismo principal que roda o filme 24 vezes por segundo foi tirado de uma câmera chamada Oracon. (...). Tínhamos também abas como um espelho diante da câmera. Então eu podia olhar para o espelho e ler a abertura do aro das lentes sem ter que abaixar a câmera para mudar a abertura quando as luzes mudavam. Tudo isso era feito para que eu pudesse filmar com bastante nitidez sem o uso de um tripé e sem interferir com o que estava acontecendo à minha volta por causa das exigências do equipamento[253]

Como se pode depreender, grande peso da "realidade" do filme é atribuído aos novos equipamentos, que ao se tornarem mais leves, silenciosos, de fácil transporte, com lentes *zoom* que reduziam a necessidade do documentarista em se deslocar pelos espaços filmados para capturar imagens mais próximas (evitando que os personagens perdessem a a "naturalidade" ou se dispersassem), e com uma capacidade ampliada de tempo de filmagem[254], o que teria favorecido preservar na tela a "autenticidade" dos fenômenos filmados. Essa sensação também parece ter sido criada pelos momentos de "imagens precárias", como na cena citada pela montadora Charlotte Zwerin, em que o Bagre e o Coelho vendem a bíblia para uma mãe e sua filha em Boston. Nessa passagem, a

[253] Faixa comentada Albert Maysles e Charlotte Zwerin, nos extras do DVD *Salesman*,

[254] Que seria equivalente ao plano-sequência, apontado por André Bazin como um dos artifícios capazes de produzir uma idéia de "consecução real do tempo", já que a impressão de que o mundo não fora retalhado em planos propiciava o discurso de que as próprias imagens poderiam se manifestar sem interferências externas, cabendo ao espectador construir suas leituras.

iluminação do ambiente teria causado problemas para organizar as cenas, tendo em vista que os vendedores estavam num canto escuro da sala, vestindo roupas escuras, e as mulheres estavam sentadas com roupas muito claras num lugar muito claro. E a impressão que isso causava, era a de que os quatro não estavam no mesmo espaço[255]. O que se percebe novamente é que tal "imperfeição" acaba se tornando mais um atestado de "autenticidade", capaz de convencer o espectador a tomar a cena como "real" já que seria o registro "puro" da situação, sem ajustes ou manipulações. Mas como já apontado no capítulo de *Primary*, esse tipo de relação de simples causalidade entre desenvolvimento técnico e reprodução da "realidade" não justifica a concepção de que as imagens são cópias fidedignas do universo empírico, mas também é uma forma particular, uma visão recortada de um mundo, organizado para produzir sentido numa certa direção e, como discutido, na direção de problematizar um tipo de comportamento social tido como natural.

Ainda é possível argumentar que aliado aos novos equipamentos, Albert Maysles enfoca que a psicologia teria servido como uma importante ferramenta para a postura tida como adequada às exigências de um observador passivo, que busca não intervir no que acontece ao seu redor. Na entrevista que concedeu a João Moreira Salles, o documentarista norte-americano enfatizou que:

> "(...) pelo fato de ter estudado psicologia, não necessariamente como um terapeuta, mas sim a ciência da psicologia, tenho um grande respeito pela observação e não tento influenciar um estudo por preconceito ou qualquer outra coisa. (...) Você tem que ser um bom observador, um bom ouvinte. Eu ouço e observo, e as pessoas que eu filmo se encarregam de falar, de agir e acho que a maior parte das pessoas prefere falar e agir, serem observadas e registradas. As pessoas não são muito inclinadas a ouvir, mas esta é a minha especialidade e o que mais gosto de fazer"[256].

A partir desse apontamento é possível desdobrar um novo elemento que diferencia *Salesman* de *Primary*. Neste, como já apontado, Robert Drew tenta se valer da autoridade

[255] Cf. BECKER, Howard. *Op. cit.*, 2010, pp. 124-125.
[256] João Moreira Salles entrevista Albert Maysles, nos extras do DVD *Salesman*.

instituída no ramo do jornalismo enquanto Albert Maysles, por sua vez, procura se amparar na sua formação e exercício na psicologia, mobilizando toda a legitimidade instaurada em torno desse universo do conhecimento para fundamentar a sua capacidade de observação e que, ao cabo, serve como mais um pilar discursivo para constituir a sensação de que o filme reproduz o mundo "tal como ele é".

Outro elemento que constrói uma concepção diferenciada de realismo nos dois documentários analisados gira em torno do processo da edição. Se em *Primary* Richard Leacock defende o pressuposto de que era importante que as mesmas pessoas que participaram das filmagens também estivessem presentes no processo da edição, em *Salesman* Albert Maysles, ainda que não se alongue muito no tema, afirma preferir não se envolver na montagem, acreditando que seria melhor conceder liberdade para os editores iniciarem o trabalho com um novo olhar do material filmado. Porém, deve-se destacar que embora Albert indique não se envolver de forma alguma na edição, ele próprio destaca que ela ficava sob a supervisão de seu irmão David Maysles, que também tomara parte nas filmagens[257]. E isso pode ser percebido nos créditos finais do documentário, quando surge uma nota informando que o filme foi editado por David Maysles e por Charlotte Zwerin. Além desta, também são apresentados nos créditos finais Ellen Giffard, como editor que contribui no filme (contributing film editor), Barbara Jarvin, como editor assistente, e Dick Vorisek, como mixador do som (sound mixer). Assim, se percebe a existência de pelo menos mais três olhares que contribuíram para o resultado final do documentário, afastando-se da prerrogativa indicada por Richard Leacock e apontando para uma nova possibilidade de tratamento das imagens para construir a concepção de "realidade".

Também é possível enfatizar a atuação dos personagens como um fator que contribui para a criação de um "real" na tela,. Charlotte Zwerin chamou a atenção para esse fato, comentando que:

> "Isso é outra coisa que eu, claro, acho surpreendente. Veja bem, essa gente nunca havia sido filmada antes, ao que me consta, e se deixam filmar como se fosse a coisa mais natural do mundo, de repente ter uma câmera registrando sua vida. E eu penso: 'devem ser os melhores atores do mundo, não é

[257] Cf. João Moreira Salles entrevista Albert Maysles, nos extras do DVD *Salesman*.

> mesmo?'. É surpreendente o fato de filmar em uma casa e as pessoas agirem como se isso não fosse uma coisa estranha. E é muito estranha[258].

Uma das seqüências mais representativa da atuação dos personagens para fomentar a idéia de que o cineasta não interferia nas filmagens, foi aquela na qual o Coelho estava tentando vender a bíblia para um casal e surge a visita inesperada de uma mulher, já no ambiente interno, durante a abordagem. E ao invés da mulher (que provavelmente deve ter sido surpreendida pelo evento inusitado), estranhar a presença incomum da câmera, o que talvez seria a reação mais esperada, passa a interagir de forma "natural" e espontânea com os três personagens em cena, o que transmite a sensação de que a câmera de fato era uma "mosca na parede".

É possível também destacar a atuação de Paul que, como apontado, é o personagem central de *Salesman*. Em grande parte do filme ele apresenta uma habilidade com a câmera, interagindo nas mais variadas situações como se ela não estivesse presente. Essa análise é reforçada pela mesma Charlotte Zwerin, que destaca a "naturalidade" do vendedor diante da filmadora:

> "(...) Como Paul sabe que não pode olhar para a câmera? Atores levam um tempo para aprender isso, se virar na hora certa para frente das lentes da câmera sem olhar para ela. Isso, para mim, é muito intrigante. Ele consegue virar-se para todos os lados e nunca comete esse erro"[259].

Associada a essa característica, outro fator que tende a reforçar essa conotação de "não-teatralidade" de Paul (e dos outros vendedores) pode ser extraído de uma entrevista de Albert Maysles, quando afirma que ao pressentir que os personagens estavam fazendo algo especialmente para o filme, ele desligava a câmera. Ao frisar tal postura, percebe-se que o documentarista pode orientar o espectador para um tipo de leitura em que todas as ações exibidas em *Salesman* não foram nem criadas pela e nem para a câmera, mas foram gestos

[258] Faixa comentada Albert Maysles e Charlotte Zwerin, nos extras do DVD *Salesman*.
[259] ibidem

irrefletidos, capturados "espontaneamente"[260]. É como se os Maysles estivessem advertindo o público que este estava diante de um mundo sem encenações, em que tudo era "autêntico".

Ainda que na maior parte do filme seja possível encontrar uma *mise-en-scène* de Paul de forma a preservar a sensação de um "cinema não-controlado" por meio de uma *linguagem transparente*[261], existem alguns momentos pontuais em que ela é rompida. Mas, mesmo nesses instantes não existe necessariamente a criação de uma *linguagem opaca*[262]. Tal estratégia pode ser encontrada em dois momentos de tempo livre de Paul Brennan. O primeiro quando o Texugo chega a Miami e apresenta a cidade e alguns de seus elementos, tais como, *Casablanca* e Humphrey Bogart, dialogando diretamente com o espectador, podendo assim romper com a diegese. O segundo momento em que o procedimento acontece é quando ele está circulando no seu carro, procurando o endereço de um dos compradores, e aproveita esse interregno para apresentar as características dos outros vendedores, novamente conversando diretamente com o espectador, muitas vezes olhando em direção à câmera, o que foi evitado (ou eliminado na edição) em *Primary* para não interromper a diegese.

O que é possível ressaltar nos gestos realizados por Paul e na forma como a montagem organizou as seqüências é que o seu olhar para a câmera e o diálogo com o espectador não parecem ter sido empregados para gerar uma reflexividade[263], para despertar a consciência deste espectador sobre a presença de um enunciador e a produção de um filme, descortinando a impressão de acesso desimpedido à "realidade". Uma possível leitura é que o ato realizado durante o percurso em que Paul aparentemente rumava para a residência de um comprador teve mais uma conotação de criar e reforçar uma intimidade

---

[260] Cf. ROSENTHAL, Alan. Salesman in BEATTIE, Keith (Ed.). *Albert & David Maysles: interviews*. University Press of Mississippi, 2010, p. 51.

[261] A *linguagem transparente*, segundo Ismail Xavier, é aquela que busca ocultar os elementos de uma construção fílmica em favor do ilusionismo (efeito "janela do mundo"), que cria no espectador a impressão de um mundo autônomo que se abre para ele vislumbrar. Cf. XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. SP, Paz e Terra, 3ª Edição, revista e ampliada, 2005.

[262] A *linguagem opaca* busca chamar a atenção do espectador para a presença do aparato técnico e textual no filme, o que tende a lhes despertar a consciência de estar diante de uma construção, e não face à própria "realidade". Cf. XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, 2005.

[263] Segundo Jay Ruby, "(...) ser reflexivo é estruturar um produto de tal maneira que o público assuma que o produtor, o processo de produção e o produto são um todo coerente". RUBY, Jay. The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. ROSENTHAL, Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988 p. 65.

com o público. É como se este estivesse sentado no banco de carona do seu carro, e Paul, aproveitando que "estava só", usasse o tempo livre do deslocamento para confidenciar algumas das características dos outros vendedores[264]. Assim, entende-se que a cena não tende a fomentar uma consciência no espectador de forma a despertar um tipo de reflexividade deliberada, tal como encontrada em *Um Homem com a Câmera* de Dziga Vertov (que se aproxima daquele tipo de reflexividade que Bill Nichols chamou de formal), mas parece despertar mais outro tipo de reflexividade, denominada por Jay Ruby como acidental, em que "(...) alguns documentaristas usaram elementos reflexivos em seus filmes (...) sem ter a intenção real de fazê-lo, ou pelo menos, sem examinar as suas implicações"[265].

Além da habilidade de Paul na interação com a câmera, existe também uma contribuição do personagem para a criação da "realidade" por meio do já apontado *realismo psicológico*[266]. Todas as características construídas em torno do Texugo são mais fáceis de criar identificação com o público (como já destacado a partir da leitura de Erik Barnouw) do que os traços apresentados na construção de JFK em *Primary*. Como interpretado, Kennedy tem um dom extra-cotidiano, incomum. A possível reação que se espera ao seu personagem, por parte de quem assiste ao filme, é a mesma encontrada nos seus simpatizantes ao longo do documentário: fascínio, deslumbramento, sedução. JFK é visivelmente construído num patamar diferenciado do que se pode qualificar de homem "comum", estabelecendo uma relação assimétrica que o apresenta como a personificação do *popstar*, tornando mais difícil gerar um processo de identificação. Já o Texugo é uma caracterização fílmica do homem ordinário, um personagem que o espectador facilmente pode reconhecer no espelho a partir de traços como a insegurança, a apatia, o escárnio, o pessimismo ou até mesmo o cinismo. Ainda que exista toda uma série de implicações éticas no momento em que Paul se passa por um gerente de área, a preservação dessa cena pode

---

[264] Paulo Menezes indica a possibilidade de que o olhar para a câmera pode gerar cumplicidade com a platéia. A analisar o filme *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch. Menezes afirma que esse fenômeno provavelmente se processaria na cena em que um cachorro ia ser sacrificado num ritual realizado pelos Haukas. E foi para evitar esse tipo de identificação entre o animal e o público que Jean Rouch aparentemente fez um corte abrupto na cena, exatamente no instante em que o animal, próximo de ser sacrificado, volta os olhos para a câmera. Cf. MENEZES, Paulo. Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, nº 63, São Paulo, fevereiro 2007.
[265] ibidem. p. 74.
[266] pp 89-90.

também tender a dar maior complexidade e densidade ao seu personagem. Como apontou Vogels, recuperando parte da crítica positiva à época do lançamento do filme:

> "(...) A compaixão e o genuíno interesse dos irmãos Maysles pelas pessoas que eles filmaram significou que eles não temiam mostrar essas pessoas como complexas, e às vezes, não particularmente afáveis. Ninguém é admirável o tempo inteiro"[267].

O próprio Albert Maysles destaca esse repertório multifacetado e complexo dos seres humanos, que pode ser identificado na figura de Paul, quando afirma que "(...) *Salesman* nos mostra as dificuldades das nossas vidas pelo testemunho de indivíduos que são pessoas legais fazendo coisas ruins"[268].

Pode-se, ainda com base no *realismo psicológico*, apontar outro tipo de impressão de lidar com o próprio "mundo natural", já que nesse tipo de realismo também está implicado uma

> "(...) transmissão dos estados íntimos de personagens e atores sociais de maneira plausível e convincente. Ansiedade, felicidade, raiva, êxtase, etc. podem ser retratados e transmitidos realisticamente. Consideramos realística a representação desses estados quando sentimos que a vida interior de um personagem foi transmitida de modo eficiente, mesmo se, para isso, o diretor teve de recorrer à inventividade, prolongando um plano mais do que o usual, adotando um ângulo revelador, acrescentando uma música sugestiva ou sobrepondo uma imagem ou seqüência à outra"[269].

Diversas cenas da atuação de Paul parecem refletir esse tipo de realismo, como nos primeiro e último planos em que ele interage exalando um desapontamento, o que transmite uma grande carga de angústia e desolação e pode reforçar no espectador o *realismo*

---

[267] VOGELS, Jonathan B. *Op. cit*, 2010, p. 71.
[268] SITTON, Bob. An Interview with Albert and David Maysles, in BEATTIE, Keith (Ed.). *op. cit.*, 2010, p. 37.
[269] NICHOLS, Bill. *op. cit.*, 2005, p.128.

psicológico. Percebe-se o extravasamento de uma grande densidade dramática no seu semblante, completamente carregado e absorto, e que no limite servem como indicativos do seu total "esquecimento" do aparato fílmico. Além de produzir "autenticidade" à cena, tem-se a sensação de que ele está totalmente imerso nos acontecimentos.

Pode-se ainda argumentar que o seu sofrimento se expressa não só pela sua própria atuação, mas pela forma como as imagens foram editadas, tal como na seqüência da montagem paralela no trem, o que aponta para a inventividade do diretor na construção desse tipo de realismo, tal como destacado por Nichols e que, num certo sentido, guarda uma analogia com a experiência realizada com Mosjúquim por Kulechov, já destacada no capítulo anterior. Se a imagem de Paul, sentado na janela do trem, com um ar sério, fosse trabalhada de forma isolada, sem a montagem paralela, ela poderia apenas significar que ele estava compenetrado e reflexivo enquanto se dirigia para Chicago. Mas a forma como as cenas estão sobrepostas (re)cria a desolação do personagem e amplia o *realismo psicológico* do filme.

Também em *Salesman*, ao contrário de *Primary*, não existe a utilização de elementos considerados extra-diegéticos[270] (com exceção das legendas contendo os apelidos no início do filme). Como visto em *Primary*, a voz *over* esteve presente em várias passagens, tendo por função contextualizar ou fornecer certas informações sobre o filme. *Salesman* parece recusar esse tipo de elemento. O que se percebe no documentário dos irmãos Maysles é que ao não conseguir fornecer todas as informações necessárias ao espectador, ao invés de recorrer à voz *over*, coube ao personagem de Paul cumprir essa função narrativa, como é possível notar nas cenas em que ele concede elementos acerca das características dos vendedores ou contextualiza a viagem à Flórida. Pode-se também

[270] O que para João Moreira Salles teria feito com que Robert Drew não produzisse um filme perfeito, ao contrário dos irmãos Maysles. João Moreira Salles afirma que o uso da voz *over* empregada nos filmes de Drew impediu que este narrasse a história somente fazendo uso das imagens. Nas suas palavras: "O mérito [de *Primary]* é a ousadia. Jogar fora tudo que se fazia no documentário há pelo menos trinta anos. Abandonar trilha, entrevistas, tripés, quase toda narração. Inventar um equipamento revolucionário, o grupo sincrônico leve, capaz de acompanhar a ação e não mais ditá-la. Ter a paciência de esperar oito anos até tudo ficar pronto. É um dos momentos mais originais da história do documentário. As imperfeições são conseqüência desse pioneirismo. Como é o primeiro filme do gênero, nem tudo está nos eixos. Eles ainda não conseguem se livrar inteiramente da narração. A câmera se aproxima dos personagens, mas não a ponto de sabermos de fato quem são, o que pensam. O cinema direto será um cinema não mais da descrição, mas da experiência: você, espectador, sentindo-se na ação; 'Primárias' chega perto disso, mas não alcança inteiramente o objetivo". SALLES, João Moreira. Todos os Filmes do Presidente, in *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, domingo, 09/07/2006, interpolações nossas.

enfatizar que essa estratégia é diversa da empregada no filme de Robert Drew. *Primary* é pautado por um *ponto de vista de Deus*, que a tudo vê de fora do universo diegético. Já a cena de Paul emitindo comentários sobre os outros vendedores marca uma ruptura dessa estratégia narrativa, criando outra forma de enunciação. O que está posto aqui é a cessão parcial do narrador divino em favor de um processo em que a história é conduzida pelo ponto de vista de um personagem inserido na trama. É como se o narrador "cedesse" a perspectiva do filme para o personagem. Todas as características dos outros vendedores são constituídas sob a filtragem valorativa do Texugo. É ele quem parcialmente assume a narração e disseca as personalidades dos personagens.

Mesmo se esses recursos, como já argumentado, possam produzir a ruptura de uma *linguagem transparente* e despertar a consciência do espectador, aqui pode ser visto como outro patamar de legitimidade da concepção de um "cinema não-controlado", construindo, por um lado, uma sensação no espectador de intimidade e, por outro, produzindo a impressão de que o documentário preserva na tela somente aquilo que teria sido a "realidade" capturada pelo celulóide, sem nenhum acréscimo "contaminador". Dessa forma, é como se *Salesman* abdicasse da voz *over* e lançasse mão quase que exclusivamente de imagens e sons captados na própria filmagem, como se quisesse manter a "pureza" da tomada *in loco*, tornando a linguagem do filme mais insidiosa do que *Primary*.

Essa ausência do emprego de elementos, como a voz *over*, pode também ser vista como mais um recurso que aproxima *Salesman* do cinema de ficção. Como discutiu André Di Tella:

> "A ausência de entrevistas e a redução ou eliminação da voz *off* também os obrigaram [os documentaristas] a narrar com seqüências de imagens, na mesma linguagem dos filmes de ficção, armando na montagem situações dramáticas de ações e reações, à base de planos e contraplanos que nem sempre correspondiam estritamente à mesma situação real. Por isso, os melhores filmes do cinema direto ficam muito parecidos com as ficções, apesar da declaração de fé documentária de seus criadores"[271].

[271] DI TELLA, Andrés. o*p. cit.*, p. 75. Interpolações nossas.

Uma dessas situações de organização da narração que fica mais clara a aproximação de *Salesman* com o cinema ficcional é quando existe a utilização da montagem paralela na cena de Paul no trem. Tal montagem seria uma maneira de criar um ritmo ou aludir um uso do tempo que é bastante comum nos filmes de ficção, principalmente nos filmes de ação, para produzir um clímax[272], e que na literatura tem como equivalência o emprego da expressão "enquanto isto". Já em *Salesman*, o emprego desse recurso parece cumprir uma dupla função. Por um lado, tal como nos filmes ficcionais, ele busca construir uma linearidade temporal criando uma simultaneidade entre duas situações isoladas (ainda que não construa necessariamente um clímax, como nos filmes de ação), apontando que enquanto a viagem de Paul transcorria, o evento estava sendo realizado. Por outro lado, como já discutido, a montagem também serve para caracterizar a figura de Paul como um *outsider*, já que faz um paralelo entre as expectativas positivas dos outros vendedores na reunião sobre as suas metas de vendas, e o olhar desolado do Texugo pela janela do trem, criando um descompasso entre a estrutura social e o personagem protagonista.

Ainda que seja possível argumentar que essa organização possa enfraquecer a sensação psicológica do espectador de experimentar um "cinema não-controlado", tendo em vista que é bastante evidente o papel central da edição na reorganização do que foi capturado pela câmera[273], deve-se levar em consideração que a montagem paralela, como já visto, era recorrente nos filmes de ficção. E se for retomada a origem do cinema ficcional, torna-se possível identificar um mesmo tipo de efeito almejado pelo Cinema Direto. Pode-se afirmar que a concepção em torno do "não-controle" do cineasta também já estava presente no que Ismail Xavier chamou de representação naturalista *hollywoodiana*, e embora caminhasse numa outra direção, comungava com o Cinema Direto a sua finalidade. De acordo com o autor:

---

[272] De acordo com Ismail Xavier, "(...) Desde os primeiros anos do século este [montagem paralela] foi um procedimento capital nas narrativas de aventura, extremamente populares, dada a carga de emoções que caracteriza os desfechos nas base da corrida contra o tempo, onde o bem persegue o mal e a figura do herói luta contra obstáculos para salvar a heroína, prestes a ser vítima de algum acidente ou cruel ataque". XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, 2005, p. 29, interpolações nossas.

[273] Ao analisar André Bazin, J. Dudley Andrew afirmou que "(...) se percebermos que a foto foi modificada depois do fato ou que os objetos representados foram adulterados antes do fato, uma parte do ímpeto psicológico será perdida". ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*: *uma introdução*. RJ, Zahar, 2002, p. 116.

> "Tudo nesse cinema [o cinema naturalista *hollywoodiano*, consolidado depois de 1914] caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é 'parecer verdadeiro', montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação"[274].

O resultado desse tipo de estratégia seria:

> "(...) o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)"[275].

Dessa forma é possível notar como duas estratégias, com pontos de partida diversos e divergentes em torno do papel do cineasta, caminham numa mesma direção, buscando um mesmo objetivo, qual seja, o de obliterar o agente enunciador em prol de uma suposta reprodução do mundo, seja pelo controle total (cinema naturalista) ou pela total "falta de controle" do diretor (Cinema Direto). E a partir desse paralelo se pode deduzir que a edição da seqüência de Paul no trem obtenha êxito ao se valer de uma linguagem consagrada e rotinizada nos filmes ficcionais *hollywoodianos* (o que mais uma vez reforça o argumento de Brian Winston acerca do fato de que o Cinema Direto não criou uma linguagem nova a partir do desenvolvimento dos novos equipamentos), não despertando a consciência do espectador e reforçando a impressão de que se está vendo o mundo "real" emulado na tela.

[274] XAVIER, Ismail. *op. cit*, 2005, p. 41, interpolações nossas.
[275] ibidem, p. 42.

Capítulo 5

Justiça: A Radicalização do Olhar Observador

Um homem é conduzido numa cadeira de rodas por um corredor com diversas portas. Ele é negro e não aparenta ter mais do que trinta anos de idade. A perna que lhe resta é fina e atrofiada, indicando que não é recente seu estado de imobilidade. E o seu único pé não possui dedos. Mas seus braços são fortes e definidos, provavelmente pelo repetido emprego de força física para movimentar a cadeira cotidianamente. Sobre o seu corpo, apenas uma camiseta regata azul marinho com detalhes brancos nas alças e no peito, e uma bermuda azul claro. Sua expressão é séria, o olhar arregalado, desconfiado. Atrás dele, um policial militar com uma farda cinza empurra sua cadeira, com passos lentos e cadenciados. Ele rapidamente lê alguma coisa num papel que traz consigo. Seu semblante também é sério. O homem na cadeira de rodas sinaliza para que o policial vire à direita. Este, então, vira à esquerda e o encaminha para uma sala.

É um novo cenário. Uma sala aparentemente pequena, com as paredes numa tonalidade azul clara, completamente "nuas", sem nenhum adereço lhe adornando. Alguns poucos elementos podem ser detectados nesse ambiente: uma bandeira branca com um brasão ao fundo e três bancadas de madeira interligadas por uma mesa, que está num nível um pouco acima, sobressaindo-se.

O homem negro na cadeira de rodas está agora situado no canto direito da tela, atrás de uma das bancadas, com a mesma fisionomia séria. Do lado esquerdo, ao fundo, quase imperceptível, um homem calvo, com óculos de armação grossa e escura, do mesmo tom do seu paletó, sentado atrás de outra das bancadas de madeira e de frente para o monitor de um computador. No mesmo lado esquerdo, outro personagem. Um homem de meia idade, branco, trajando um paletó escuro sobre uma camisa cinza e uma gravata vermelha. Ele está sentado numa cadeira de couro preta, por detrás da mesa situada alguns poucos centímetros acima da posição do homem negro, mas o suficiente para que encare o seu interlocutor de

cima para baixo. Eles claramente não estão no mesmo nível. Ele, então, indaga o homem na cadeira de rodas:

> "-Você não está obrigado a responder o que eu vou lhe perguntar. Eu lhe pergunto se essa acusação é verdadeira?"

Esse é o primeiro sinal de que o homem por detrás da mesa possui uma autoridade para julgar e que o seu interlocutor é uma pessoa que está sendo acusada de algo.

Acusado: "-Não, não é não"
Homem: "-Não é verdadeira?"
Acusado: "-Não é verdadeira não"
Homem: "-Você não praticou esse fato?"
Acusado: "-Não, não"
Homem: "Como é que se deu a sua prisão?"

Descobre-se que o homem na cadeira de rodas é alguém que foi detido, e que está sendo julgado por alguma infração penal.

Acusado: "-Eu vou explicar ao senhor". Eu estava lá no Carnaval da Dias da Cruz, no Méier. Aí, nisso, saiu uma correria. Aí, aquele negócio de espuminha. Aí os PM's lá do 3º batalhão vieram correndo. Aí, eu, para me defender que eles começaram a dar tiro para o alto lá, eu fui e entrei na rua. Aí, quando eu entrei na rua, estavam vindo já estes três elementos, com vários negócios na mão. Aí, os policiais abordaram e mandaram eles parar. Nessa que mandaram eles parar, eles foram tudo correndo e largaram os objetos todos assim no chão. E nisso, eu estava passando no momento, que eu ia pedir a carona prum amigo lá, do carro lá, que ele transporta jornal pra poder ele me tirar dali. Aí, os policiais que me abordaram, me pegaram e me botaram junto, falaram: '- Aí... cadê os outros que

> estavam junto?' Eu falei: 'Não sei, não, meu tio'. [policiais]: 'Cadê os outros que estavam contigo?' Falei: 'Não sei quem é, não'. ***Aí, foram e me tiraram da cadeira, me jogaram no chão, me bateram aqui nas costas, me bateram no rosto e me levaram para a 25 DP***. Aí chegou lá, eles me fizeram assinar um montão de papel e foram e falaram 'Olha, rapaz, se tu não falar, vai piorar o seu caso'. Eu falei: 'Pô, meu doutor. Pô chefe, pô, eu estou contando a verdade pro senhor, pô. ***Olha só como é que está o meu estado, pô. Que estado eu tenho de ficar arrombando casa. O muro lá que o senhor falou do muro da casa era alto, como é que eu vou pular o muro?'*** Ai, ele falou: 'Rapaz, isso aí é história pra boi dormir, cadê os outros? não sei o quê'. Eu falei '-Pô, não conheço ninguém não meu chefe, pô, tanto é que eu posso até mandar'..." (grifos nossos)

Nesse momento ele é interrompido pelo interrogador que, a seguir, questiona:

"-o que você faz da vida. Você trabalha?"
Acusado: "-Sou guardador de carros".

O interrogador repete para o outro homem ao fundo as afirmações dizendo:

> "-Que não é verdadeira a acusação. Que não praticou o fato narrado na denúncia".

A seguir, ele pergunta:

"-Quer dizer que você foi preso no dia de carnaval".
Acusado: "-Fui".
Homem: "-Conhecia os três elementos que estavam correndo?"
Acusado: "-Não, não senhor".

O inquiridor reelabora as afirmações do acusado para a pessoa que está digitando, dizendo:

> "-E não conhecia os três elementos que passaram correndo".

Depois indaga:

> "-O senhor tem advogado?"

Acusado: "-Não, não tenho não".

Homem : "-Então, vai ser nomeada a defensora pública para defendê-lo".

Nesse momento desponta na cena, num plano americano, uma mulher com uma blusa de colarinho branco, com os cabelos presos e uma expressão séria, que faz um gesto positivo consentindo a indicação do acusador, indicando que ela será a defensora pública que assumirá o caso do acusado.

O homem na cadeira de rodas intervém:

> "-Doutor, doutor meritíssimo. Se eu for... porque eu vou retornar lá para a delegacia, se o senhor pudesse me dar uma autorização, pra me mandar para o hospital. Porque, pô, no xadrez lá são 79 lá no xadrez, ta entendendo? Pra mim...".

Homem : "-O que você tem, está doente?".

Acusado: "-***Não, pra mim dar uma evacuada tem que ficar me arrastando no chão, pra mim tomar banho, não tenho condições de estar lá. E lá eu tenho dificuldade de certas coisas, ta entendendo?***".

Homem : "-Mas eu só posso te remover se houver uma recomendação médica. Só se o médico me pedir a tua remoção, porque isso é assunto médico, isso não é assunto de juiz. Se o médico disser que você precisa de atendimento e precisa ser removido, você será removido. Fora disso, não. Entendeu?"

Essa passagem é a confirmação de que o acusador ocupa o cargo de juiz.

"-Sim, senhor".

Juiz : "-Você já está assim há muito tempo, nessa cadeira?".

Acusado: "-Já".

Juiz : "-Quando você foi preso, você não estava em cadeira de rodas".

Acusado: "-Estava".

Juiz : "-Você foi preso já em cadeira de rodas?"

Acusado: "-Eu estou assim desde 96. Isso aqui aconteceu comigo porque eu sou hipertenso e por causa das artérias".

Juiz : "-*Você foi preso já em cadeira de rodas*?"

Acusado: "-Na cadeira de rodas".

Dois segundos de silêncio.

Juiz : "-A defensora pública vai analisar esta tua situação e vai pedir os direitos que você... que ela acha que você merece".

O homem na cadeira de rodas sinaliza com a cabeça num gesto positivo, mas com um ar de resignação. Um silêncio toma o ambiente.

Fade-out

Nota-se o surgimento do título na tela, numa cor branca em caixa baixa contrastando com um fundo negro: justiça.

Segue-se uma cartela contendo os créditos da diretora, também em caixa baixa e em branco, contrastando com o mesmo fundo negro: um filme de maria augusta ramos.

Essa primeira seqüência tem como uma das características a possibilidade de induzir os espectadores a uma *leitura documentarisante*, tal como se pode notar em *Primary*. A

inexistência de créditos dos "personagens"[276] pode funcionar como um primeiro recurso que visa legitimar a impressão de que o filme reflete a "realidade", uma chancela de que o mundo percebido seria "autêntico" pela sensação causada no espectador de que está assistindo imagens "não encenadas", mas vividas por homens e mulheres exercendo suas vidas "reais", sejam eles advogados, juízes, promotores, réus ou familiares.

O que se nota também é que da mesma maneira que em *Primary*, e ao contrário de *Salesman*, já desde o início está posto o tema e a problemática do filme. A justiça é o *leitmotiv*, e a primeira seqüência já fornece inúmeros elementos sob qual ângulo será abordada, o que justifica a longa análise descritiva dos pormenores.

Um primeiro elemento está na possibilidade de analisar como pode ser construída a noção de cinema "não-controlado" ensaiando um paralelo com a obra *O Processo* de Franz Kafka[277].

Se por um lado, na obra de Kafka, o leitor já se depara nas primeiras linhas com Josef K. sendo detido pela manhã e acusado de um crime que não lhe é revelado (e o qual ele passará a obra inteira tentando desvendar), por outro, em *Justiça*, o que nota é um indivíduo que já apresenta todos os sinais de que a sua presença ali era um descalabro, mas o homem que o julga passa um longo tempo sem perceber o absurdo da situação, e continua a inquiri-lo. Em ambas, o que se pode associar é uma tentativa de chocar o espectador/leitor logo de saída pela perplexidade, pelo desconforto e pela perturbação da situação apresentada, produzindo um impacto no seu respectivo público pelas situações jurídicas descabidas às quais os acusados estão sujeitos. Dessa forma, o documentário já busca iniciar destacando essa situação incomum com o objetivo de enfatizar uma visão particular da justiça. A cena funciona como ironia à máxima de que a justiça seria cega, não no sentido metafórico da imparcialidade[278], mas no sentido literal. E além de não enxergar, ignorando todos os sinais visuais de que o homem na cadeira de rodas já apresentaria tal condição há algum tempo, a justiça também é apresentada como surda ao ignorar as falas

---

[276] As imagens que abrem o filme servem como um preâmbulo, destacando qual será a temática do filme. Elas não buscam construir personagens, mas visam direcionar o espectador para uma determinada posição a respeito da justiça. Como se verá, as pessoas que estão presentes nessas primeiras imagens (à exceção da defensora, que é apenas anunciada, mas não é trabalhada nessa seqüência), não irão mais reaparecer ao longo do documentário.

[277] KAFKA, Franz. *O Processo*. SP, Companhia das Letras, 5ª Reimpressão, 2001.

[278] Têmis, a deusa grega da justiça, "(...) era representada com uma espada e uma balança nas mãos e, muitas vezes, com os olhos vendados (símbolo da imparcialidade e não da cegueira)". HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa, Edições ASA, 1996, pp. 275-276.

do acusado. Como é possível notar em trechos da sua interação face a face com o juiz (destacados nas citações), o réu busca manipular a sua identidade no sentido do desacobertamento, manifestando-se com o intuito de tornar visível o seu estigma ao magistrado a fim de que este estranhasse e se chocasse com absurdo da acusação à qual o cadeirante fora submetido[279]. Mas a sua fala é completamente ignorada pelo homem de toga, que parece apenas cumprir um ritual burocrático de formular questionamentos para formar opinião e emitir um veredicto.

Assim, *Justiça* parece apresentar de saída uma visão crítica do universo explorado, o que lhe aproxima do tipo de perspectiva reflexiva política[280] apresentada em *Salesman*. Com essa estratégia, o filme permite ao espectador problematizar a questão discutida num nível temático, como se experimentasse a própria "realidade", mas sem sugerir que isso foi construído filmicamente, como proporcionado pela reflexividade no nível formal, o que estabelece uma base de fundamentação para a prerrogativa de que o(a) diretor(a) "não controlou" aquilo que o público está vendo. Mas essa possível visão crítica baseada numa reflexividade política, em consonância com a concepção de que o filme "não foi controlado", não se limita às imagens iniciais. Como se verá, ela perpassa todo o documentário, constituindo o universo diegético.

Outro elemento que pode despertar uma visão crítica no espectador é a assimetria entre as partes envolvidas, apresentada em diversos níveis. E para compreender como se processa essa desigualdade, será operacionalizado o conceito de dominação legítima elaborado por Max Weber[281].

---

[279] Ao discorrer sobre o processo de *acobertamento*, Erving Goffman afirma que seria típico das pessoas desacreditadas (indivíduos que têm as suas características distintivas - estigmas - visíveis e reconhecidas pelas demais pessoas), que buscam manipular as tensões de forma a não causar choque na interação face a face com um público de pessoas "normais". Nas suas palavras: "(...) Sabe-se que as pessoas que estão prontas a admitir que têm um estigma (em muitos casos porque ele é conhecido ou imediatamente visível) podem, não obstante, fazer grandes esforços para que ele não apareça muito. O objetivo do indivíduo é reduzir a tensão, ou seja, tornar mais fácil para si mesmo e para os outros uma redução dissimulada ao estigma, e manter um envolvimento espontâneo no conteúdo público da interação". GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. RJ, Zahar, 3ª Edição, 1980, p. 113.

[280] Cf. NICHOLS, Bill. *op. cit.*, 2005, pp. 166-167.

[281] A dominação, entendida Max Weber, como uma forma de produzir a obediência sem o uso da força ou da violência, mas de forma legítima, tendendo a ser acatada (ainda que nem sempre conscientemente), como se fosse a vontade própria dos dominados. Cf. WEBER, Max. Os Três Tipos Puros de Dominação Legítima, in COHN, Gabriel (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.). *WEBER*. SP, Atica, 7ª Edição, 1999.

Tal desigualdade pode ser percebida, num primeiro nível analítico, a partir da estrutura dos espaços[282], na disposição do ambiente. Na figura 1 dá para notar como o enquadramento incita um desnível social entre os componentes do processo penal[283].

Figura 7

Localizado na parte central da cena, está situado o juiz, postado numa bancada que ocupa o nível superior, realçando a desproporção de poder entre ele, o ministério público (representado pela mulher de preto, do lado direito do juiz), a defensoria pública (mulher de branco sentada mais à frente, do lado esquerdo da tela) e o réu (sentado de costas para a câmera, no canto direito da tela). Como é possível perceber, o juiz ocupa o patamar mais

[282] Segundo Norbert Elias, analisando as estruturas de habitação da corte de Luis XIV: "Não é possível compreender um instrumento de poder sem considerar a estrutura do espaço onde ele é exercido, e os parâmetros que o determinam". ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. RJ, Zahar, 2001, p. 133.

[283] Embora a imagem abordada não pertença à primeira seqüência, ela será analisada porque além de apresentar os mesmos elementos que já aparecem nas primeiras cenas, traz ainda outros indicadores que enriquecem a análise do ambiente, como a posição frontal da câmera (que enquadra todos os personagens envolvidos) e a presença da promotoria, que não está presente na primeira seqüência.

elevado, pairando acima de tudo e de todos os interesses presentes, cabendo-lhe o monopólio de exigir satisfação[284], o que lhe confere a superioridade no cenário.

Pode-se notar também que o único que se volta para a sua figura é o réu (e em outras situações as testemunhas de acusação e defesa[285]). É como se o juiz não pudesse ser encarado por qualquer pessoa, mas somente por aqueles que lhe devem explicações para que ele forme sua convicção. Percebe-se como o enquadramento cria uma mistificação da magistratura[286]. A forma como as partes são filmadas sugere uma aura de reverência em torno do juiz, construindo uma figura investida de um cargo cercado de formalidades que produzem intimidação e respeito num mesmo movimento, legitimando a sua autoridade.

Ao réu cabe a posição frontal ao juiz, mas num nível visivelmente inferior, fitando-o de baixo para cima e tendo por dever dar satisfações sobre os seus atos. Ainda que ele não seja obrigado a responder às questões formuladas, como o próprio juiz enfatizou, esse gesto poderá incorrer em graves implicações à sua defesa[287], o que reforça a percepção de que o ato de fornecer satisfações é uma prerrogativa essencial. Também é possível apontar que o réu ocupa uma posição espacial que traduz a sua inferioridade, estando sob o foco de todos os olhares, sinalizando que está sendo julgado, em algum nível, por todos os presentes. Ele é o centro das atenções, o elo que perfaz a cadeia de interesses.

---

[284] Norbert Elias, em *Os Alemães*, chama a atenção para um tipo de análise social partindo do direito reservado a alguns grupos de exigir e dar satisfação. Ao analisar a importância do duelo para as elites alemãs entre 1871 e 1918, Elias aponta o privilégio do qual gozavam algumas pessoas que pertenciam a certos círculos restritos, pessoas estas que poderiam dar e exigir satisfação. E é exatamente esse componente de exclusividade, de monopólio social de um ato que interessa reter da análise eliasiana para compreender o papel da magistratura em *Justiça*. Cf. ELIAS, Norbert. *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. RJ, Zahar, 1997, pp. 52-117.

[285] Deve-se também ressaltar que tal disposição espacial é rígida e inflexível, devendo ser preservada em cada detalhe, como o próprio juiz Geraldo faz notar ao advertir um policial que depõe contra um dos réus, afirmando que ele deveria se sentar na cadeira tal como ela estava, sem mexê-la.

[286] De acordo com Erving Goffman, a mistificação é uma estratégia, empregada pelo ator, como forma de regular certos elementos para gerar um efeito de reverência no seu público. Para o autor "(...) é uma noção largamente defendida que as restrições ao contacto, a manutenção de distância social, fornecem um meio pelo qual o temor respeitoso pode ser gerado e mantido na platéia, um meio (...) pelo qual a platéia pode ser mantida num estado de mistificação com relação ao ator". GOFFMAN, Erving. *op. cit.*, 1975, p. 67.

[287] Tal como consta no artigo 186 do Código de Processo Penal: "Antes de iniciar o interrogatório, o juiz observará ao réu que, embora não esteja obrigado a responder às perguntas que lhe forem formuladas, o seu silêncio poderá ser interpretado em prejuízo da própria defesa". http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:bSGGfh2_jVsJ:www.oas.org/juridico/mla/pt/bra/pt_bra-int-text-cpp.pdf+c%C3%B3digo+processo+penal&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEShIUxyo3XL850cWc8VULDCWN22X4yPSTbhea07xaDfkfNmwk0qzqKxJ9Zrhxj7L8ZUYqYiTBVO6WpKqcW3Olr4TqKtWnzHztpHp5iQD-l4cIk_ueJu5i_1Wx8XvSA63aT2PDy6U&sig=AHIEtbSgH6LbFBXJdHe3E9uKFqhCNWVGQw – site acessado em 22/10/2010.

A promotoria, cumprindo o papel de acusação, ocupa a mesma posição do juiz, que lhe permite encarar os réus e testemunhas, mas ela está num nível menos elevado. A sua inferioridade face o juiz também é refletida no fato de que a ela cabe a função de formular argumentos para dar embasamento à sua tese e persuadir o magistrado sobre a culpa do julgado.

A defensoria pública é a parte que está mais afastada da figura central e mais próxima fisicamente dos réus, numa posição perpendicular a este (ou às testemunhas). É a ela que cabe o ofício de defender o acusado. Pode-se ainda apontar que, embora ela seja a parte mais próxima do réu, a sua proximidade não é suficiente para instruir devidamente o seu cliente, garantindo uma defesa mais fundamentada. Se for necessário passar alguma informação ou orientação num tom mais reservado, a disposição oferecida dificulta muito o seu papel, o que provavelmente compromete a sua atuação, reduzindo consideravelmente as chances de obter êxito.

Em princípio, seria mais provável supor que tanto a defensoria quanto a promotoria deveriam ocupar uma posição espacialmente equivalente, ainda que exercendo funções qualitativamente diferentes, como se vê nos seriados norte-americanos de julgamento tais como *Boston Legal (Justiça sem Limites), Law and Order* e *Shark* ou através de filmes *hollywoodianos* como *The Devil's Advocate (O Advogado do Diabo)* e *Runaway Jury (O Júri).* O pressuposto básico do direito de um réu a um julgamento imparcial, em que defesa e acusação teriam o mesmo peso no processo, seria que ambos estivessem situados num mesmo patamar, de frente para o (ou ao lado do) juiz, em lados opostos.

Porém, a partir de uma análise mais detida da composição do quadro, pode-se interpretar que tal como estão dispostas as partes na sala de julgamento, existe uma maior propensão para um tipo de veredicto. E o que a estrutura espacial parece apontar é uma probabilidade maior de veredicto favorável à condenação, representada pela figura da promotoria, que está mais próxima do juiz e que também ocupa o mesmo posicionamento que ele, postada face a face com os réus, ainda que não tenha o direito de exigir satisfação[288]. Já a maior distância física que a defesa tem da figura do juiz e a sua posição

[288] Deve-se advertir que não existe uma relação mecânica entre proximidade espacial e maior recursos de poder. Norbert Elias, ao analisar a sociedade de Corte de Luis XIV, apontou a existência de uma proximidade espacial cercada de um constante distanciamento social, encontrada na disposição dos aposentos, com quartos reservados para os senhores da casa e antecâmeras reservadas para os criados. Para o autor: "(..) a disposição

enviesada na sala, que destoa dos demais presentes, parece refletir a sua fragilidade entre as partes envolvidas no embate pelo veredicto. Tal argumento encontra respaldo se for recuperada a seqüência na qual a defensora pública janta com seus familiares e faz um comentário bastante esclarecedor à mesa:

> Pai da defensora: "-E o juiz lá, está condenando muito?"
> Defensora : "-Sempre que pode".
> Pai da defensora: "-Sempre que pode".
> Defensora : "-Não, ele é muito duro (…) Também, o Ministério Público fica numa posição bem parcial. Até pior. Não consegue romper com aquela visão de repressão, de que estão salvando a sociedade. Acham que não precisa soltar ninguém porque daqui a dois, três dias já está todo mundo preso mesmo (…) A gente trabalha, trabalha. Quanto mais a gente trabalha, mais pessoas estão sendo presas. Mais estão sendo encarceradas. Hoje mesmo o promotor falou: 'nossa, eu trabalhei muito! Denunciei cinco hoje! Vou mandar tudo para a senhora, doutora'".

Lançando mão desses recursos, explorados ora nas imagens dos espaços, ora nos diálogos de bastidor, o filme pode fortalecer uma postura crítica do espectador acerca do sistema judiciário penal do Rio de Janeiro, permitindo-lhe concluir estar diante de uma estrutura marcadamente punitiva e que privilegia uma das partes envolvidas dentro do jogo jurídico. A recorrência com que os julgados aparentam ser condenados reflete exatamente a assimetria dos espaços, que tem no juiz e na promotoria o ponto alto da hierarquia.

Intrigante notar também que nos dois momentos em que a promotoria é convocada a se pronunciar, ela abre mão do seu direito e não se manifesta[289]. O que se pode deduzir

---

dos aposentos, que prevê no mínimo uma antecâmera para cada quarto dos senhores da casa, é uma expressão *dessa simultaneidade de constante aproximação espacial e constante distanciamenteo social, de contato íntimo num nível e distanciamento rígido no outro*". ELIAS, Norbert. *op. cit.*, 2001, p. 71. (grifos do autor).

[289] O "silêncio" do ministério público pode ser percebido, num primeiro momento, na cena em que o juiz Geraldo inquiriu a irmã do réu Alan e, ao final, o magistrado afirma que a promotora não tem perguntas. O

dessa “omissão” é a existência de um sentimento de certeza da condenação dos réus por parte da promotoria, o que a coloca numa posição cômoda a ponto de nem se dispor a argumentar ou produzir questionamentos. Nesse sentido, dá para afirmar que, além de cega e surda, a justiça apresenta uma faceta muda.

A assimetria de dominação também está presente num outro nível, que pode ser analisado com base no tratamento dispensado às partes que compõem o inquérito.

No primeiro diálogo entre o juiz e o cadeirante, percebe-se o jeito como ambos se tratam. O juiz, ao longo da sua inquirição, reserva ao seu interlocutor uma forma de tratamento completamente informal, tomando-o por “você”: “-*você* não praticou esse fato?”, “-o que *você* faz da vida?”, “-*você* foi preso no dia de carnaval”, “-o que *você* tem, está doente?”, “-se o médico disser que *você* precisa de tratamento (...) *você* será removido”, “-*você* já está assim há quanto tempo?”, “-quando *você* foi preso, *você* não estava em cadeira de rodas?”, “-*você* foi preso já em cadeira de rodas?”.

Por outro lado, o réu lhe dirige uma forma diferente de tratamento. Em suas intervenções, ele emprega o seguinte tratamento: “-eu vou explicar ao *senhor*”, “-não, não *senhor*”, “-*Doutor, doutor meritíssimo*”, “-se o *senhor* pudesse me dar uma autorização”, “-sim *senhor*”.

Como se pode interpretar, na segunda forma de tratamento existe um emprego de nomeações que tenta ser mais formal e que, no limite, beira à subserviência. Ao nomear o seu inquiridor de “Doutor, doutor meritíssimo”, o réu aparenta formalizar não apenas uma maneira de tratamento mais polida, mas parece querer ressaltar a sua própria posição inferior naquela relação, legitimando a desigualdade entre as partes, e que o conceito weberiano de dominação legítima ajuda a compreender.

Também é interessante perceber, já no final do diálogo, um indício que passa quase despercebido pelo choque que toda a situação inicial produz, mas que tem uma grande implicação no desnível hierárquico das partes envolvidas e sintetiza um tipo de visão da justiça que o filme parece enfatizar.

Na sua última intervenção, o juiz faz o seguinte comentário:

---

segundo momento ocorre ainda na mesma seqüência, quando após colher o testemunho da tia do réu e perguntar à promotora se havia perguntas, ela novamente não se faz ouvir.

"-A defensora pública vai analisar esta tua situação e vai pedir os direitos que você... que ela acha que você merece".

O que aqui é perceptível, é que o juiz começa a proferir um argumento, pausa o raciocínio, e muda a direção da sua fala. E a mudança é bastante significativa. Ele começou a dizer que a defensora pública ia fazer um requerimento fundamentado nos direitos que lhe eram garantidos, mas, de repente, redirecionou a trajetória do discurso e concluiu dizendo que ela organizaria sua defesa baseada no que ela achava que ele merecia. É uma diferença bastante radical na concepção sobre o Estado de direito[290], que teoricamente está embasado na noção de que os indivíduos têm certos direitos garantidos e inalienáveis. Porém, a forma como o juiz emprega a concepção do direito foge totalmente à noção conceitualmente utilizada para entender o Estado de direito, guardando traços de semelhança com o tipo de justiça exercida durante o período regencial brasileiro, formatada dentro da seguinte máxima: "Para os amigos, tudo; para os inimigos, a lei"[291].

A lei, tal como aplicada naquele contexto histórico, não era um instrumento de salvaguarda dos direitos dos cidadãos, pairando acima dos arbítrios do governo e do poder privado. Ela era entendida como um instrumento de castigo e de benesse privada. Embora a justiça, como preconizada pelo juiz, não tivesse exatamente o mesmo cunho punitivo, mantinha a mesma premissa de ser um instrumento particular, aplicável em conformidade com os interesses e desejos privados, escapando a um tipo de racionalidade moderna, arvorada na impessoalidade. Com isso, é possível perceber certos contornos do *homem cordial* na forma como o magistrado concebe o direito[292].

---

[290] "Por Estado de direito entende-se geralmente um Estado em que os poderes públicos são regulados por normas gerais (as leis fundamentais ou constitucionais) e devem ser exercidos no âmbito das leis que os regulam, salvo o direito do cidadão de recorrer a um juiz independente para fazer com que seja reconhecido e refutado o abuso ou excesso de poder. Assim entendido, o Estado de direito reflete a velha doutrina – associada aos clássicos e transmitida através das doutrinas políticas medievais – da superioridade do governo das leis sobre o governo dos homens, segundo a fórmula *lex facit regem*, doutrina essa sobrevivente inclusive na idade do absolutismo, quando a máxima *princeps legibus solutus* é entendida no sentido de que o soberano não estava sujeito às leis positivas que ele próprio emanava, mas estava sujeito às leis divinas ou naturais e às leis fundamentais do reino". BOBBIO, Norberto. *Liberalismo e Democracia*. SP, Brasiliense, 4ª reimpressão, 2000, p.18.

[291] CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. RJ, Civilização Brasileira, 2001, p. 57.

[292] Ao discutir a *cordialidade*, Sérgio Buarque de Hollanda não procura relacioná-la às boas maneiras ou à bondade natural, mas seria "(...) antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e em

Ao discutir um tipo de traço psicossocial, que seria a contribuição brasileira para a civilização, Sérgio Buarque de Hollanda recupera o conceito de *cordialidade* para entender exatamente esse tipo de dificuldade de separação entre uma ordenação impessoal, presente nos modernos Estados burocratizados, baseada na razão, e o tipo de organização social pessoalizada, que se sustenta em relações de fundo emotivo e privativo. E tais traços supostos no homem cordial ficam ainda mais evidentes na justiça quando é apresentado outro personagem do filme.

Na sala de audiência presidida pela juíza Fátima, encontra-se novamente a mesma disposição que reflete a hierarquia de dominação, com a figura da magistrada postada na posição mais destacada, de frente para a câmera, Do seu lado esquerdo, numa posição menos elevada, a imagem de uma escrivã digitando todas as informações relevantes num computador. A defensora pública está de perfil para a câmera, sentada do lado esquerdo da tela, e o réu de camiseta azul, do lado direito, está posicionado de costas para o equipamento cinematográfico.

Ao começar a interrogar o réu, a juíza o identifica nominalmente e surge, então, uma cartela com o nome Carlos Eduardo em branco num fundo negro, apontando a sua centralidade para o filme. Em certa altura das suas intervenções, a juíza adota uma postura moralista que será importante num primeiro momento para a construção da sua personalidade e, posteriormente, para produzir uma generalização e demarcar um viés do poder judiciário.

Tal postura moralista é perceptível quando ela se manifesta a respeito da atitude do réu, que tenta alegar em sua defesa que tinha uma esposa grávida e uma filha pequena de um ano e meio, e a juíza diz que ele não pensou nelas quando decidiu, nas suas palavras, "ir para a farra" com outras três garotas num carro roubado. Dessa forma, a juíza, que deveria ter uma postura pautada pela imparcialidade na inquirição do réu, já emite juízos de valor durante o processo de julgamento, dando claros indícios de uma convicção pré-formada. Essa mesma postura reaparece numa outra seqüência, quando ela julga um réu acusado do furto de um celular num velório. Aqui, em certa altura, o réu faz uma reclamação à juíza, dizendo que onde ele estava detido não serviam jantar, além do fato de ele não receber

---

sentenças. (...) Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez". HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. SP, Companhia das Letras, 2ª Edição, 11ª Reimpressão, 2001, p. 147.

visita dos parentes. A juíza, então, retruca afirmando que se eles não apareciam, era porque algum motivo eles tinham, deixando novamente transparecer um tom de reprimenda e de fundo emotivo e pessoal nas suas afirmações, que pode ser remetido à *cordialidade* de Sérgio Buarque, construindo esse traço como típico de uma parte do poder judiciário, que encontrava dificuldades em lidar com as situações de forma impessoal e racional. O que se percebe aqui é que a racionalidade legal, que deveria ser parte integrante da justiça, é suprimida em prol de uma racionalidade valorativa, ou o que Weber denominou de uma *ação afetiva*, que é "(...) determinada por afetos e estados sentimentais atuais"[293].

Após essa seqüência, o filme introduz um novo personagem: o juiz Geraldo, que também foi identificado por intermédio de uma cartela branca num fundo negro, destacando a sua importância para o documentário. Em sua primeira aparição já se nota uma construção fílmica que tende a criar uma polarização. Ele surge caminhando na direção da câmera, e indo ao encontro de um rapaz vendendo jornais, que à primeira vista parecem ser publicações com viés político de esquerda, impressão essa criada quando o magistrado anuncia que compraria o material, pois este denunciava as práticas imperialistas do governo Bush. Tem-se novamente um corte, seguido pelas imagens de uma aula ministrada pelo juiz num curso superior de direito. Percebe-se, então, um personagem carismático, que arrebanha a simpatia da classe lidando com questões jurídicas, como a detenção por posse de entorpecentes, recorrendo a exemplos recheados de humor e ironia, tornando sua imagem simpática aos olhos do espectador. Assim, a manutenção desses planos como forma de apresentar o juiz parece ter sido feita de maneira a contrapor a sua imagem à da juíza Fátima Maria que, como destacado, é iniciada ao espectador por intermédio de uma postura mais moralista e severa, contrastando com a figura do juiz, que é apresentado com um viés mais liberal, simpático e de esquerda (se se pensar que a utilização da expressão imperialismo norte-americano pode ser associada a uma visão política de esquerda), permitindo propor, já de saída, um primeiro nível analítico dos *sistemas relacionais*, marcado por uma dicotomia na forma de concepção do direito entre os dois juízes.

---

[293] WEBER, Max. Ação Social e Relação Social, in FORACCHI, Marialice Mencarini e MARTINS, José de Souza. *Sociologia e Sociedade: leituras de introdução à sociologia*. RJ, LTC, 21ª tiragem, 1999, p. 141.

Como se verá, ao trabalhar a figura de Geraldo o documentário tende, como *Salesman*, a incitar no público uma percepção de lidar com o "real" por associação por meio do *realismo psicológico*. Ao humanizá-lo, explorando os diversos papéis por ele representados como juiz, esposo, pai de família, *Justiça* parece permitir ao espectador reconhecer traços de suas próprias características. Um dos principais momentos em que se processa esse fenômeno se dá após o seu expediente no tribunal, quando o magistrado janta em casa com a sua esposa e filha, com que dialoga de forma afetiva, o que reforça a imagem paternal do seu personagem.

Porém, essas imagens dos espaços reservados dos personagens não passaram incólumes a críticas. Ao discorrer sobre as interpretações dos personagens nas cenas de bastidores, Andréa França argumentou que:

> Se, durante os processos, a câmera apenas registra as representações que se desenrolam independentemente do filme e capta a ambivalência de falas direcionadas à Justiça e à própria câmera, diferente é a filmagem da intimidade (do juiz Geraldo, da defensora pública Maria Ignez, da esposa do réu, Carlos Eduardo), onde a exigência desse 'teatro natural' não se sustenta. A diretora dirige a performance dos personagens e impede que cada um possa estar livre para inventar seu contracampo pessoal. O que se vê é uma *mise-en-scène* enrijecida, como na seqüência em que Maria Ignez representa o papel de defensora pública na hora do jantar, fingindo que a câmera não está ali"[294].

Ainda que os personagens de *Justiça* não tenham a mesma desenvoltura ou espontaneidade para encenar todos os seus papéis, como Hubert Humphrey ou JFK em *Primary*, ou Paul em *Salesman*, não se compartilha totalmente com a tese da autora de que há uma *mise-en-scène* enrijecida nas tomadas dos ambientes domésticos. Notam-se, em *Salesman*, sinais bem mais explícitos de intimidação e desconforto para manipular a identidade em alguns personagens, com momentos marcantes de silêncios constrangedores, vozes sussurradas, corpos retesados e cabisbaixos, com olhares voltados para o chão, que

[294] FRANÇA, Andréa. Encenando papéis (ou o espaço do jogo em dois documentários), in *Sinopse – Revista de Cinema*, nº 11, ano VIII, Setembro 2006, p. 51.

foram provocados pela presença da equipe cinematográfica em suas residências, como foi o caso da Srª O'Connor (ver figura 6), ou do casal de jovens, ambos completamente desconfortáveis na atuação dos seus papéis.

Na mesma esteira de crítica às tomadas nos ambientes domésticos, Jean-Claude Bernadet comentou que teria sido "(...) uma pena que a realizadora não tenha restringido suas filmagens ao quadro institucional e tenha seguido alguns de seus personagens nos seus espaços domésticos"[295].

Tende-se mais uma vez a discordar da crítica à opção de filmar os espaços de intimidade e apontar que o elemento central nessa estratégia parece ser o de explorar outras dimensões de alguns dos personagens, dotando-lhes de humanidade, podendo com isso amealhar a simpatia do público[296]. As cenas da vida íntima do juiz podem servir como uma forma de desmontar a mistificação criada em torno da magistratura, tornando Geraldo mais humano aos olhos do público e indicando que "(...) o verdadeiro segredo por trás do mistério é que realmente não há mistério"[297]. Com esse recurso, ele é tornado um homem como qualquer outro. Além de Geraldo, que manipula diferentes papéis sociais, nota-se que a defensora pública também recebe o mesmo tratamento que tende a humanizá-la e lhe dar maior densidade, já que além de profissional do direito, nota-se que ela interpreta o papel de mãe, esposa, dona de casa e filha.

Mas, mais do que dar maior espessura aos personagens, as cenas domésticas também dão corpo a certo tipo de proposição de sentido, principalmente nos momentos da refeição. Se enveredarmos pela discussão de Roberto da Matta sobre a comida, talvez seja

---

[295] BERNADET, Jean-Claude. Justiça Traz à Tona o Teatro de uma Instituição. in *O Estado de São Paulo*. Caderno 2/Cultura, domingo, 4 de julho de 2004, p. D4.

[296] Ao recuperar a discussão empreendida por Paulo Menezes, pode-se encontrar uma investigação que procura compreender um processo análogo de humanização e complexificação dos personagens, analisando o protagonista do filme *Tropa de Elite* de José Padilha. Tentando responder a questão de como foi possível uma identificação tão ampla do público (até mesmo de uma parcela que tenderia a não legitimar o uso da violência policial, mas que saiu do filme tocado por ele) à figura polêmica do capitão Nascimento, Paulo Menezes lança a hipótese de que ele foi o único personagem que ganhou maiores contornos humanos no filme, eis que foram exploradas suas fraquezas e ambigüidades ao lado de certezas e atitudes, "(...) que fazem com que Nascimento seja de fato o único personagem complexo de todo o filme, o único verdadeiramente humanizado por todos os seus lados, fundamento, nessa acepção, de toda sua capacidade de prender a atenção do espectador e com isso poder contar com a sua simpatia, mesmo que crítica em alguns casos". MENEZES, Paulo. Tropa de Elite: perigosas ambigüidades, in *Imagem e Significado: cinema documental e fotografia no prisma da sociologia*. Concurso de Livre Docência, 2009. p. 288.

[297] GOFFMAN, Erving. *op. cit*, 1975, p. 69.

mais fácil perceber como é operacionalizada essa construção em *Justiça*. Num primeiro momento, buscando contrapor a comida ao alimento, ele emite o seguinte comentário:

> "(...) O alimento é algo universal e geral. Algo que diz respeito a todos os seres humanos: amigos ou inimigos, gente de perto ou de longe, da rua ou de casa, do céu ou da terra. Mas a comida é algo que define um domínio e põe as coisas em foco"[298].

Uma página depois, ele complementa a discussão da seguinte forma:

> "(...) Comida não é apenas uma substância alimentar, mas é também um modo, um estilo e um jeito de alimentar-se. E o jeito de comer define não só aquilo que é ingerido como também aquele que ingere"[299].

Partindo desse pressuposto, pensando na comida como uma possibilidade de análise de quem ingere e como ingere, pode-se produzir alguns desdobramentos. O que se vê em ambas as casas é uma tentativa de organizar e trabalhar os dois personagens a partir de uma perspectiva funcionalista como trabalhada por Émile Durkheim.

Durkheim procurava analisar os diferentes tipos de solidariedade que se formavam nas variadas organizações sociais, tentando compreender como se estabeleciam os vínculos que uniam os indivíduos. Se for restringida a análise à sua obra *Da Divisão do Trabalho Social*, o que se percebe é uma tentativa de compreender como se processava um fenômeno aparentemente contraditório nas sociedades modernas em que, quanto mais um indivíduo se tornava autônomo, mais ele dependia da sociedade. E a resposta oferecida pelo autor está na divisão do trabalho, tendo em vista que quanto mais uma pessoa se especializa dentro de um ramo de atividade, mais ela dependia das outras funções. Pode-se destacar que a divisão do trabalho (como o próprio Durkheim chama a atenção em diversos momentos na obra em oposição aos economistas) não visa uma finalidade econômica (aumentar a produção material de uma sociedade, e em decorrência, gerar mais felicidade), mas atende a um fim

---

[298] DA MATTA, Roberto. O que Faz o brasil, Brasil?. RJ, Rocco, 3ª Edição, 1989, p. 55.
[299] ibidem, p. 56.

moral, que é o de produzir laços de coesão social. É dessa visão de uma diferenciação integradora que decorre a noção de solidariedade orgânica, concebida a partir de uma analogia metafórica com o organismo humano, que também parte da premissa de ser composto por elementos distintos (os órgãos), que tendem a trabalhar com uma mesma finalidade, em comunhão de interesses, qual seja, o bem-estar do corpo[300]. Com isso, Durkheim fornece ao leitor uma possibilidade de entender os processos integradores, capazes de gerar interdependência, que tornam a sociedade coesa e funcional, tipo de análise essa que segue em direção oposta à visão agonística de Max Weber ou Karl Marx, que buscavam entender os conflitos e as contradições que seriam inerentes à sociedade capitalista.

Se for tomada essa premissa teórica durkheimiana, as refeições promovidas por Geraldo e Maria Ignez podem denotar um tipo de visão harmônica, o que tende a realçar certas características positivas do juiz e da defensora, tendo em vista que. tais cenas não exploram as contradições ou os conflitos dos personagens, mas a capacidade de integração e de coesão familiar. Pode-se, através dos sorrisos da família de Geraldo à mesa, associá-los ao "padrão familiar Doriana"[301]. Já a refeição de Ignez constrói uma família ciosa e consciente dos dilemas sociais, discutindo o problema do excesso de encarceramento nas prisões durante a comida.

A figura da defensora também é central no documentário, pois ela perpassa todas as seqüências de julgamento. Ela é a defensora pública de todos os réus, costurando a narrativa e ajudando a construir a categoria de classe baixa, como se verá logo adiante, tendo em vista que o discurso que circula no filme é o de que todas as pessoas julgadas não têm condições financeiras de arcar com as despesas de um processo e dependem de um defensor indicado pelo poder público.

Já ao construir a figura da juíza, em nenhum momento *Justiça* propõe esse recurso de desmistificação fazendo uso de planos da sua intimidade, limitando-a exclusivamente ao papel profissional e, como visto, é trabalhado na chave da rispidez e que produz uma transição injustificada da esfera da racionalidade legal para uma racionalidade afetiva.

---

[300] Cf. DURKHEIM, Émile. *Da Divisão do Trabalho Social*. SP, Martins Fontes, 2ª Edição, 1999.

[301] Doriana é uma marca de margarina que se notabilizou pela produção de comerciais televisivos construindo famílias à mesa de refeição sempre sorridentes e festivas como forma de associar o produto a um padrão de bem-estar e felicidade.

Outro possível desdobramento a partir das refeições está na riqueza de indícios que ela traz para a construção de outro nível operacional dos *sistemas relacionais*, que pode ser configurado a partir da divisão entre dois grupos sociais principais: uma classe média em oposição às classes baixas. Como se nota na casa da namorada de Carlos Eduardo, a comida é servida no quarto e ingerida sem nenhum ritual minimamente elaborado. O prato da sua mãe já está vazio sobre o "sofá-cama", indicando que ela fizera sua refeição ali mesmo, enquanto a filha da namorada é alimentada na cama, com ambas assistindo televisão.

Já a refeição do juiz e da defensora é feita em torno de uma mesa, ostentando certa pompa, como é perceptível naquele que aparenta ser um lanche noturno na casa do magistrado, que se serve de pães, queijo e presunto, manuseados por talheres (como se nota na esposa de Geraldo, que se serve usando um garfo para espetar os frios e levá-los ao pão), parecendo um recurso empreendido pelos personagens para explicitar certo padrão de gosto e de sentimento capaz de moldar uma auto-imagem social específica[302].

No jantar de Ignez, a imagem da mesa fomenta uma idéia de fartura, moldada por uma tomada da mesa que apresenta uma tigela de arroz, travessa de salada, carne assada e maionese. Com isso, o documentário vai pontuando e demarcando as diferenças de universo social.

Além disso, a cena da refeição de Ignez também apresenta um comentário que torna explícita a divisão proposta pelo *sistema relacional* Num diálogo, ela aponta como os detidos são construídos como uma categoria social.

> "-Quem está preso, na verdade, só tem pé de chinelo. Ladrão de galinha. Aquele povo mais miserável. Furtando celular, roubando carteira. O caso agora, agora que eu apresentei alegações finais ontem (…) Você sabe porque a pessoa está sendo processada? O Ministério Público denunciou? Acreditem.

[302] A análise de Norbert Elias em *O Processo Civilizador* é repleta de exemplos de como a etiqueta opera como um instrumento de demarcação e de distinção da aristocracia francesa (como nas maneiras que se deveria comportar à mesa, onde certas práticas como escarrar, usar as mãos para pegar os alimentos ou assoar-se, passaram a ser interditadas), produzindo uma auto-imagem social de "superioridade" e "civilidade" em contraposição aos outros estratos sociais, que eram tidos como "inferiores" e "bárbaros". Cf. ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: volume I uma história dos costumes*. RJ, Zahar, 1990.

> Tentativa de furto de três óleos, óleos de pele, no supermercado (…) que não deu R$ 20,00, uma coisa assim".

É a partir desses indicativos que *Justiça* enfatiza para qual grupo social a justiça se destina. E ao retratar esse estrato social como alvo da justiça penal, o documentário brasileiro parece reatualizar uma tradição presente na origem do cinema documental, a qual Brian Winston chamou de "tradição da vítima", sendo uma herança do griersonismo, e que começou a se configurar no já citado filme *Housing Problems*. Segundo Winston, ao invés de Edgar Anstey construir os moradores de favelas do filme como heróis representativos da classe proletária, edificou-os como pobres e sofredores, como vítimas[303]. Com isso, o cineasta transmitia a mensagem de que os seus personagens não eram capazes de serem agentes autodeterminados e transformadores. Pelo contrário, foram personificados como agentes sociais que necessitavam de indivíduos que representassem os seus interesses de classe. E para Winston, essa tradição se espraiou pelo documentário, sendo herdada até mesmo pelos praticantes do Cinema Direto norte-americano, com o já citado agravante que os novos equipamentos permitiam agora um maior nível de intromissão na vida das pessoas ordinárias[304]. É em decorrência desse tipo de relação assimétrica entre diferentes universos sociais que leva Jay Ruby a concluir que:

> "O filme documentário foi fundado na necessidade da classe média ocidental de explorar, documentar, explicar, compreender e conseqüentemente, controlar simbolicamente o mundo. Tem sido o que 'nós' fazemos para 'eles. Eles, nesse caso são normalmente os 'pobres', os 'despossuídos', os 'desfavorecidos', e os politicamente suprimidos e oprimidos"[305]

Mas o que parece ser diferencial em *Justiça* é que tal assimetria não é construída de maneira direta na relação entre o diretor e os personagens, mas entre os personagens dos dois grupos sugeridos, legitimando mais uma vez o discurso de que o cineasta "não seria

---

[303] WINSTON, Brian. The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 274.
[304] ibidem, p. 275.
[305] RUBY, Jay. *Op. cit*, 1988, p. 71.

responsável" pelos eventos apresentados na tela. Ou seja, *Justiça*, através da reflexividade política, não se propõe diretamente como o instrumento de salvaguarda dos interesses da classe oprimida, mas torna os próprios personagens do filme (principalmente a defensora pública) ícones de uma classe social representante dos interesses do grupo economicamente desfavorecido.

É possível notar que a construção das diferenças sociais, processada no jantar, também é organizada nas cenas dos espaços domésticos. Se forem retomadas as imagens da residência da esposa de Carlos Eduardo, percebe-se a existência de somente dois enquadramentos para narrar as dependências e compor visualmente o conceito de pobreza. O primeiro foi obtido na cozinha, com a figura da mulher no fogão branco de quatro bocas e uma geladeira marrom do lado esquerdo, com a sua filha aos pés. Por meio de uma tomada em perspectiva, usando como moldura duas colunas repletas de massa corrida e com a pintura desgastada, a câmera comprime mãe e filha e constrói um cenário apertado.

O segundo enquadramento foi feito a partir de uma tomada na sala com rachaduras nas paredes, onde ela alimenta sua filha sentada na cama, acompanhada agora por outra mulher mais idosa, que parece ser a sua mãe, sentada num sofá forrado com um lençol de cama (que transmite a idéia de que a sala serviria para dormir, bem como para se alimentar). Com esses planos, o filme reforça a simplicidade do ambiente e cria a imagem da pobreza que cerca as pessoas envolvidas, de alguma forma, com a justiça no banco dos réus.

Quando são filmadas as residências de Ignez e de Geraldo, molda-se outro tipo de grupo social, apresentando espaços mais amplos e "complexos", que dispõem de um número maior de cômodos[306] (quartos, copas, cozinhas, salas de estar), melhor estado de conservação e com tonalidades mais claras, criando um ambiente mais leve.

[306] Interessante perceber que no lar do magistrado também foram usados somente dois enquadramentos, mas tal como foram feitos, a construção caminha em outra direção. Há uma tomada em plano médio de uma refeição entre o juiz, sua filha e sua esposa, sentados em torno de uma mesa. Esse cenário é amplo, com paredes lisas num tom claro, que dá maior leveza ao ambiente. O outro plano é filmado na sala de estar, ampla e minimalista, sem muitos móveis ou adereços. Aqui, a filha de Geraldo e o seu namorado são filmados sentados num sofá de três lugares assistindo televisão. Existe ainda outro sofá de dois lugares vazio. As paredes também são pintadas numa tonalidade clara e sem rachaduras ou imperfeições. Mais ao fundo, percebe-se um menino mais novo (provavelmente o filho caçula de Geraldo), jogando bola numa sacada, com uma rede de proteção, sinalizando que estão provavelmente num andar elevado de um edifício, sugestão esta que pode ser reafirmada pela maneira como o vento faz trepidar uma lona que está presa à rede.

Além da distinção entre os grupos se operar nos espaços internos, também se processa no espaço institucional do tribunal. Na seqüência inicial em que a câmera cruza um corredor iluminado, com algumas cadeiras de plástico vazias do lado direito, já se nota a presença de poucas pessoas em trajes formais, ostentando ternos e gravatas, funcionando como estereótipos para sugerir um espaço de circulação de pessoas ligadas ao universo jurídico, como os juízes, advogados ou promotores.

A seguir, o filme apresenta um corredor repleto de pessoas transitando ou aguardando sentadas nos bancos laterais. Até então, o que se via eram homens e mulheres formalmente paramentados, criando um tipo de categoria social. O que se nota agora é um lugar de circulação de um público socialmente diferenciado (ver figura 8), criando outro estereótipo e uma polarização vestual que guarda semelhanças à edificada em *Primary* para construir a dicotomia entre campo e cidade.

.

Figura 8

Se forem investigados os elementos presentes na imagem, é possível encontrar vários indícios que propiciam uma análise desse grupo social.

Conforme a câmera foi penetrando na instituição, as imagens foram se modificando até se chegar num ambiente em que a circulação se tornou composta de um público que se pode qualificar, por meio das peças vestuais, como alheio ao universo jurídico, mas alheio no sentido do não pertencimento ao mundo processual, como os advogados ou juízes que, por força da tradição, adotam becas, vestidos ou paletós e gravatas[307].

Dentre os elementos que podem ser destacados, estão as sandálias ou chinelos de dedo das mulheres sentadas em primeiro plano à esquerda, nos trajes informais, compostos de mini-saia e mini-blusa (mulher que conduz uma criança do lado direito da tela) ou nas calças jeans (no homem que caminha em direção à câmera carregando duas sacolas ou no homem sentado do lado esquerdo, de camisa branca). Outro detalhe está na presença das crianças nesse ambiente, que à primeira vista não lhes é usual (a menina no canto direito, caminhando de mão dada com uma mulher e outra criança no colo da mulher sentada do lado esquerdo da tela, de sandália branca), sinalizando que elas estão ali conduzidas por aquelas que seriam suas mães, que por sua vez freqüentavam o lugar para servir como testemunhas ou simplesmente acompanhar os julgamentos de familiares e cônjuges.

Disto, pode-se afirmar que:

> "(...) as pessoas, anônimas (...) servem de matéria-prima para a construção dos tipos. Eles emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais aos cineastas, que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com que ele se encontrou na primeira fase [das entrevistas][308]".

Com base em todos esses indicativos, *Justiça* permite ao espectador fazer uma leitura crítica de como se constitui socialmente o sistema penal.

---

[307] No Capítulo III (Do Conselho Seccional), artigo 58, XI da lei 8906 de 04 de Julho de 1994, presente no Estatuto da Advocacia e da OAB, encontra-se um artigo que reza caber ao Conselho Seccional "(...) determinar, com exclusividade, critérios para os trajes dos advogados, no exercício profissional". Mas não existe nenhum artigo específico determinando quais seriam estes trajes devidos no exercício da profissão, o que leva a crer que as roupas usualmente adotadas resultam de uma tradição. Dados acessados no site http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:alBSfH9tVYUJ:www.oab-rn.org.br/novo/arearestrita/sistema_de_legislacao/arquivos/inc48d969801e852.pdf+estatuto+da+oab&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESgW-w12_P1zGxhgeN3KUG_JEtgUDugqVoYql8Q0DD3GbPgM8d-h-OAxT6xFMax7LUIFyxhyBffa8Ud041BeQbqfqk1Mcz4fq0Iciixnz1sx158TX2jbw9yZgriJZ6YpAKUG0a7w&sig=AHIEtbR4FnualCva8aGQz-1-MOo4NERPfA – acessado em 16/10/2010.

[308] BERNADET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 1985. p. 19 (interpolações nossas).

Outro nível de reflexividade política que o espectador pode construir sobre a "realidade penal", ainda que já estivesse presente na seqüência de abertura, figurava num nível tácito, tornando-se mais explícito quando o juiz Geraldo, ao lecionar, faz o seguinte comentário:

> "A atividade do processo penal é uma atividade de busca da verdade. Os elementos subjetivos que percorrem a figura de um crime, todos eles são muito difíceis de serem compreendidos, mas eu só posso ter um processo criminal se eu puder provar cada um deles. (…) E como é que se descobre a verdade de um fim especial de agir?"

A partir dessa pergunta que encerra a aula de Geraldo, o filme permite um novo nível de problematização dentro da órbita jurídica, discussão essa cara a Foucault quando produziu a obra *A Verdade e as Formas Jurídicas.* O cerne das palestras reunidas no livro do autor francês é a investigação da produção da "verdade"[309], buscando compreender como ela é construída através dos procedimentos jurídicos[310]. Essa mesma discussão também percorre o documentário, tendo como principal eixo narrativo o réu Carlos Eduardo, cujo julgamento será o condutor de todas as etapas de um processo penal para se chegar à "verdade", passando pela inquirição da juíza Fátima Clemente após ser denunciado pelo promotor de justiça, no dia 11 de fevereiro de 2003, por conduzir um veículo fruto de roubo, posteriormente pela sua reclusão na Polinter enquanto aguarda o julgamento, e pelo arrolamento e depoimento de testemunhas. Além disso, será através do seu personagem que o filme criará uma estrutura dramática, fomentando um suspense e

---

[309] Quando Foucault discorre sobre a "verdade", ele afirma que "(...) A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua 'política geral' de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizadas para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro". FOUCAULT, Michel. Verdade e Poder, in *Microfísica do Poder.* RJ, Graal, 28ª reimpressão, 2010, p.12.

[310] Na obra *A Verdade e as Formas Jurídicas*, Foucault analisa historicamente a produção da "verdade" através das formas jurídicas e sua evolução no campo do direito penal, passando pelos procedimentos judiciários na Grécia Antiga (por meio das obras *A Ilíada* de Homero e *Édipo-Rei* de Sófocles), na Idade Média (analisando o velho Direito Germânico) e nas sociedades modernas (através de juristas como Beccaria, Bentham e Brissot). Cf. FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas.* RJ, Nau editora, PUC Rio, 3ª edição, 5ª reimpressão, 2009.

uma expectativa no público até o final, quando enfim descobrirá se o réu será sentenciado ou absolvido. Por fim, em torno da sua figura irão transitar outros personagens que também serão importantes para o desenvolvimento de *Justiça*, como a sua namorada grávida e a sua mãe.

Ao acompanhar o caso de Carlos Eduardo, o espectador ouve um diálogo com a defensora pública que enriquece os elementos para compreender uma possibilidade de formação da "verdade" jurídica. Num dos seus comentários, a defensora formula o seguinte discurso:

> "-Como é que a gente vai provar que você sabia que esse carro não era produto de roubo? Não tem como. Não tem como nem o promotor provar que você sabia, nem a gente, porque a gente não faz prova negativa de que você não sabia, é difícil. Então, como é que vai condenar? Condena por presunção, por indícios. Pelo seu passado. Provavelmente esse carro, se foi produto de roubo, você estava na posse dele, é porque você sabia. São meras presunções. Nem o promotor vai provar a rigor que você sabia, nem nós, porque nós não podemos fazer prova negativa".

Como sinalizado nas palavras de Ignez, dá para notar que não existe na justiça a possibilidade de se buscar uma "verdade" última e inquestionável que, como a defensora destaca, é inalcançável. O que se processa juridicamente são fórmulas convencionadas para a construção de um veredicto, que são embasadas em presunções e indícios, não em fatos objetivos, externos ao indivíduo. O termo dessa equação é que um réu será condenado ou absolvido não por se ter desvendado o que de fato aconteceu, mas pelos embates discursivos entre os litigantes, regidos por determinadas técnicas e procedimentos que consagram um regime de "verdade", este também oriundo de lutas discursivas.

A partir daqui, *Justiça* completa os seus principais *locis*, situando os espectadores no tempo, no espaço, inserindo os protagonistas e a sua temática central. O que decorre então, grosso modo, são os procedimentos jurídicos que se convencionou estabelecer como produtores dos "enunciados verdadeiros". E a principal ferramenta apontada pelo filme é o inquérito.

Ao discorrer sobre o inquérito, Foucault afirmou que teria sido na Idade Média que ele despontou como:

> "(...) forma de pesquisa da verdade no interior da ordem jurídica. Foi para saber exatamente quem fez o quê, em que condições e em que momento, que o Ocidente elaborou as complexas técnicas do inquérito que puderam, em seguida, ser utilizadas na ordem científica e na ordem da reflexão filosófica"[311].

Ainda nas palavras do autor, o inquérito era mais precisamente:

> "(...) uma forma política, uma forma de gestão, de exercício do poder que, por meio da instituição judiciária, veio a ser uma maneira, na cultura ocidental, de autentificar a verdade, de adquirir coisas que vão ser consideradas como verdadeiras e de as transmitir. O inquérito é uma forma de saber-poder"[312].

Será exatamente por meio desse procedimento de investigação, herdado do período medieval e de forte conotação política, que se busca chegar à "verdade" dos casos julgados. E como Foucault aponta, o inquérito não era o resultado da evolução de uma razão que atua sobre si mesma, mas era produto de um fenômeno político complexo, de formas de exercício do poder. O retrato dessa prática do poder pode ser encontrado nas afirmações do juiz Geraldo, quando ele explica para os réus (e para o público), como funciona a formação de um veredicto. Ele formula o seguinte comentário após o fim dos trabalhos da defesa e da acusação:

> "-O que vai acontecer agora, para vocês dois entenderem. Nós temos um prazo para a doutora promotora analisar tudo isso aqui, e depois ela vai apresentar por escrito as razões dela, a opinião dela. Depois vai para a

[311] ibidem, p. 12.
[312] ibidem, p. 78.

defensora de vocês. Ela também tem um prazo, ela também vai analisar isso e, por escrito, vai apresentar as razões dela. Finalmente, vem pra mim, e ai eu vou decidir, e vocês serão chamados aqui para saber qual foi a minha decisão".

Como o filme alude, é o juiz que tem o estatuto para dar a palavra final num julgamento, tomando uma decisão que se formula a partir das opiniões das partes em litígio. Com isso, a advertência de Foucault se torna ainda mais cristalina para compreender que os procedimentos adotados pelo juiz não devem ser vistos como decorrência de um processo evolutivo que culminou no império da razão, mas são artifícios de formular uma "verdade" que variam conforme a época e a sociedade. E quando são exploradas as cenas de contenda, vai ficando mais explícito como nas disputas judiciais pela "verdade" inexiste a concepção de uma "razão evoluída", mas, pelo contrário, está implicada uma relação de poder-saber[313], que é coroada pela palavra final da figura máxima da estrutura, o juiz, investido do poder de conferir "o que verdadeiramente se passou".

O primeiro julgamento do homem na cadeira de rodas, como já destacado, é cercado por um tom kafkaniano, apresentando diversos elementos que "iluminam" o disparate da situação.

A próxima disputa jurídica é a também já citada posse de um veículo roubado por Carlos Eduardo, inquirido pela juíza Fátima Clemente que, em certa altura, emite previamente um comentário moralista.

O terceiro caso filmado foi o da dupla Paulo César e Alan (que será de fato o alvo selecionado pelo filme para trabalhar o inquérito), um rapaz de 18 anos que é, nas palavras da sua tia, atrofiado, apresentando uma aparência frágil e debilitada. Eles são julgados pelo juiz Geraldo por porte de entorpecentes e de armas de fogo na favela em que mora a irmã de Alan. O juiz questiona as acusações feitas a ele, e o réu nega todas elas, dizendo que estava apenas soltando pipa. Em seguida, o juiz recorre ao testemunho do policial que teria

[313] Foucault afirma que no Ocidente, desde Platão, existe um grande mito da existência de uma antinomia entre o poder e o saber, que se fia na máxima de que "(...) se há o saber, é preciso que ele renuncie ao poder. Onde se encontra saber e ciência em sua verdade pura, não pode mais haver poder político". E segundo Foucault esse mito deveria ser liquidado, tendo em vista que "(...) por trás de todo saber, de todo o conhecimento, o que está em jogo é uma luta de poder O poder político não está ausente do saber, ele é tramado com o saber". ibidem, p. 51.

efetuado a prisão dos dois e passa a questioná-lo[314]. Geraldo explora certas inconsistências nas afirmações do policial, que diz que no momento em que foram detidos, não portavam armas, mas posteriormente foram encontradas numa caixa d'água e, por dedução, atribuiu o porte a eles. Também ao ser questionado pelo juiz sobre a possibilidade de arrolar moradores da favela que testemunharam a prisão, diz achar difícil se concretizar, pois eles temiam os traficantes e futuras represálias. Segue um corte, e é possível notar que o banco das testemunhas está agora ocupado pela irmã de Alan. No seu depoimento, ela dá informações de que uma das mulheres que teria presenciado a prisão de Alan não deporia por ter medo, tanto dos traficantes, quanto dos policiais. A mesma cadeira será ocupada pela tia do rapaz, que afirma ter cuidado dele desde os seis anos de idade. No depoimento dela existe uma estratégia que se assemelha à do filme *Ônibus 174*, de José Padilha, buscando explorar as causas dos problemas do personagem pela trajetória de vida problemática. Alan, tal como Sandro, o protagonista do documentário de José Padilha, teria, nas palavras de sua tia, perdido o pai, perdido a mãe e uma irmã, o que justificaria os seus problemas com drogas (como o próprio Alan confessara a Geraldo fazer uso, mas que tinha parado).

No próximo julgamento, novamente presidido pela juíza Fátima Clemente, é possível encontrar o réu acusado de furtar um celular num velório. O litígio é mais uma vez usado como uma ferramenta que permite ao espectador perceber que o que estava em jogo era um conflito pela formulação da "versão verdadeira dos fatos", marcado pelo embate totalmente desproporcional entre um réu reincidente e "contumaz", que afirma ter confessado o delito após ser torturado por policiais, e uma juíza que emite comentários moralizantes e de reprimenda, fiando-se na versão de um pastor "idôneo" que teria efetuado a sua prisão.

A última cena de julgamento ocorre quando são ouvidas as testemunhas da ação penal movida contra Carlos Eduardo. A princípio, o público se depara com o depoimento do policial que presenciou a batida do carro, e em seguida apurou se tratar de um carro roubado e que, além disso, fora encontrado cocaína no seu interior. Quando o policial faz

[314] A testemunha também é um dos elementos que compõe o processo de inquérito tal como analisado por Foucault. A esse respeito, o autor afirma que o inquérito era "(...) Um procedimento pelo qual, na prática judiciária, se procurava saber o que havia ocorrido. Tratava-se de reatualizar um acontecimento passado através de testemunhos apresentados por pessoas que, por uma ou outra razão – por sua sabedoria ou pelo fato de terem presenciado o acontecimento – eram tidas como capazes de saber". ibidem, pp. 87-88.

essa afirmação, a juíza o indaga pelo fato de que no auto de prisão em flagrante não constava a presença de drogas no veículo, e o questiona qual teria sido a razão de isso ter ocorrido. Nesse momento, a câmera filma em *close* o semblante de Carlos Eduardo iniciando um ato aparentemente insignificante, mas que merece maior atenção. A ação do réu funciona aqui como uma das pequenas epifanias que são tidas como características dos *filmes observacionais*,. Tendo suprimido os "recursos clássicos" do documentário, *Justiça* se lança na captura dos pequenos gestos que potencializam a construção de múltiplos significados nas imagens. E como Jean-Claude Bernadet observou "(...) A observação da fala, dos olhares, da direção da fala ou do olhar para esse ou aquele interlocutor proporcionou a esse filme alguns planos notáveis[315]".

Ao filmar em *close* o semblante de Carlos Eduardo insinuando um riso irônico que dura uma fração de segundos, o documentário abre um enorme lastro para interpretar o que está em transcurso. A forma como o contra-campo foi inserido nessa seqüência pode levar a o espectador a concluir que a polícia estava envolvida no desaparecimento da cocaína encontrada no interior do veículo, e que tal prática seria comum, construindo tudo isso sem precisar de voz *over* ou de trilha sonora. No sorriso de canto de lábio de Carlos Eduardo parece estar contida a seguinte premissa: "Qual a novidade disso?". Talvez possa ser lido como: "E agora, o que vocês vão dizer?". Ou ainda: "Quero ver como vão sair dessa". Pode também ser visto como: "Quem mandou não aceitar aquela propina?". E essa alusão à participação da polícia no desaparecimento é retrabalhada mais uma vez no interior da mesma seqüência, quando desponta na cadeira dos réus outro policial testemunhando contra Carlos Eduardo. Ao ser inquirido pela juíza, o militar apresenta contradições sobre o fato de que teria sido ele quem apreendera as drogas, mas elas não constavam nos autos do processo. Contudo, aqui, como na cena do quarto de hotel de *Salesman*, em que Paul estava assistindo uma luta de boxe com o Touro na televisão, a manutenção das novas imagens são apenas redundâncias, tendo em vista que a mensagem já tinha sido construída pelos pequenos gestos.

O que é interessante também destacar, com base nos julgamentos apresentados em *Justiça*, e que num primeiro momento pode despertar a atenção e causar estranhamento no espectador acostumado a acompanhar os processos judiciários nas séries e filmes citados, é

[315] BERNADET, Jean-Claude. *Op cit.*, 4 de julho de 2004.

a ausência do júri popular. Não se tem aqui os embates retóricos entre advogados de defesa e promotores para persuadir o júri e alcançar um veredicto favorável.

No Brasil, de acordo com o artigo 5º, inciso XXXVIII da Constituição Federal de 1988, ao júri popular é atribuída competência para o julgamento dos crimes dolosos contra a vida[316]. Os casos acompanhados ao longo do documentário são apenas relativos a furto, receptação, porte de armas ou tráfico de drogas, cabendo assim ao juiz deliberar sobre a culpabilidade do réu.

Essa ausência do júri não é algo acidental na justiça. Ela é relevante e se pode argumentar que tem reflexos profundos na forma como uma sociedade se organiza social e politicamente.

Como analisado por Alexis de Tocqueville, a partir de viagem aos Estados Unidos:

> "(…) a instituição do júri coloca o próprio povo ou, pelo menos, uma classe de cidadãos na cadeira do juiz. Assim, a instituição do júri põe realmente a direção da sociedade nas mãos do povo ou dessa classe. (…) Todos os soberanos que quiseram buscar em si mesmos as fontes de seu poder e dirigir a sociedade em vez de se deixar dirigir por ela, destruíram a instituição do júri ou lhe tiraram a força[317]".

Como é possível notar, a inexistência do júri reflete mais um dos traços do fenômeno da dominação no universo jurídico, que pende favoravelmente à magistratura. E mesmo a existência do júri, tal como está posto no Brasil, restrito aos casos de crimes dolosos contra a vida, não deixa de apresentar problemas. O mesmo autor é quem chama atenção para o fato:

---

[316] "XXXVIII - é reconhecida a instituição do júri, com a organização que lhe der a lei, assegurados:
a) a plenitude de defesa;
b) o sigilo das votações;
c) a soberania dos veredictos;
d) a competência para o julgamento dos crimes dolosos contra a vida";
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constitui%C3%A7ao_Compilado.htm consultado em 10/10/2010 (grifos nossos).

[317] TOCQUEVILLE, Alexis. *A Democracia na América: leis e costumes* – volume 1. SP, Martins Fontes, 1998, p. 319.

> Quando o júri é reservado para as causas criminais, o povo só o vê agir de longe em longe e em casos particulares; acostuma-se a prescindir dele no curso ordinário da vida e considera-se um meio, e não o único meio de obter justiça. (…) Portanto, a instituição do júri, limitada às causas criminais, está sempre em perigo”[318].

Isto posto, pode-se auferir as limitações cívicas que um cidadão tem ao ser privado, ou só participar de parte, de um ritual que seria central para o seu aprendizado e para a sua vivência social plena.

A solução apresentada por Tocqueville para sanar a questão da concentração do poder do juiz e para um tipo de pedagogia cidadã estava na defesa de um júri que também atuasse na área cível, estando a todo o instante presente na vida dos indivíduos e servindo como uma

> “(...) escola gratuita e sempre aberta, em que cada jurado vem se instruir de seus direitos, em que cada jurado entra em comunicação cotidiana com os membros mais instruídos e mais esclarecidos das classes elevadas, em que as leis são ensinadas de maneira prática e postas ao alcance de sua inteligência, pelos esforços dos advogados, as opiniões do juiz e as próprias paixões das partes (…) Não sei se o júri é útil aos que têm processos, mas estou certo de que é utilíssimo para os que os julgam. Vejo-o como um dos meios mais eficazes que a sociedade pode utilizar para a educação do povo”[319].

Porém, dentro da estrutura jurídica modelada filmicamente, os “cidadãos” só fazem parte da rotina da justiça quando alocados no assento dos réus/testemunhas ou nas celas da Polinter, corroborando o discurso de uma justiça hierárquica e elitista. O contato que tais “cidadãos” têm com esse universo é sempre experimentado na expectativa do veredicto, e não como uma forma de aprendizado civil.

---

[318] ibidem, p. 320.
[319] ibidem, pp. 321-322.

Da mesma maneira, tal como a ausência do júri não parece ser acidental, *Justiça* parece produzir a concepção de que os crimes julgados e punidos também não são aleatórios, mas refletem em alguma medida os valores de uma dada sociedade. Nessa direção, Émile Durkheim propôs uma discussão a respeito do direito e da pena como ferramentas para compreender as formas de organização de uma sociedade e argumentou que "(...) De fato, a única característica comum a todos os crimes é que eles consistem – salvo algumas exceções aparentes (...) em atos universalmente reprovados pelos membros de cada sociedade"[320].

Nota-se uma tentativa de Durkheim em retirar a essência e a universalidade de um ato criminoso, para colocá-lo dentro de uma perspectiva histórica e cultural, entendendo por isso uma espécie de filtragem produzida com base em seleções que recortam certos fenômenos e que os caracterizam pelo fato de afetar a consciência social. Como o próprio autor ressalta:

> O meio de encontrar esse elemento permanente e geral não é, evidentemente, enumerar os atos que foram, em todos os tempos e em todos os lugares, qualificados de crimes, para observar as características que eles apresentam. Porque se, não obstante se tenha dito, há ações que foram universalmente consideradas criminosas, essas ações constituem uma ínfima minoria e, por conseguinte, tal método só poderia nos proporcionar do fenômeno uma noção singularmente truncada, visto que só se aplicaria a exceções[321].

Alguns parágrafos depois:

> "(...) Logo, não seria possível fazer uma lista dos sentimentos cuja violação constitui o ato criminoso, eles só se distinguem dos outros por esta característica: a de que são comuns à grande média dos indivíduos da mesma sociedade"[322]

[320] DURKHEIM, Émile. *Op. cit.*, 1999, p. 43.
[321] ibidem, p. 40.
[322] ibidem, p. 44.

Ao se valer dessa reflexão para analisar a estrutura social edificada pelo documentário, percebe-se como é tipificado o crime no sistema penal que, no limite, traduz os anseios e aflitos de uma (ou parte de uma) sociedade, no caso, a brasileira (mais especificamente, a carioca). Como destacado, os atos que são constituídos e julgados como contravenções às normas sociais são atos de furto, roubo, receptação, porte de arma de fogo e tráfico de entorpecentes e, do modo como está aludido nas imagens, são cometidos por parcelas específicas da população e atingem também grupos particulares, o que ilumina o caráter de seleção dos fenômenos que são caracterizados como crime e que devem ser punidos.

Tal como o filme está organizado, percebe-se a inexistência de crimes executados por estratos superiores (tanto econômico, quanto social). Em nenhum instante se vê o julgamento de alguém que cometeu corrupção ativa ou passiva, fraude financeira, uso de informações privilegiadas ou toda a sorte daqueles tipos de crimes qualificados como "crimes do colarinho branco", o que mais uma vez reflete a hierarquia que cristaliza a justiça penal sugerida no filme. Esta somente alcança a base da pirâmide social. Só são apresentados "ladrões pés-de-chinelo" nas celas da Polinter e nos corredores do tribunal.

É intrigante perceber como o chinelo é recorrentemente citado no filme (tanto visual quanto verbalmente), o que também ajuda a pensar na categoria do ladrão pé-de-chinelo (que já havia sido empregada pela defensora pública na conversa com seus familiares à mesa de refeição), como um elemento a mais para enfatizar o alvo preferencial da justiça constituído pelo documentário. Ao se investigar as imagens, pode-se perceber que o único réu que não usava chinelos era o da cadeira de rodas, e muito provavelmente pela sua incapacidade física. De resto, é possível retomar as cenas de Carlos Eduardo "desfilando" algemado a todo instante com um par de chinelos pelos corredores do Tribunal ou na cela da Polinter. O mesmo calçado também é parte da composição vestual do réu que furtou o celular no funeral, podendo ser visto quando ele é filmado pelas costas, dirigindo-se ao interrogatório. E nesta mesma seqüência, quando indagado por Fátima Clemente qual teria sido a razão para ter deixado os sapatos na porta da igreja, ele responde que não usava sapatos, só chinelos. Por fim, Alan e Paulo César também são flagrados com o mesmo objeto de análise, observável no momento em que "perambulam" pelo corredor que dá acesso à sala de audiência. Mas a imagem mais flagrante é a da saída de Alan do prédio da

Polinter. Enquanto ele aguarda por um ônibus, parado num ponto, a câmera faz uma tomada em *close* de seus tornozelos e pés, que estão completamente inchados a tal ponto que os chinelos quase não lhe sirvam.

Além de todos os elementos já indicados que apontam para a assimetria entre as partes que compõem um julgamento, pode-se recuperar outro elemento que está presente na seqüência do julgamento de Carlos Eduardo. Um dos primeiros procedimentos tomados pela juíza foi a leitura do seu processo. Nele, ouve-se o seguinte comentário:

> "O denunciado, livre e consciente, conduzia o automóvel (…) que fora produto de roubo em 9 de fevereiro de 2003. Sabendo o increpado de tal circunstância, oportunidade em que veio a colidir com uma árvore, existente em frente ao número 585 daquela artéria. Consta dos autos, que instantes após a colisão e ante a chegada ao local do soldado de exército Fabiano Justino da Silva, logrou o increpado sair em desabalada carreira, sendo em seguida perseguido e detido. Assim agindo, está o denunciado incurso nas penas do artigo 180, *caput* do código penal".

O que é perceptível nesse gesto é a forma empolada e elitista de emprego da linguagem, incompatível com o vocabulário produzido pelo réu, repleto de gírias e expressões coloquiais. Para se referir a certos elementos que seriam simples, usa-se expressões que não são usuais dos réus, tais como increpado para fazer referência ao acusado ou artéria para mencionar uma simples rua. Percebe-se também o emprego de expressões em latim (*caput*), bem como a citação de artigos pelo número (artigo 180), que para os não-iniciados no universo jurídico é algo completamente enigmático[323].

---

[323] Segundo o Código Penal de 1940 (que vigora até os dias de hoje), capítulo VII: "Da Receptação, artigo 180 - Adquirir, receber, transportar, conduzir ou ocultar, em proveito próprio ou alheio, coisa que sabe ser produto de crime, ou influi para que terceiro, de boa-fé, a adquira, receba ou oculte: (Alterado pela Lei-9.426 de 24/12/1996)"http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:pZs_0Fyl5usJ:www.amperj.org.br/store/legislacao/codigos/cp_DL2848.pdf+artigo+180+codigo+penal&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESg6IKKuFBGMlxxB1I4evl9uMHMtOQhkfSt6diAI59Q0eETS3L5aEdG9-y11yWt6yE7VXCEoQOMppZue88Gszc5w5nurD1EVUJ8chNkCFi7Knuw9w8Hu3cOCc_nbKrMhEvvmzkH_&sig=AHIEtbTJBb4ZdwXT9AT0UHKR-Ib6dQxg0A. Consultado em 22/10/2010.

Assim, a partir de uma radiografia dos inquéritos, o filme permite ao espectador questionar o tipo de "verdade" que a justiça penal construída produz: uma "verdade" cordial, pautada pelo pessoalismo e pela racionalidade afetiva. Uma "verdade" elitista, que é deliberada e anunciada pela mesma voz, e que ao se pronunciar, reverbera um "dialeto" rebuscado. "Verdade" também que se produz a despeito do desaparecimento de provas, da presunção de culpa por meio de deduções questionáveis ou pela ausência de testemunhas temerosas. Uma "verdade", que ao fim e ao cabo, é cega, surda e muda.

Além disso, *Justiça* permite ao público produzir uma postura crítica a outros meandros da estrutura penal, que não estão reduzidos aos corredores do Tribunal.

Existe a inserção no filme de alguns planos de circuito fechado de uma instituição total[324], que soam como uma citação visual aos dispositivos panópticos, os quais Foucault faz referência em *Vigiar e Punir*, dispositivos que têm por função controlar e disciplinar os corpos, produzindo uma vigilância constante e meticulosa ao mesmo tempo em que evitam serem notados. É o saber-se vigiado sem saber por quem. Além da vigilância permanente sobre os indivíduos, os dispositivos panópticos também se caracterizavam pela constituição de novos saberes através do exame, um tipo de produção:

> "(...) que tem agora por característica não mais determinar se alguma coisa se passou ou não, mas determinar se um indivíduo se conduz ou não como se deve, conforme ou não à regra, se progride ou não, etc. (...) Ele se ordena em termo da norma, em termos do que é normal ou não, correto ou não, do que se deve ou não fazer"[325].

Essa nova forma de economia capilar do poder permitia um controle minucioso e ininterrupto das operações dos corpos, fabricando indivíduos dóceis e mais produtivos. Para Foucault: "(...) o dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente" (…) "Se os detentos são condenados não há perigo de

---

[324] Ainda que a Polinter não seja uma prisão *stricto sensu*, tendo em vista que as pessoas que lá se encontram são detidos provisórios, que estão reclusos enquanto aguardam o julgamento, entende-se ser possível qualificá-la como uma instituição total no sentido goffmaniano, já que é um ambiente "(...) onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada". GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. SP, Perspectiva, 7ª edição, 2ª reimpressão, 2001, p. 11.

[325] FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, 2009, p. 88.

complô, de tentativa de evasão coletiva, projeto de novos crimes para o futuro, más influências recíprocas"[326]. E tais dispositivos adotados como forma de ordenar as multidões difusas e dispersas, que se formavam a partir dos expulsamentos e cercamentos de terras característicos das sociedades capitalistas que se constituíam no final do século XVIII e início do XIX, foi a gênese daquilo que Foucault denominou de Sociedade Disciplinar.

Porém, no filme o que se nota é que as idéias estão fora do lugar[327], tendo em vista que o dispositivo panóptico não realiza plenamente a sua função de controle, vigilância e correção. Se for recuperada a seqüência no interior da Polinter que ocorre mais à frente, pode-se notar uma imagem que é significativa dessa afirmação e que reforça o descompasso entre a teoria proposta por Jeremy Bentham no final do século XVIII e a prática sugerida pelo filme, como sendo a "realidade" do Rio de Janeiro.

Com a cena do corredor das celas em perspectiva, ouve-se a voz de um dos detidos começar a entoar palavras de ordem sendo logo seguida pelos demais detidos. Percebe-se o seguinte diálogo:

Detido : "-Na escuta irmão".

Vozes em coro : "-na escuta"

Detido : "-Ligação encerrada"

Voz em coro : "-Na mesma, só responsa, lembrando os amigos que o mal jamais vencerá o bem, que a família unida jamais será vencida. Cem por cento união do bem. Paz, Justiça, Liberdade, Comando Vermelho, rua já. Fé em Deus e nas crianças, que a pureza delas ilumine o nosso caminho de vida, hoje, amanhã e sempre. Liberdade para todos nós no mais RL"

---

[326] FOUCAULT, Michel *Vigiar e Punir*: h*istória da violência nas prisões*. RJ, Vozes, 26ª edição, 2002, p. 166.

[327] A discussão das idéias fora do lugar foi feita por Roberto Schwarz, para quem no Brasil pós-colonial eram transplantadas teorias européias liberais oitocentistas, como a igualdade perante a lei, a liberdade do trabalho, a autonomia do indivíduo e o ethos burguês, dentre outras, mas que aqui não deixavam de apresentar contradições, como o trabalho escravo e o latifúndio monocultor. Cf. SCHWARZ, Roberto. As Idéias Fora do Lugar, in *Ao Vencedor as Batatas.* RJ, Editora 34, 5ª Edição, 1ª Reimpressão, 2000, pp 9-31.

Esse coro funciona como um ritual de reconhecimento e de pertença a um grupo, que é possível identificar ao longo do diálogo. Trata-se da organização criminosa carioca intitulada Comando Vermelho. O que é possível notar na cena é uma alusão às brechas deixadas pelo sistema, que não foi capaz de produzir o disciplinamento dos corpos detidos. Pode-se aprofundar a análise de uma sociedade disciplinar permeada por lacunas se for retomada a origem do Comando Vermelho, tendo a organização criminosa sido criada dentro da prisão na Ilha Grande, a partir do contato de prisioneiros comuns com prisioneiros políticos durante o regime militar[328], ou também investigando o surgimento do PCC (Primeiro Comando da Capital), que teve sua origem nos anos 90 dentro dos próprios presídios paulistas e que se tornou uma organização bastante articulada e ativa, realizando atos como a organização de uma rebelião simultânea em 29 presídios de São Paulo, que mobilizou cerca de 28 mil detentos em todo o estado[329]. É possível perceber que o controle dos complôs, dos projetos de novos crimes e das más influências recíprocas não teve êxito como era o projeto dos dispositivos panópticos.

Somado a isso, o filme também parece explorar de forma recorrente outro elemento que pode ser encontrado na figura 9.

[328] Os filmes *Quase dois Irmãos* (2004) e *400 contra 1* (2010) de Lúcia Murat e Caco Souza, respectivamente, abordam essa temática da formação de um novo *modus operandi* pelos prisioneiros comuns após o seu contato com os prisioneiros políticos, e que acarretaria no surgimento do Comando Vermelho. Em ambos os filmes se nota a adoção de práticas pelos prisioneiros comuns, como o "rateio" de somas de dinheiro, para a libertação de outros presos e a criação de uma nova ideologia, sintetizada nos três substantivos entoados na citação: paz (que não fossem mais levadas as diferenças externas para dentro do presídio), justiça (olho por olho, dente por dente) e liberdade (a saída da prisão a qualquer preço).

[329] Cf. Governo se diz "surpreso" com articulação mostrada pelo PCC na rebelião de 27 horas, in. *Folha de São Paulo*, terça-feira, 20 de fevereiro de 2001, caderno Cotidiano.

Figura 9

Tal como é sugerido pelo enquadramento, a cela da Polinter está hiperlotada. Os detidos estão aglomerados, ocupando todo o perímetro da carceragem, muitos deles tendo de ficar em pé pela inexistência de espaço físico para se deitar ou sentar. Os beliches, que deveriam em tese comportar somente uma pessoa em cada nível, abrigam cinco ou seis, não sendo possível precisar visualmente o número de encarcerados pela quantidade excessiva de corpos que se acumulam na cela.

Ao discorrer sobre a relação entre a disciplina e os espaços, Foucault afirma que:

> "(...) as disciplinas, organizando as 'celas', os 'lugares' e as 'fileiras' criam espaço complexos; ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação, recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos[330]".

[330] FOUCAULT, op. cit, 2002, p. 126.

Porém, o que se percebe na figura é que não existem dispositivos disciplinares baseados em certos princípios de organização dos espaços, como o quadriculamento (cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar um indivíduo), ou as localizações funcionais (lugares determinados se definem para satisfazer não só à necessidade de vigiar, de romper as comunicações perigosas, mas também de criar um espaço útil)[331]. Dessa forma, o filme parece sinalizar uma lógica de aglomeração e de amontoamento dos corpos, lançando algumas luzes para que o espectador formule críticas à "realidade" carioca, como o surgimento de organizações criminosas dentro dos ambientes de reclusão, como é o caso da Polinter. Não se tem a intenção de afirmar que o documentário esteja construindo um discurso partidário da tese de que a lógica disciplinar seria a solução dos problemas criminais, mas se entende que ele parece problematizar a existência de um sistema disciplinar inoperante, que além de não cumprir as prerrogativas a que se dispõe (produzir a disciplina dos corpos), termina por fomentar o surgimento de organizações criminosas como as do Rio de Janeiro e de São Paulo. O acúmulo, somado ao descaso e à falta de planejamento de (re)inserção social (e no limite, não atendendo aos requisitos benthamianos de vigilância e controle), fez dessas instituições meros depósitos de indivíduos que foram capazes de se organizar e se tornaram ativos.

Também dá para apontar que esse nível de organização dentro das instituições totais brasileiras produz traços de originalidade. Tal afirmativa pode ser fundamentada retomando algumas das concepções propostas por Erving Goffman, principalmente quando este afirma que as tendências para se criar solidariedade nestes espaços eram limitadas[332], ou que existia pouca lealdade de grupo dentro de tais instituições[333].

O que a seqüência da Polinter sugere, caminha em outra direção. Entende-se existir um espírito de grupo, que permite a eles se identificar e criar uma coesão. O emprego das expressões "irmão", "amigo" ou "família unida" entre os detidos, reflete esse espírito de pertencimento a um grupo social, independente da sua finalidade. Poder-se-ia argumentar que provavelmente existem certas obrigações ou coerções (como empregado por Goffman), nas relações entre os detidos, o que poderia fragilizar a idéia de uma solidariedade entre

---

[331] ibidem, 2002, p. 123.

[332] "As coerções que colocam os internados numa posição em que podem identificar-se e comunicar-se não levam necessariamente a elevado moral de grupo e à solidariedade". GOFFMAN, Erving. *Op. cit.*, 2001, p. 58.

[333] ibidem, p. 59.

eles. Mas como argumentou Émile Durkheim, as regras sociais possuem duas características, a de serem desejáveis e a de serem obrigatórias, imperativas. Nas suas palavras:

> "(…) É impossível que nós cumpramos um ato unicamente por que nos foi ordenado, com abstração do seu conteúdo. Para que possamos nos desempenhar como sujeitos, é necessário que o ato desperte de alguma forma a nossa sensibilidade, ou seja, que se apresente a nós, de certo modo, como desejável. (…) Se é verdade que o conteúdo do ato nos atrai, isso ocorre pelo fato de que sua própria natureza não nos permite cumpri-lo sem esforço, sem uma certa violência"[334].

Para dar maior fundamentação aos seus argumentos, Durkheim recorreu à noção de sagrado, enfatizando como ela oferece a mesma dualidade apontada, tendo em vista que "*(...) o ser sagrado, em certo sentido, é o ser proibido, aquele a quem não se ousa violar; e é também o ser bom, amado, desejado*"[335].

Dessa forma, entende-se ser possível afirmar que nas relações sociais, mesmo naquelas estabelecidas dentro das instituições totais como a Polinter, está implicado algo mais do que a simples idéia de ser uma coisa desejável. A existência de coações de alguma ordem nas relações entre os detidos não é exclusividade desse tipo de grupo, mas permeia todas as espécies de organização social. Portanto, dizer que existe coerção nas relações entre eles não é suficiente para descaracterizar a possibilidade do vicejamento da coesão e da integração social.

É possível sugerir também, partindo do tipo de relação social aludida na imagem em questão, a existência de traços de especificidade na cultura brasileira ao se pensar comparativamente com a cultura norte-americana a partir da análise de *Salesman*. No Brasil, diverso do caso estadunidense: "(...) tenho relações pessoais que não me deixam caminhar sozinho neste mundo, como fazem os meus amigos americanos, que sempre se vêem e existem como indivíduos"[336]. Se for pensado como foi construída a dificuldade da

---

[334] DURKHEIM, Émile. *Sociologia e Filosofia.* SP, Cone, Coleção Fundamentos do Direito, 1994, p. 58.
[335] Ibidem, p. 59.
[336] DA MATTA, Roberto. *Op. cit.*, 1989, p. 17.

integração de Paul a uma cultura enraizada na concepção do individualismo competitivo, percebe-se como em *Justiça* existem indivíduos inseridos numa conformação social diversa, pautada por uma lógica que estaria mais próxima daquilo que Durkheim concebeu como solidariedade mecânica[337]. São as relações que Roberto da Matta construiu como aquelas que "não me deixam caminhar sozinho". Esse elemento também pode ajudar na compreensão e no entendimento da criação de vínculos sociais num universo que para Goffman era improvável.

Próximo de ser finalizado, é possível argumentar que o documentário se encerra duas vezes, entendendo por isso que ele é concluído em dois momentos distintos que se complementam e convergem para um mesmo desfecho.

O primeiro encerramento ocorre com a seqüência em que se percebe a leitura da sentença do réu Alan, que descobre ter recebido uma condenação de quatro anos de reclusão e 68 dias-multa, mas teve a pena privativa de liberdade convertida em prestação de serviços à comunidade e limitação de final de semana. A partir daqui, o juiz Geraldo (que já não aparece nessa cena), desaparece do documentário.

O segundo fechamento proposto é marcado pelo conjunto de seqüências iniciado pelas imagens catárticas e de transe de um culto religioso conduzido por um pastor que, em meio às suas pregações, emite o seguinte comentário:

> "-A palavra da boca de Deus foi essa: 'Basta. Retira a tua mão'. Alabachurique. Tem gente aqui que está precisando de um basta de Deus. O vento está soprando na minha casa, as portas estão fechadas, eu preciso de um basta de Deus. Na minha direção. Eu preciso que Deus dê um basta. O basta de Deus. Deus quer dar um basta no teu sofrimento. Deus quer fazer mudar tudo. Deus quer que a luz brilhe no teu caminho".

[337] Segundo Durkheim, a solidariedade mecânica, presente de forma mais marcante nas sociedades "primitivas", era um tipo de forma de coesão social baseada nas semelhanças (ao contrário da solidariedade orgânica, fundada nas diferenças), em que o corpo coletivo tinha uma forte consciência social e sentimento de pertença, e esse tipo de solidariedade só era forte na medida em que as idéias e tendências comuns a todos os membros da sociedade ultrapassassem em número e intensidade as idéias e tendências individuais, e quanto maior fosse esse excedente, mais forte seria a solidariedade. E a denominação mecânica advém da resposta mecânica que o corpo coletivo dá a um ato que fere a sua consciência social. Cf. DURKHEIM, Émile. *Op. cit.*, 1999.

Num primeiro momento, tal culto parece enfatizar uma espécie de visão (re)encantada do mundo sob o viés da mãe de Carlos Eduardo, que busca se amparar na fé como esteio para o seu drama particular, o que fugiria ao processo de secularização e desencantamento do mundo apontado por Weber nas sociedades ocidentais[338].

No final dessa celebração etérea, nota-se a inserção de alguns planos da juíza Fátima Clemente na sua sala de trabalho e, por fim, acompanha-se um evento solene que é regido por uma orquestra militar.

Concluída a música, surge a imagem da juíza assinando um documento num palanque. Após o gesto, nota-se ela ovacionada por uma salva de aplausos, seguido por um pronunciamento público de uma voz masculina desconhecida que faz as seguintes afirmações:

> "-A posse da desembargadora Fátima Maria Clemente deve ser marcada, não só com o calor da nossa amizade, com o orgulho pela sua vitória, mas com um outro veemente basta. Também em homenagem à coragem sempre por ela demonstrada em sua carreira quase toda exercida na difícil área da justiça criminal. Basta, senhor presidente, do medo que nos prende em casa, como se ainda fosse seguro nela esconder. Basta, senhor presidente, basta de inércia, de covardia, de submissão ao terror e ao poder dos criminosos. Basta de chorar os nossos mortos, feridos e humilhados em sua dignidade para continuar depois, quase insensíveis, acomodados, aplicando leis que não guardam mais a menor intimidade à realidade em que vivemos. Basta, senhor presidente. Basta".

O que se pode interpretar é que a opção de juntar essas duas seqüências parece ter sido feita pelo conteúdo dos diálogos, funcionando para destacar um gesto imperativo (representado nos bastas) que perpassa e integra dois mundos. E se a princípio eles aparentam ser distintos, aqui é visível que não estão totalmente apartados, mas estão

[338] Cf. WEBER, Max. *op. cit.*, 1999.

minimamente unidos e cimentados pelo sentimento de insatisfação, que não deixa de ter especificidades como se verá[339].

Ao preservar o evento religioso conduzido por um pastor vociferando diversos bastas, *Justiça*, num primeiro momento, monta a concepção de uma consciência social extravasando um sentimento coletivo de descontentamento[340]. E o ato de concatenar essa cena com a seqüência da posse de Fátima Clemente faz com que o clamor social soe como um apelo que ecoa no mundo das leis, bradado agora por uma voz que desabafa contra a autoridade de um presidente tido como fraco e omisso no combate ao medo que prende as pessoas em casa, submetidas ao terror e ao poder dos criminosos, como ela própria manifesta. E a convergência dos desfechos propostos se dá a partir da cena em que a mãe de Carlos Eduardo é filmada sentada num banco do tribunal aguardando a sentença. Aqui, *Justiça* tenta construir uma expectativa no público e completar o arco da estrutura dramática. Percebe-se a mesma *estrutura de crise* presente no filme *Primary* e, que seria recorrente nos filmes de Robert Drew[341]. Nota-se o réu entrar numa sala algemado, ser identificado pelo nome e ser avisado que será feita a leitura da sua sentença.

Após o término da leitura, o espectador fica a par da condenação de Carlos Eduardo[342], que foi sentenciado à pena privativa de liberdade de três anos de reclusão no regime semi-aberto[343].

---

[339] Foucault também destaca essa possibilidade de ligação entre o direito e a religião. Tal como ele discutiu: "(...) devido a todas as implicações e conotações religiosas do inquérito, o dano será uma falta moral, quase religiosa ou com conotação religiosa. Tem-se assim por volta do século XII, uma curiosa conjunção entre a lesão à lei e a falta religiosa. Lesar o soberano e cometer um pecado são duas coisas que começam a se reunir. Elas estarão unidas profundamente no Direito Clássico. Dessa conjunção ainda não estamos totalmente livres". FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, 2009, p 74.

[340]Como teorizado por Durkheim, as religiões, no fundo, tratam-se de uma transfiguração do mundo social. Ao adorar um Deus, um totem ou toda sorte de divindade, um grupo social na verdade estava celebrando a sua própria coletividade. Cf. DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. SP, Paulinas, 1989.

[341] Cf. MAMBER. Stephen. *Op. cit*, 1976, p. 115.

[342] Embora tenha sido a juíza Fátima quem cuida do caso de Carlos Eduardo ao longo do documentário, no final somos informados pela defensora pública que o juiz que deu a sentença não foi Fátima Clemente, mas foi outro, que não é identificado.

[343] De acordo com o artigo 33, 1º parágrafo, alínea b do Código Penal: "Considera-se (...) regime semi-aberto a execução da pena em colônia agrícola, industrial ou estabelecimento similar". http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:pZs_0Fyl5usJ:www.amperj.org.br/store/legislacao/codigos/cp_DL2848.pdf+artigo+33+cp&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESg6IKKuFBGMlxxB1I4evl9uMHMtOQhkfSt6diAI59Q0eETS3L5aEdG9-y11yWt6yE7VXCEoQOMppZue88Gszc5w5nurD1EVUJ8chNkCFi7Knuw9w8Hu3cOCc_nbKrMhEvvmzkH_&sig=AHIEtbRkZJ1nXZUtm6ubQ6X5HzaLDme6og – Acessado em 22/10/2010.

Tal como está organizado o filme, somente os julgamentos dele e de Alan chegam a um termo que permite ao espectador conhecer o resultado. De um lado, um juiz construído com um perfil harmônico e bem-humorado (organizado principalmente por meio das cenas da refeição e da aula), que julga um réu e transforma a sua condenação em pena alternativa de prestação de serviços à comunidade. Do outro, uma juíza *cordial* e moralista, e ainda que não tenha sido ela quem emitiu a sentença final, é ela quem cuida do caso ao longo do filme, o que pode permitir à pessoa que assiste ao documentário fazer uma associação direta entre a magistrada e a condenação, ato este que resultou numa pena de reclusão. E são esses dois pólos opostos na concepção sobre o encarceramento que parecem refletir o principal *sistema relacional* sugerido na análise, amarrando e conduzindo o documentário. E a ascensão de Fátima ao posto de desembargadora, pela forma como lidou com as questões da justiça ao longo da sua carreira, parece ter sido a solução encontrada pela estrutura penal para atender aos anseios emanados pelo sentimento coletivo. Porém, o que é mais curioso notar, é que se a justiça no início do filme é apontada como surda, aqui ela escuta e (re)traduz. Mas, como se nota, o que ela ouve é completamente filtrado e distorcido. Se os clamores no "mundo metafísico", que estavam primordialmente fundados sob o viés da mãe do réu, ancorados num desejo de abrandamento da pena ou de não-reclusão, o que a justiça ouve se encaminha na direção contrária, redundando na detenção.

Com esse movimento, *Justiça* se aproxima de *Primary* no que tange à conclusão, finalizando nos moldes do "cinema clássico hollywoodiano"[344] em que um dos personagens é consagrado às expensas do outro, ainda que aqui não seja o carisma que é recompensando como no filme de Robert Drew. Os dois filmes também se assemelham pela linearidade com que a história é conduzida, seguinte os parâmetros de uma *narrativa dramática canônica*[345].

As imagens finais da mãe do agora condenado Carlos Eduardo, caminhando desamparada e aos prantos pelo corredor após saber da condenação do seu filho, é o ato final de que a mentalidade *cordial*, moralista e punitiva prevaleceu. E o seu trajeto por um corredor que não conduz para nenhum outro lugar, rompendo totalmente com a montagem adotada ao longo do filme, que sempre guiava o espectador, de forma mediada, de um

[344] Cf. BORDWELL, David. *Op. cit.*, 2004, pp. 278/279.
[345] Cf. CAMPOS, *op. cit*, 2007, p. 272.

espaço para o outro, parece traduzir a tentativa de produzir uma visão crítica no espectador com relação à "realidade" penal do Rio de Janeiro. Na verdade, ainda existe a inserção de outra imagem, que parece simbolizar o horizonte sugerido pelo filme. Após Elma Lusitano caminhar desolada até o instante em que a câmera realiza o corte final, existe a inserção de um último fotograma, deixando a tela totalmente escurecida, completamente preta, sinalizando assim a perspectiva nublada da "realidade" do sistema judiciário carioca.

*

Como visto, existe ao longo de *Justiça* uma tentativa de fomentar uma concepção de atestar um aspecto da "realidade", que aqui está circunscrito ao universo jurídico penal no estado do Rio de Janeiro. E esse "mundo real" é construído por uma *voz da perspectiva* a partir de uma reflexividade no nível político, o que permite ao espectador, tal como em *Salesman*, problematizar o próprio mundo "como ele é"[346], e não a forma como ele foi significado formalmente pelos diversos elementos fílmicos, o que pode incitar no espectador o imaginário de "não-controle" do cineasta. Uma das possíveis discussões da "realidade jurídica" gira em torno dos réus. Da forma como os julgamentos são filmados, é bem mais provável que um espectador problematize a maneira como a sociedade está organizada juridicamente do que a escolha da diretora em apresentar exclusivamente réus "pés de chinelo", construindo um discurso fílmico particular.

Outra discussão que permeia os dois documentários em torno da impressão de lidar com o mundo "tal como ele é", gira em torno do *realismo psicológico*, sendo uma das formas de fomentar no espectador um sentimento de saborear a "realidade" ao se identificar com os personagens. E o que se pode apontar como traço integrador dos dois filmes é a estratégia que visa dar maior densidade e espessura humana a alguns destes personagens. Porém, existe uma diferença marcante entre *Salesman* e *Justiça*. No primeiro, o reconhecimento pode ser operacionalizado na complexidade dada a Paul, alicerçado filmicamente numa miríade de sentimentos que transitam da alegria à frustração,

[346] Embora se possa traçar um paralelo entre os dois filmes pelo emprego da reflexividade no nível político, é possível afirmar que a obra dos irmãos Maysles difere de *Justiça* pelo fato de que nesta, já é possível ao espectador construir, de forma mais consistente, desde o primeiro plano, o tipo de leitura sugerida, enquanto no primeiro é mais provável construí-la paulatinamente, após testemunhar as diversas tentativas frustradas de Paul em exercer o seu métier.

perpassando momentos de cinismo e escárnio. *Justiça*, por sua vez, tenta humanizar seus personagens apelando principalmente para a diversidade de papéis. Geraldo e Ignez encenam tanto no mundo do trabalho quanto no universo do lar. Também atuam como profissionais responsáveis pela vida dos materialmente desprovidos (reatualizando a tradição da vítima no documentário), como pais e como filhos (no caso da defensora). Todavia, percebe-se que essa configuração torna os dois personagens menos ambíguos que Paul e mais dotados de um "bom-mocismo" quando contrapostos à figura da juíza Fátima, o que rende ao *sistema relacional* proposto uma coloração maniqueísta, mas nem por isso menos eficaz na estratégia de identificação com o público, habituado de alguma maneira a esse tipo de moralidade dicotômica entre "vilões" e "heróis", constituindo o que Ismail Xavier chamou de melodrama moderno, já presente no alvorecer do cinema, desde D. W. Griffith, e propagado até os dias de hoje[347].

Uma discussão que também produz uma aura de legitimidade à impressão de que o cineasta "não controlou" aquilo que se vê e que aparenta tornar *Justiça* mais insidioso do que os dois *documentários observacionais* norte-americanos, é a forma com a qual foi empregada a narração a partir do *ponto de vista de Deus*. Se em *Primary* "Deus" perde sua invisibilidade quando faz reverberar a voz *over*, denunciando que conduz a história em algum nível (o que pode tornar alguns espectadores incrédulos a respeito da "veracidade" das imagens), e em *Salesman*, "Deus" é tornado humano (e uma vez mais ganha visibilidade) quando o espectador identifica as características dos outros vendedores sob a perspectiva do Texugo, em nenhum momento de *Justiça* "Ele" faz notar sua presença de forma mais explícita. O narrador está completamente subsumido na história, potencializando a impressão de que ela se constrói por si própria, o que, no limite, seria sua própria negação enquanto discurso. *Justiça* é assim quase tornado uma "não-história", um conjunto de fatos e eventos que supostamente não teriam sido narrados, mas apenas reproduzidos tais como foram observados pelo cineasta. Tem-se a sensação de ausência de

[347] Ismail Xavier aponta que a criação da linguagem cinematográfica se deu concomitantemente a um processo de defesa de valores como a moral e os bons costumes. É para fundamentar essa imbricação entre uma linguagem se estabelecendo e valores moralizantes que o autor afirma que "Nesta institucionalização [do cinema], põe-se em prática um velho pressuposto: a imitação da vida deve ser instância de um 'exemplo regenerador'. A ficção, que atrai pelo prazer, justifica-se pela correção do caráter. (...) Os efeitos do espetáculo sobre a consciência culpada são dramatizados nesses dois filmes [*Brutality e Drunkard's Reformation*] que explicitam a premissa do melodrama moderno, cuja lição moral se faz de agulhadas no vício e premiações à virtude". XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith:o nascimento de um cinema.* SP, Brasiliense, 1984, p. 21. interpolações nossas.

uma instância narradora, e que caberia ao espectador preencher essa lacuna, ocupando um patamar que lhe daria onisciência, onipresença e onipotência para compreender e julgar cada fenômeno testemunhado. O público parece ter um "olhar total", que apreende cada aspecto da estrutura penal (o tribunal de justiça, a Polinter, o palácio da justiça) e a "realidade" social, traduzida nas desigualdades de classe entre operadores do direito e réus/familiares. E tão privilegiada e divina é a sua posição, que se pode afirmar que o público teria mais elementos do que o próprio juiz para embasar a sua convicção e julgar os réus. Como se discutirá a seguir, quem vê o filme tem acesso até mesmo à confissão de Carlos Eduardo num momento que deveria ser restrito ao réu e seu defensor. Quando dotados desse prisma global, cada espectador é tornado onisciente, podendo ganhar o status de divindade.

Essa suposta ausência da instância narradora também é reforçada pela inexistência da "reflexividade acidental", mais uma vez pontuando a diferença do documentário brasileiro com os dois norte-americanos. Nestes, essa forma peculiar de "reflexividade" indicava, em algum nível, a presença do enunciador, ainda que de podendo ser lida numa perspectiva de atestar a "veracidade" das cenas filmadas. Já aqui, não existe nenhum momento de "reflexividade acidental", o que acentua a idéia da eliminação de qualquer traço enunciativo.

Porém, um dos elementos que parece ser o mais alusivo para a constituição de que *Justiça* apenas explicita o mundo empírico, está na forma como organizou a continuidade espaço/temporal, sendo milimetricamente estruturada de maneira a sugerir a idéia de um fluxo contínuo, evitando cortes abruptos. Eles são organizados de forma a manter uma transição coerente, seguindo um encadeamento lógico por meio do que se pode qualificar como uma "montagem de entranhas", que parte sempre da região mais epidérmica e vai aos poucos mergulhando no âmago dos universos explorados. A edição das seqüências, com um encadeamento dentro de uma lógica descendente, parece incitar uma experiência sensorial no espectador de que ele, por seus próprios pés, adentra cada vez mais no âmago dos universos explorados. Além disso, essa mesma sensação é experimentada pelo testemunho do que supostamente seria uma consecução do tempo na sua totalidade, podendo ser significada tanto pela observação de eventos importantes (como os julgamentos ou a espera aflitiva da mãe de Carlos Eduardo pelo seu veredicto), bem como

pelos diversos tempos “mortos”, como as cenas de engarrafamento no trânsito ou da circulação pelos corredores do tribunal.

Após a seqüência do julgamento inicial, existe toda uma estratégia de contextualização do documentário. A câmera realiza uma tomada panorâmica da fachada do prédio que indica ao espectador a instituição e o lugar que serão objeto do filme. Presencia-se um edifício amplo, com dezenas de janelas, e no topo está contida a seguinte inscrição em azul: Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Opera-se um corte nas imagens, seguido por um plano médio que contém a informação de que se trata do Fórum, inscrita no alto da porta de entrada. Após essa entrada, o espectador é convidado a seguir pelo corredor que em existe uma circulação menos densa de pessoas de terno e gravata. Posteriormente, a câmera enquadra uma rampa de descida, criando a impressão de mergulhar cada vez mais nas profundezas da instituição, encaminhando para as suas entranhas[348]. Agora é possível presenciar o corredor em que existe uma circulação maior de pessoas, com indivíduos vestindo trajes mais informais, o que cria a impressão de ser uma área de acesso àqueles que não estão ligados profissionalmente ao universo jurídico. O próximo plano inicia com um enquadramento da defensora pública com um bloco de papel e uma caneta, passo a passo se encaminhando na direção da câmera, pelo mesmo corredor estreito em que se presenciou a cena do homem de cadeira de rodas, até entrar numa sala à esquerda da tela. Enfim o ritual de condução e desvendamento dos espaços institucionais se completa quando a câmera filma a salas de audiência em que a juíza Fátima Clemente interroga Carlos Eduardo.

Tal como foram editadas as cenas, o público foi lentamente sendo conduzido por uma lógica descendente, partindo dos elementos macros para os micros, das tomadas panorâmicas mais amplas, passando por planos médios de corredores repletos de semblantes desconhecidos até o destino final que propicia uma identificação dos principais personagens por meio da nomeação em cartelas brancas num fundo negro.

---

[348] Em pesquisa *in loco*, realizada em 22/10/2010 no Tribunal de Justiça retratado no filme, foi possível verificar que a diretora recriou filmicamente a lógica interna da estrutura arquitetônica do edifício, tendo em vista que ao entrar pela porta principal do Fórum (que atualmente funciona exclusivamente como saída, mas à época permitia a entrada no prédio) e passar pelo corredor indicado, a rampa de descida não dá acesso às salas de julgamento como sugerido pelo documentário, mas conduz ao estacionamento. Essa (re)organização dos espaços parece privilegiar uma estratégia discursiva de conduzir o espectador a um mergulho nas profundezas da instituição em detrimento de reproduzir *ipsis litteris* os espaços tal como eles foram originalmente projetados.

Uma das possíveis formas de leitura da exploração desses vários ambientes, repletos de tempos "mortos", é que o filme buscou manter a cadência de um ritmo lento e alongado para fazer alusão à morosidade e à burocracia da justiça penal. Ao percorrer cada recinto da edificação, passando por corredores, rampas e salas, deixando a câmera filmar por um período de tempo que às vezes se arrasta, privilegiando cenas "desprovidas de ação significativa" (como na caminhada da defensora pública pelo corredor, desde a porta, até ela adentrar na sala de audiência, mantendo até mesmo a câmera ligada por mais alguns segundos após ela ter entrado), soa como referência aos inúmeros trâmites e recursos protelatórios que um processo pode percorrer[349] e a lentidão com o qual ele se move[350].

Outra possibilidade de leitura desse tipo de estratégia, e que não anula a primeira, parece ser que o emprego dos cortes causa uma impressão de uma "reprodução fidedigna" da "realidade" espaço-temporal, que tende a tornar imperceptível a transição no espaço e no tempo e reforçar a diegese do filme, tendo em vista que "(...) o efeito diegético será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação do discurso"[351].

Tal como formulou Jean-Claude Bernadet:

> "Como fazer para que, depois da sessão, o espectador se lembre mais do enredo e dos personagens, que das movimentações da câmera? Para isto, foi necessário desenvolver uma linguagem que passasse como que desapercebida. Estabeleceu-se, por exemplo, um corte (passagem de um plano para outro) praticamente insensível. Não cortar de um plano muito

---

[349] Dentre os inúmeros recursos cabíveis num processo penal citados por Ribamar Soares, encontramos o *recurso no sentido estrito, apelação, embargos de declaração, embargos infringentes e de nulidade, agravos no processo penal, revisão, recurso extraordinário, recurso especial, carta testemunhável, recurso ordinário constitucional* e por fim o *mandado de segurança.* Dados obtidos no site da Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados.
http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:wfB7vTjc12UJ:bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/1467/recursos_processo_soares.pdf%3Fsequence%3D1+recursos+protelat%C3%B3rios+cpp&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESiv4k4lAIodfX8P6U8nRqf1UIbIXNOH-6i4wwVQakKCNqWr4WEHs60djlY6J5NGQOaQvWC9vv7zHkIjY_d1kQchDVMUXlHyqS0l49HB3o3VOa1fyudImr7Y1xhhy3ycnXdkx6qs&sig=AHIEtbRJunaCc5FVQ9ZIbR1Wt8dL--mR8A – Acessado em 22/10/2010.

[350] Ainda que existam discordâncias sobre a morosidade da justiça brasileira, segundo pesquisa da FGV, citada pelo jornal *Folha de São Paulo*, mais de 90% dos entrevistados em sete regiões metropolitanas do país apontaram a lentidão como o principal problema do Judiciário, o que explicita um tipo de construção que circula e está arraigada no senso comum. Cf. Entidades contestam Mendes e afirmam que justiça é lenta, in *Folha de São Paulo*, quinta-feira, 04 de fevereiro de 2010, caderno Brasil.

[351] COSTA, Flavia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. SP, página aberta, 1995, p. 7.

aberto para outro fechado, ou vice-versa, pois o espectador sentiria o choque, mas ter transições suaves, progredir aos poucos para planos maiores ou menores. Não cortar de um plano parado para outro em movimento, mas cortar de parado para parado, ou do movimento para o movimento. (...) Obtém-se um ritmo cuja fluência vai levando o espectador, que fica com a impressão de assistir a um fluxo contínuo e não se dá conta de estar vendo uma sucessão de planos que duram pouco mais de alguns segundos"[352].

É essa estratégia que o filme explora, conduzindo o espectador ao longo de cada um dos recintos, sem grandes sobressaltos, preservando a lógica de transição de planos maiores para os menores por meio de diversos planos-seqüências, tão estimados por Bazin no seu elogio ao realismo cinematográfico, criando uma impressão de que se segue passo a passo pela instituição, desde a sua entrada até as salas de julgamento, o que coloca *Justiça* mais próximo dos filmes de ficção da década de 60 do que dos filmes mais contemporâneos[353].

Ao término da inquirição da juíza, o réu Carlos Eduardo é dispensado e levado algemado para outro lugar. A câmera segue o réu algemado e escoltado por um policial pelo corredor que dá acesso à sala de julgamento e, então, o filme inicia uma nova organização dos planos através da "montagem de entranhas". No plano seguinte, o réu é conduzido para o setor de custódia da Polinter, identificado através de uma tomada da fachada do prédio, onde ele fica detido provisoriamente enquanto aguarda os desdobramentos do seu caso. Tal como no tribunal, o espectador, pouco a pouco, vai sendo inserido nas dependências da Polinter. Dá para ver um dos funcionários da equipe dirigente abrir dois portões de barras verdes, realizar uma revista em Carlos Eduardo e, por fim, abrir uma porta de metal por onde o réu entra e é trancafiado. Após um corte, há uma tomada das celas a partir de um circuito interno, que filma as diversas celas dessa instituição total. Terminados os planos, o que se vê é a cena do dia de visita dos detidos, com dezenas de pessoas aguardando na entrada do prédio da Polinter, até o instante em que são

[352] BERNADET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 2004, pp. 41/42.
[353] Tal como entendido por Jean-Claude Carrière, analisando filmes ficcionais "(...) A antiga necessidade de narrar uma cena continuamente, do início ao fim, caiu em desuso. Em vez de aderir ao que nos anos 60 era conhecido como 'tempo real' (…) o cinema contemporâneo parece cada vez mais desarticulado, mais pronto a se mover de um ponto alto para o outro, sem se preocupar muito com a continuidade da cena". CARRIÈRE, Jean-Claude. *Op. cit*, 2006, p. 111.

apresentadas pela primeira vez a mãe e a namorada de Carlos Eduardo. A câmera permanece estática por um instante, filmando-as durante alguns segundos, tentando criar no espectador a sensação de uma longa espera. A seguir é filmado o ritual de revista dos parentes como uma forma de reforçar a idéia de acompanhar cada um dos passos que envolvem todo o trâmite institucional. O que se vê, então, é um conjunto de imagens num cenário que parece ser reservado à confraternização entre detidos e parentes. Abraços, beijos, sorrisos, pesar e toda a sorte de sentimentos são construídos visualmente aqui.

Findado o dia da visita, começa um novo ciclo da "montagem de entranhas", quando o espectador acompanha um longo percurso que mais uma vez é iniciado pela contextualização da região externa do cenário. Dá para identificar o prédio pela inscrição na parede de mármore marrom, onde se lê Palácio da Justiça. Então, notam-se algumas pessoas circulando e, bem ao fundo, filmada por trás, depara-se com a chegada da defensora pública. No plano seguinte, torna-se perceptível que este é o seu local de trabalho quando não está no Tribunal defendendo os réus. Ignez, agora identificada pela cartela branca com fundo negro, está dialogando com a mãe de Carlos Eduardo, que fornece informações do seu filho. Nesse instante, o filme tenta explorar o universo social dos parentes dos detidos, e para manter impressão de fluência do tempo e do espaço, capta imagens da mãe de Carlos Eduardo no interior de um ônibus em pé, até sua imagem ser substituída pela da namorada do detido, também no interior de um transporte público, porém sentada.

Depois ocorre uma nova contextualização, filmada com uma tomada panorâmica de um morro repleto de casas em primeiro plano, construindo visualmente a imagem de uma favela, e mais ao meio, a presença de diversos prédios, e bem ao fundo, novos morros, estratégia essa que é recorrente na filmografia brasileira para discutir a proximidade espacial e a distância social existente entre as classes baixas (equilibradas nos morro) e as classes médias (comprimidas no asfalto) no Rio de Janeiro[354]. Presencia-se um longo trajeto, recheado de ladeiras, que é explorado por tomadas em contra-plongée[355]. Porém, o

[354] É possível citar uma filmografia que vai desde os anos 60, com *Cinco Vezes Favela* e *Rio, Quarenta Graus* até filmes mais contemporâneos como *Ônibus 174* de José Padilha (que inicia o seu documentário com um plano-seqüência de uma tomada aérea desse contraste) e *Quase Dois Irmãos* de Lúcia Murat (que finaliza o seu filme com uma tomada que faz o mesmo tipo de alusão à segregação geográfica carioca).

[355] Esse ângulo, no qual "(o tema fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e

efeito é aqui trabalhado numa direção contrária à qual faz menção Marcel Martin. As tomadas de baixo para cima nesse instante servem para pontuar a dificuldade da vida nos morros. A imagem, longe de exaltar a personagem, indica a sua pequenez diante das ruas íngremes (ora asfaltadas, ora de barro), que se projetam à sua frente. Se existe algum sinal de triunfo aqui, é somente pelo esforço que ela tem de encarar, com uma gravidez em vias de finalizar, "escalando" as ladeiras. E já próxima de chegar à sua casa, nota-se que ela ainda tem que se equilibrar e se apoiar no chão de terra para conseguir galgar as escadas improvisadas, tendo em certos momentos que parar para respirar e tomar fôlego antes de alcançar o final da jornada. Já na imagem seguinte, vê-se mais uma vez o encerramento do ciclo da "montagem de entranhas", concluído com uma imagem do interior da casa da namorada de Carlos Eduardo, findando mais uma vez uma jornada que guia o espectador, plano a plano, para o âmago de um cenário, como se caminhasse por suas próprias pernas ao longo de todo o trajeto. Nota-se, então, um conjunto de imagens dos detidos na Polinter, o que quebra a cadência que o filme vinha construindo.

Posteriormente, *Justiça* realiza novamente "a montagem de entranhas". Agora, a construção de fruição da "realidade" é produzida na seqüência introdutória do juiz Geraldo A sua aparição é operacionalizada por intermédio de uma mediação estratégica dos planos, seguindo a mesma lógica descendente, que aqui funciona, inicialmente, a partir da tomada aérea mais aberta de uma rua movimentada durante o dia. A cena prossegue, num plano-seqüência, quando se nota o semáforo fechar e diversos transeuntes começam a cruzar uma rua pela faixa de pedestres. Em seguida, por intermédio de um plano mais fechado e com a câmera no mesmo nível da calçada, percebe-se o surgimento de um homem num paletó escuro e de gravata na mesma tonalidade, caminhando na direção da câmera, e indo ao encontro de um rapaz vendendo jornais. O plano seguinte justifica o trajeto do magistrado, apresentando imagens do juiz ministrando uma aula para um curso que se supõe ser de direito. E é nessa seqüência que surge a cartela com o seu nome. Após um corte, o espectador se depara com Geraldo circulando pelos corredores do tribunal, indicando a sua atividade de juiz. E para explicitar essa outra função, o filme o apresenta tirando seu paletó numa sala e vestindo uma beca, num longo plano-seqüência, até que a imagem seja cortada

---

tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens". MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. SP, Brasiliense, 2ª Reimpressão, 2009, p. 41.

e concatenada com outra dele se sentando na cadeira da sala de audiência, quando presidirá o caso de Paulo César e Alan Vagner.

Ao término da inquirição, pode-se ver o juiz saindo do tribunal no interior do seu veículo, de noite, indicando que cumprira uma jornada de trabalho. A câmera, como em *Salesman*, fica situada no banco ao lado do motorista (mas aqui, o personagem não dialoga com ela, o que poderia romper com a diegese, como no documentário dos irmãos Maysles). Através de um longo plano-seqüência, acompanha-se o juiz por um percurso que inicia na garagem do tribunal, até sua saída do prédio e a consecução pelas ruas da cidade. Num determinado momento, o juiz se depara com um pequeno engarrafamento, tendo que frear e aguardar sem que a câmera corte, valorizando assim mais uma vez os tempos "mortos". Em seguida, ocorre um corte para o interior de uma residência, na qual se percebe um menino jogando bola. Por fim, a câmera registra um jantar em que dialogam o juiz, sua esposa e sua filha.

Esse conjunto que acompanha todo o percurso de Geraldo serve como um tipo de etnografia do cotidiano do magistrado, construindo a impressão de dissecar cada passo seu desde o início até o término do dia, alternando entre situações ausentes de "ações dramáticas" e o exercício de julgar a vida das pessoas, como uma forma de orientar a percepção do espectador de que ao supostamente abarcar a totalidade do tempo e do espaço, o cineasta não controlaria o evento, mas apenas o reproduziria na sua integralidade.

Estratégia semelhante é empregada com a defensora pública. Após a apresentação com a cartela contendo o seu nome, a defensora é vista colhendo o depoimento de Carlos Eduardo na sua sala. Em seguida, ela surge na sala de audiência defendendo o réu acusado de furto no velório. Ao término das atividades, nota-se a figura da personagem circulando pelos corredores do tribunal para, no plano seguinte, ser filmada no interior do seu carro, circulando pela praia de Botafogo[356] até chegar num colégio para buscar sua filha. Em seguida, mais alguns elementos "irrelevantes" são testemunhados pela câmera, como o curto diálogo sobre o dia com a sua filha, o engarrafamento no trânsito, a doação de gorjeta a um menino que fazia malabarismo no farol, até finalmente chegar à residência, onde se realizará a seqüência do jantar.

[356] Localizável pela visão do Pão de Açúcar ao fundo.

Com isso, tem-se a idéia de que o filme organizou seu ritmo[357] de forma a sugerir uma "inexistência da montagem", preservando um tempo que flui "naturalmente", seguindo seu próprio ritmo. É nessa direção que Andrei Tarkovski defende a concepção de ritmo num filme em contraposição à teoria da montagem de Kulechov e Eisenstein. Para Tarkovski:

> "(...) A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente continuadas no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar"[358].

Pode-se perceber na citação uma concepção de que o material cinematográfico tem uma natureza que independe do desejo do cineasta, que deveria silenciar e deixar ela própria se manifestar. E é com base nessa noção de um ritmo a ser respeitado que *Justiça* parece se alinhar, organizando-se de forma a transmitir a sensação de que o cineasta não controlou o ritmo do filme, mas deixou que ele se desdobrasse ao sabor da sua própria cadência.

Embora *Justiça* aparente fomentar a concepção de "ausência de controle", preferindo incitar a sensação no público de flanar por longos trajetos através da "montagem de entranhas", nota-se no momento em que são filmados os lares de Geraldo e Ignez um tipo de estratégia que se pode chamar de "montagem atalho".

A passagem de um lar ao outro se dá com um *close* da televisão enquanto era filmada a casa do juiz Geraldo, criando um plano em primeira pessoa, como se o público estivesse sob a perspectiva da sua filha com o namorado assistindo o noticiário anunciar

---

[357] Andrei Tarkovski distingue a montagem do ritmo, afirmando estar convencido de que este seria o principal elemento do cinema, e não a montagem, como as pessoas costumavam acreditar. Cf. TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo* SP, Martins Fontes, 2ª edição, 1998, p. 141.
[358] ibidem, p. 136.

mais um dentre vários incêndios intencionais de ônibus na cidade do Rio de Janeiro. Já no plano seguinte é possível encontrar a imagem da defensora pública sentada num sofá fazendo cafuné na sua filha, deitada sobre o colo, ambas assistindo às mesmas notícias jornalísticas. O que se nota também nesse corte é a opção pela manutenção do áudio e cortar somente a imagem para fazer a passagem de uma residência à outra. A voz feminina do noticiário que reverbera nos dois lares resulta de um único e mesmo programa televisivo, que opera como uma ponte para ligá-los, fazendo uma mediação que ameniza um possível choque na percepção do espectador, evitando estranhamento e servindo de reforço a categoria de classe média dos operadores do direito pela aproximação dos planos dos dois ambientes, sem ter que transitar por um longo percurso para inserir o espectador no lar da defensora[359].

Deve-se ressaltar também que dentro das seqüências da rotina da defensora pública está presente um momento que também constrói a sensação de lidar com a própria "realidade", mas que traz uma grande implicação de ordem ética Ao final da cena em que a defensora pública é oficialmente apresentada ao espectador por meio das cartelas pretas com o nome em branco, vê-se Ignez na sua sala, no Palácio da Justiça, conversando com Carlos Eduardo, e é possível acompanhar um diálogo no qual a defensora vai recuperando historicamente toda a ligação e o envolvimento do réu com o tráfico onde ele habita, iniciada aos 14 anos de idade, cercada também pelo reconhecimento entre os seus pares da organização criminosa pelo seu enfrentamento com policiais e pelas vendas de entorpecentes, nas suas reclusões anteriores, nas prisões que ele conseguiu evitar por ter cedido ao que ele denominou de "acertos com os policiais[360]", até o momento em que confessa à defensora (e ao público em geral) ter consciência que portava um carro oriundo de um roubo. A possível leitura de lidar com um mundo "não mediado" aqui se produz pela forma como o documentarista (e tudo o que implica a sua presença) é eclipsado. Entende-se que existe uma radicalização da premissa *observacional*, possível de organizada pela idéia de que inexistência de todo o aparato fílmico. É como se entre o espectador e o evento nada se interpusesse. E essa sensação pode ser construída se o espectador pensar que a câmera não poderia estar ali, registrando a confissão do réu, tendo em vista que juridicamente

[359] Mas é possível apontar que esse recurso de tomar um atalho para conduzir o espectador à residência de Ignez só ocorre na primeira vez que a câmera filma o seu lar.
[360] Que o próprio réu esclarece se tratar de quantias em dinheiro dadas a policiais corruptos para não ser preso.

existe um preceito normativo que prega o sigilo profissional entre advogado e cliente[361]. E ao quebrar o sigilo profissional, *Justiça* tende a reforçar essa concepção de que tudo se passa supostamente sem a presença de um enunciador. Porém, isso tem implicações éticas importantes. Em primeiro lugar, essa quebra pode implicar numa mudança nos trâmites do processo, podendo servir como prova para incriminar o julgado[362]. Ainda que, em um exercício de abstração, possa-se alegar de alguma maneira que o filme não poderia ser usado como uma prova concreta para o julgamento do réu, pode-se afirmar que ele serve como um elemento de formação de opinião e convicção, fomentando uma predisposição nos juízes ou desembargadores que cuidarem dos recursos posteriores. Como analisado durante os processos de inquérito, a produção de "verdade" jurídica não depende necessariamente de provas factuais, mas pode se fundamentar a partir de presunções. Com isso, a manutenção da cena faz com que a diretora de alguma maneira forneça elementos que podem ir contra os interesses do seu personagem e redundar na sua condenação.

A outra sorte de problemas éticos está implicada num possível risco à vida do réu. Como ele próprio confessou, envolveu-se em atos de conflito armado com policiais ou em atos de suborno, podendo despertar espíritos corporativistas de represália ou vingança das partes envolvidas nesse tipo de interação com o personagem, confissão esta que foi feita num momento que o réu provavelmente acreditava ser regido pela aura do sigilo.

Além das questões éticas, a manutenção dessa cena pode também trazer complicações ao discurso do filme, enfraquecendo a sua construção, que até então parecia

---

[361] Como preceitua o artigo 25 do Código de Ética e Disciplina da Ordem dos Advogados do Brasil: "O sigilo profissional é inerente à profissão, impondo-se o seu respeito, salvo grave ameaça ao direito à vida, à honra, ou quando o advogado se veja afrontado pelo próprio cliente e, em defesa própria, tenha que revelar segredo, porém sempre restrito ao interesse da causa". O artigo 26 do mesmo código reza que: "O advogado deve guardar sigilo, mesmo em depoimento judicial, sobre o que saiba em razão de seu ofício, cabendo-lhe recusar-se a depor como testemunha em processo no qual funcionou ou deva funcionar, ou sobre fato relacionado com pessoa de quem seja ou tenha sido advogado, mesmo que autorizado ou solicitado pelo constituinte".http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:jMtF90xYGjAJ:www.eticaempresarial.com.br/imagens_arquivos/artigos/File/Eticaenegocios/CodEticaDisciplina%2520OAB.pdf+c%C3%B3digo+de+%C3%A9tica+e+disciplina+da+oab&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESiuWqeGxnLLaXbf2uXGS13sJ_k6yALSAgub4PxGjCbgabmk6hKPjqM7kCPJnCxCA5Ka-ZuuDTiHM21WmsaLxEPDhwzFfgN6hZy38FHCup8kr37gAI051VBDULeeZVMccfHD7zDH&sig=AHIEtbQxIup-cWJROe-jeK9lrImPychQ5w – acessado em 18/10/2010.

[362] Mesmo que ele tenha sido condenado, como se descobrirá no final do filme, deve-se levar em consideração que Carlos Eduardo foi sentenciado apenas em primeira instância, cabendo ainda possíveis recursos, como a própria defensora esclarece para a sua mãe nos instantes finais.

caminhar numa direção de crítica à justiça penal em discussão[363]. Ao explicitar a culpa do réu, *Justiça* pode induzir alguns dos espectadores, que nutriam certa simpatia pelo acusado, a ter uma mudança de perspectiva, fazendo com que eles passem a torcer pela sua condenação, e podem também criar antipatia pela defensora pública, que passaria a ser vista como alguém que defende um homem mesmo sabendo que ele é culpado.

Também é possível apontar a existência de outra estratégia que apresenta um elemento central para a criação da concepção de um cinema "não controlado". Na seqüência do dia de visitas aos detidos, há um primeiro momento onde é possível encontrar Carlos Eduardo consolando sua mãe chorosa, que em certa altura, encosta no seu peito, para em seguida se voltar em sua direção e lhe fazer alguns comentários. O diálogo entre eles é completamente inaudível. Nota-se, então, um novo corte, agora como uma tomada bem próxima às costas do réu detido conversando com sua namorada e sua mãe. A proximidade da câmera nos personagens parece ter o intuito de conseguir captar o som do diálogo, que aqui se insinua, mas ainda é difícil de ser integralmente compreendido. Depois de três seqüências que flagram casais abraçados, volta-se ao diálogo do trio, que agora está posicionado em outro lugar, mais precisamente na ante-sala, por onde foram vistos os detidos caminharem em fila, que dava acesso ao espaço comum de convivência entre reclusos e visitantes. Aqui, o diálogo entre eles se torna compreensível, e é possível ouvir os comentários da sua mãe sobre a dificuldade emocional que ela enfrenta com a sua detenção e sobre as novas peripécias da sua filha, até serem comunicados do fim da visita pelo soar de um alarme. Carlos Eduardo se despede de sua mãe e de sua namorada, e se nota ele aguardando o restante dos visitantes saírem da sala de convivência, indo, em seguida, na direção oposta a eles, para cruzar as duas portas de grades verdes que conduzem às celas.

---

[363] Um dos recursos que se pode citar para ajudar na interpretação de uma leitura favorável aos personagens destacados como defensores de uma lógica menos punitiva, está no surgimento dos créditos finais. Eles estão assim dispostos: primeiro – defensora pública Maria Ignez Kato. Em seguida vêm os juízes, e por ordem encontramos – primeiro, Geraldo Luiz Mascarenhas Prado, depois Fátima Maria Clemente e por fim Roberto Ferreira da Rocha (que provavelmente é o juiz do caso do homem negro da cadeira de rodas). A seguir, vêm os réus – Carlos Eduardo, Alan Wagner, Anderson Vinícius, Marcílio e Paulo César. Em penúltimo, surge a promotora Andréia Macabu S. Calo. E por fim, as participações de Elma Lusitano (mãe de Carlos Eduardo) e Suzana (namorada do mesmo). Como se pode perceber, nem o surgimento dos nomes e nem o das denominações seguem uma ordem alfabética e tampouco uma ordem cronológica de aparição no filme. O que se pode interpretar é a existência de uma hierarquia de preferências. E tal como ela está posta, nota-se que no topo estão a defensora pública, acima de todos, e dentre os juízes, está Geraldo em primeiro lugar, o que pode ser interpretado como uma postura mais próxima aos personagens com uma visão anti-trancafiamento.

O que é interessante notar é que parece ter havido toda uma negociação entre a diretora, os personagens do filme e os funcionários da Polinter para que os espectadores pudessem acompanhar o diálogo entre os personagens durante a visita. Todavia, toda essa mediação é obliterada na edição do filme, criando a impressão de que se tem apenas um "retrato fiel" do que seria um dia de visita, sem qualquer intervenção. É possível destacar que Carlos Eduardo é o único detido que ocupa o ambiente em que foi possível ouvir o diálogo, lugar esse que estava fora dos limites do espaço de socialização entre visitantes e detidos, permitindo interpretar que foi uma espécie de concessão feita pelos funcionários da Polinter à diretora e aos filmados depois de algum tipo de acordo, que no filme é dissimulado em nome de uma "reprodução fiel dos fatos", supressão essa típica dos filmes *observacionais* até aqui analisados, como nas concessões feitas entre a equipe cinematográfica e os candidatos para que pudessem ser filmados nas suas campanhas em *Primary*, ou nas autorizações concedidas pelos potenciais compradores aos vendedores de *Salesman*, dando vida a um "mundo real", supostamente capturado sem nenhuma interferência externa.

Por todas essas estratégias empregadas ao longo do filme, entende-se que *Justiça* seria mais insidioso do que os outros dois documentários norte-americanos analisados, criando uma linguagem que tendeu a propiciar uma imersão dos espectadores sem quebras significativas. Em *Salesman*, existiram algumas transições que careciam de maiores mediações para criar essa impressão de continuidade espaço-temporal ou apresentava certos problemas de contextualização, como no caso da viagem dos vendedores para Chicago, que só é identificável através do diálogo de Paul com o Touro no quarto do hotel ou no caso da chegada em Miami, que é reconhecida pelo diálogo que Paul faz olhando para a câmera, e tal como argumentado, poderia ter rompido com a diegese ao encarar o espectador. No caso de *Primary*, o problema de continuidade está principalmente na seqüência já analisada sobre a utilização de uma mesma tomada que é usada no início e na metade do filme, podendo causar um estranhamento no público, quebrando a sua linearidade e, como uma das possíveis decorrências, fragilizar a concepção de um cinema "não-controlado".

Válido também destacar que o encadeamento que progride pontualmente numa estrutura descendente, associado com uma câmera mais "sóbria", faz de *Justiça* um filme peculiar dentro dos *documentários observacionais* analisados até aqui, configurando outra

esfera de legitimidade para fundamentar a impressão de que se testemunha fatos sociais "externos" ao indivíduo. Como discutido, os dois filmes norte-americanos poderiam construir uma idéia de "autenticidade" pelo uso de diversos cortes bruscos e imagens tremidas ou com problemas de iluminação. Em *Primary*, existem várias passagens em que as imagens são cortadas de forma abrupta, sem muita mediação, como na própria cena de abertura, na qual após a introdução do crédito inicial, corta-se imediatamente para um eleitor de Humphrey dialogando com uma pessoa fora de campo, ou no final do filme, quando a preocupação de Kennedy com o resultado das eleições se transforma, num rompante, em alegria pela vitória, transição operada pela inserção da imagem de desolamento de Humphrey, que até então estava sorridente. Já em *Salesman*, esse tipo de recurso pode ser visto nas seqüências introdutórias dos quatro vendedores, que são metaforicamente arremessados no colo do espectador abordando potenciais compradores da bíblia, tudo isso também sem muita mediação, com cortes secos. Além desses cortes, nota-se também a câmera sacolejando e, como já explorado, é mais um dos traços que se tornaram signo do Cinema Direto. E embora esses recursos denunciassem a presença do equipamento cinematográfico na constituição do filme, serviam também como indícios de que as imagens não teriam sofrido qualquer processo de intervenção e limpeza na edição. O que o espectador vê é a imagem "autêntica" do evento, sem artifícios ou maquiagem.

No documentário brasileiro, por sua vez, existe um tratamento diverso, que pode ser considerado mais discreto. Aqui, em grande parte "(...) a câmera está sempre posicionada em relação à cena, mas não se movimenta dramaticamente, como se Maria Ramos buscasse um tratamento 'justo', uma câmera 'justa' (discreta, imperceptível, sóbria) para os processos de julgamento" [364]. Nota-se, com grande recorrência, uma câmera estática, inerte, que introduz uma sensação de que nada se interpõe entre as cenas filmadas e os olhos do público, reelaborando num outro patamar discursivo a premissa de um "cinema não-controlado". Em *Justiça*, a câmera deixa de ser sentida. Assim, é como se a letargia do equipamento o fizesse desaparecer, suprimindo a instância enunciadora e supostamente colocando o espectador no plano dos acontecimentos, o que se entende ser uma ampliação do elemento psicológico contido no realismo fotográfico apresentado por André Bazin,

[364] FRANÇA, Andréa. Encenando papéis (ou o espaço do jogo em dois documentários), in *Sinopse – Revista de Cinema*, nº 11, ano VIII, Setembro 2006, p. 51.

discutido em *Primary*. Se para Bazin a câmera fotográfica produzia a impressão de que o operador tinha sido eliminado, sendo uma foto apenas o registro mecânico captado por um equipamento, o grau de “ausência de controle” apresentado em *Justiça* opera de maneira a produzir a idéia de que se testemunha a eliminação do próprio equipamento, sentindo o que é estar lá na própria carne.

Capítulo 6

Vocação do Poder, outra possibilidade de "olhar direto"

Carros e ônibus cruzam a rua de uma região metropolitana à noite. Tudo é calmo e sereno, indicando que a noite já está bem avançada. Surgem, então, as primeiras pessoas nesse cenário: uma mulher sentada numa cadeira na calçada e um homem em pé, estático, folheando algo numa banca de jornal.

Na imagem seguinte, percebe-se um primeiro plano de uma capa de jornal não identificado, contendo a seguinte manchete: "Decisão esquenta o Rio". Sem cortar, a câmera se movimenta vagarosamente e filma as capas de *O Globo* e *O Dia*, com as respectivas notícias em destaque, anunciando que o "Rio decide hoje se quer 2º turno" e "Vai votar? Já votou?".

Nesses dois breves planos já é possível extrair algumas pistas. Um primeiro elemento dedutível é a contextualização geográfica do cenário, explicitamente identificável pelas notícias que destacam o nome da cidade: Rio de Janeiro. A cidade também pode ser reconhecida pelos tradicionais diários cariocas *O Globo* e *O Dia*. É possível ainda associá-la por meio dos táxis amarelos com faixas azuis que aparecem pelos menos duas vezes rodando pelas ruas.

Um segundo elemento a ser destacado é o interesse da câmera em registrar, num *close*, as capas dos jornais, enfatizando a preocupação em precisar um recorte que se descobrirá ser o tema condutor do filme. E o que se nota é que eles estão dispostos numa escala crescente, que vai, quadro a quadro, iluminando o tema do documentário. Em primeiro lugar, o espectador percebe a existência de uma competição que está em fase decisiva. O próximo plano o coloca a par da notícia de que ela poderá ser decidida naquele dia, ou ser adiada para um segundo turno. E o ato final é o desnudamento temático, deixando entrever uma competição eleitoral. Com esse movimento, *Vocação do Poder* parece criar uma expectativa no público, sinalizando que acompanhará uma disputa

política[365] prestes a ser decidida, o que de certa forma fomenta a criação de paralelismos com *Primary*, tanto no que tange ao elemento óbvio de que ambos tocam no tema da competição por votos, como também se assemelham pela forma que instilam a sensação de que se está diante de um evento marcante, digno de registro.

Uma terceira seqüência inicia com a imagem de um cruzamento de ruas. Nota-se que a noite já cedeu lugar ao dia, num céu claro que apenas se insinua num enquadramento composto marcadamente por uma diversidade de prédios. A circulação de carros e pessoas ainda é tímida, quase escassa, sendo sua palidez quebrada momentaneamente por alguns poucos transeuntes circulando e por um táxi cruzando o farol vermelho, como se indicasse que àquela hora tal contravenção seria permissível, já que a cidade ainda não pulsava verdadeiramente.

Nesse instante, surge uma cartela sobreposta à imagem contendo a seguinte informação: *Rio de Janeiro, 3 de outubro de 2004*. Tais dizeres apenas anunciam, de forma direta e redundante, parte das informações já anteriormente aludidas. Além de se esforçar em precisar o ano e dia do fenômeno que será explorado, ela traz indicações do lugar, que já era possível deduzir a partir de todos os elementos indicados.

Visto num conjunto, tal grupo de seqüências serve como artifício para sugerir a idéia de que se acompanhará aquela data decisiva desde a sua gênese, nas primeiras horas da madrugada. Por isso o uso de clichês como a transição de planos em que uma tomada noturna cede lugar ao céu claro do dia, ou do uso de jornais como fonte de informação, simbolizando o gesto de busca das novidades de um novo dia que se anuncia.

A imagem que segue é a de um rapaz circulando numa praça repleta de pombos se alimentando na calçada, e ela também ganha a sobreposição de uma cartela indicativa, dessa vez como forma de precisar o pleito a ser acompanhado: *dia da eleição municipal*.

Assim, tal como *Justiça* construía paulatinamente a impressão de uma continuidade espacial pela "montagem de entranhas", *Vocação do Poder* explora a concepção de uma continuidade temporal "autêntica" pela cadência em que as cenas se alternam.

---

[365] Será aqui empregada a concepção de política a partir da leitura de Max Weber, para quem "(...) por política entenderemos, conseqüentemente, o conjunto de esforços feitos com vistas a participar do poder ou a influenciar a divisão do poder, seja entre Estados, seja no interior de um único Estado. (...) Todo homem que se entrega à política, aspira ao poder – seja porque o considere como instrumento a serviço da consecução de outros fins, ideais ou egoístas, seja porque deseje o poder 'pelo poder', para gozar o sentimento de prestígio que ele confere". WEBER, Max. A Política como Vocação, in WEBER, Max. *Ciência e Política, Duas Vocações*. SP, Cultrix, 2004, pp. 56-57.

Mas as semelhanças entre os dois documentários se encerram por aqui, quando se vislumbra na imagem seguinte, já de forma abrupta, o surgimento de um rapaz sorridente, com uma camiseta vermelha, circulando e cumprimentando com apertos de mãos e tapas nas costas um conjunto de pessoas carregando bandeiras. Alguns deles trajam coletes laranja, outros camisetas pretas com dizeres padronizados, mas quase todos estão com panfletos, indicando se tratarem de correligionários que ali estavam para divulgar campanhas eleitorais. E em meio a esses gestos, nota-se mais uma vez o uso da cartela branca que o apresenta como André Luiz Filho, pertencente ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

A cena é cortada para o interior de um veículo, com um homem filmado pelas costas guiando o automóvel. E a cartela é imediatamente inserida, apresentando o candidato do Partido dos Trabalhadores (PT) Felipe Santa Cruz.

Sem se alongar no personagem, outro é consecutivamente inserido, também guiando um carro, mas dessa vez filmado no banco do passageiro. Lança-se mão mais uma vez da cartela, introduzindo o competidor pelo Partido Verde (PV) MC Geléia.

Um novo corte e outro personagem é acrescentado à trama. Agora é a vez do Partido Liberal, representado pela figura da Pastora Márcia Teixeira, filmada também dentro de um carro em movimento, no banco do passageiro, conversando num telefone celular com a sua filha enquanto a câmera, postada no banco traseiro, a filma.

Na mesma disposição da Pastora, Carlo Caiado, candidato pelo Partido da Frente Liberal (PFL), é filmado falando num rádio, buscando notícias do andamento da sua campanha.

Por fim, é introduzido o candidato Antonio Pedro Figueira de Mello, do Partido Social Democrático Brasileiro (PSDB), que sorridente, diz já não ter mais o que fazer, tendo se entregado agora aos caprichos das urnas.

Em descompasso com as primeiras imagens, trabalhadas dentro de uma estrutura linear cadenciada, as apresentações dos candidatos são editadas com cortes secos, o que permite ao espectador acionar uma *leitura documentarisante* por meio de agenciamentos estilísticos no nível da imagem, guardando maiores semelhanças com os dois documentários *observacionais* norte-americanos do que com *Justiça*. A maneira brusca com que os cortes são empregados serve como uma espécie de atestado de “não

manipulação" das imagens, ao contrário de *Justiça*, que buscava se legitimar pela sensação de fluência "natural" de tempo e espaço.

Após esse ritual de apresentação dos personagens, surge o título que dá nome ao documentário *Vocação do Poder* em cor branca num fundo negro.

O plano imediatamente seguinte é de uma nova cartela em caixa baixa, com as mesmas letras brancas no já utilizado fundo negro, informando que 1101 candidatos concorrem a 50 vagas de vereador. Essa informação é mais um recurso que delimita o tema, tendo em vista que agora se sabe exatamente qual era o cargo em disputa, ou seja, um pleito ao legislativo municipal. Além dessa precisão temática, o letreiro também instiga o público no sentido de que está prestes a assistir uma competição acirrada pois, proporcionalmente, para cada vaga vinte e duas pessoas deveriam ser ultrapassadas nas urnas. Assim, mais uma vez o filme parece escapar às ações comezinhas vistas em *Salesman* para se alinhar a um evento marcante como a competição de *Primary*. Desaparece o letreiro, logo substituído por outro, agora informando que os 6 candidatos à vereança estão concorrendo ao cargo pela primeira vez.

Dados todos esses indícios, pode-se notar que o filme apresenta, logo de saída, os principais *locis* com vistas a preencher as possíveis lacunas de informação da narrativa, começando pela contextualização espaço/temporal, passando num segundo instante pelo tema e, finalmente, introduzindo os personagens e o objetivo de suas ações.

A partir daqui, também já é possível apontar algumas estratégias de *Vocação do Poder* para legitimar a impressão do espectador de vislumbrar a "realidade". O documentário, tal como em *Salesman*, insere os créditos dos personagens incitando que eles não são atores profissionais contratados para representar roteiros pré-estabelecidos, mas são indivíduos que atuarão seus próprios papéis sociais, captados pela câmera de forma "espontânea".

Outro recurso empregado na direção de seduzir o público com a impressão de que explorou o mundo "tal como ele é", pode ser identificado na cartela que afirma que aqueles candidatos estavam concorrendo ao pleito pela primeira vez. A decisão de lidar com personagens debutando na arena eleitoral figura como um esforço de evitar indivíduos habilitados na arte de lidar com a mídia, o que aparentemente lhes retiraria toda a

"espontaneidade". Como destacado por Robert Drew e Richard Leacock ao comentarem o filme *Primary*:

> "(...) é claro que nesse caso estávamos resolvendo alguns problemas, mas, hoje em dia, vendo a mídia, estávamos criando um problema. Éramos as únicas pessoas que podiam seguir os passos dos candidatos. Hoje em dia, teriam que ser uns vinte técnicos, com seus microfones, *booms*, câmeras, tornou-se um problema grande. Bem, se examinarmos a questão, Ricky, fomos os primeiros a fazer isso e fomos os últimos capazes de fazer isso com liberdade. Porque a mídia entendeu o que estávamos fazendo e passou a sobrecarregar esses candidatos"[366].

Como se nota, os dois integrantes da *Drew Associates* destacam que, após *Primary*, a forma de cobertura das campanhas eleitorais nunca mais foi a mesma e tampouco se repetiu a maneira que os candidatos reagem a essa divulgação. E a aparente consciência desse fenômeno midiático faz a seleção de personagens em *Vocação do Poder*, iniciantes na carreira política, soar como uma busca pelo gesto "autêntico", "não representado".

Além disso, a opção pela competição do legislativo municipal também pode realçar essa interpretação de interesse por um "evento mais verossímil". Tal como está organizada a estrutura política carioca (e brasileira), o posto de legislador municipal é o cargo eletivo que está na base, onde se deduz que aqueles indivíduos vocacionados[367] darão os primeiros passos numa vida para a política[368]. Os próprios diretores afirmaram não querer acompanhar uma eleição para as câmaras estadual e federal ou qualquer outro cargo

---

[366] Faixa comentada por Robert Drew e o fotógrafo Richard Leacock, nos extras do DVD *Primary*, grifos nossos.

[367] Quando Weber fala do político vocacionado, ele afirma que o tipo ideal que tem em mente é o líder carismático, em que "(...) se algumas pessoas se abandonaram ao carisma do profeta, do chefe de tempo de guerra, do grande demagogo que opera no seio da *ecclesia* ou do Parlamento, quer isso dizer que estes passam por estar interiormente 'chamados' para o papel de condutores de homens e que a ele se dá obediência não por costume ou devido a uma lei, mas porque neles se deposita fé. E, se esses homens forem mais que presunçosos aproveitadores do momento, viverão para seu trabalho e procurarão realizar uma obra. A devoção de seus discípulos, dos seguidores, dos militantes orienta-se exclusivamente para a pessoa e para as qualidades do chefe". WEBER, Max. *op. cit*, 2004, p. 58.

[368] "(...) Quem vive para a política a transforma, no sentido mais profundo do termo, em 'fim da sua vida', seja porque encontra forma de gozo na simples posse do poder, seja porque o exercício dessa atividade lhe permite achar equilíbrio interno e exprimir valor pessoal, colocando-se a serviço de uma 'causa' que dá significação a sua vida". ibidem, pp. 64-65.

executivo, preferindo se deter onde seria a gênese da vocação política[369]. Pode-se concluir que a escolha de enveredar pelo nascedouro de tal universo foi feita partindo da presunção de supostamente encontrar e retratar pessoas ainda sem muitas estratégias de "dissimulação". Por esse duplo recorte (candidatos iniciantes aspirando ao posto mais incipiente na arena política), o filme pode seduzir o espectador a interpretá-lo como uma busca da "pureza", uma retomada de um estágio embrionário ainda não corrompido por estratégias disseminadas nas campanhas eleitorais. E esse elemento que, além de incitar uma sensação de explorar um universo mais "autêntico", também serve como fio condutor do documentário. A partir das diferentes personalidades pleiteando uma vaga no legislativo municipal, *Vocação do Poder* aparenta retratar como se processa uma estrutura eleitoral na sua gênese, as formas em que se estabelece a relação dos políticos com os seus correligionários e eleitores, as estratégias de campanha, os cenários em que se lançam para divulgação, as caracterizações do "povo", dentre outras questões relativas ao tema. Com base nesse conjunto de indícios é possível investigar, mais uma vez, como está organizada a relação entre os personagens e como se constrói a diegese, aludindo no espectador a sensação de experimentar o mundo "real".

Uma primeira ressalva pode ser feita logo de saída. Se os três filmes já analisados conseguiam aludir no espectador a sensação de experimentar a "realidade" pela habilidade com que seus personagens lidavam com a câmera (como JFK e Humphrey em *Primary*), pela complexidade dos seus protagonistas (como Paul Brennan em *Salesman*, ou pela diversidade de papéis em diferentes palcos como a defensora pública Maria Ignez e o juiz Geraldo em *Justiça*, criando um *realismo psicológico*), em *Vocação do Poder* parece haver uma maior dificuldade de transmitir essa impressão pela caracterização empregada na construção dos seus personagens. Aqui eles estão sempre restritos a um único papel social e ao exercício das mesmas atividades e sem a mesma habilidade de atuação de Humphrey, Kennedy e Paul diante das câmeras, o que dificulta a identificação pelo *realismo psicológico*.

Mas, por outro lado, essa caracterização tende a ser amenizada pelo grande número de protagonistas. O uso de seis personagens introduz um vasto repertório de estratégias de campanha. Embora o *sistema relacional* sugerido seja pensado a partir de um binômio

[369] Cf. Entrevista com os Diretores nos *e*xtras do DVD *Vocação do Poder*.

principal (a detenção ou não de uma estrutura financeira e humana/simbólica de campanha), notar-se-á que cada um dos personagens se vale de diferentes estratégias e recursos, criando um universo social multifacetado, o que dá maior densidade ao filme.

Depois do surgimento do título, a primeira caracterização criada pelo filme é o do personagem do PSDB. Existe uma digressão de 3 meses, onde se nota Antônio Pedro cercado por correligionários, afirmando que sua candidatura ia ser homologada, e que ali era o começo de tudo. Vê-se que ele está postado numa posição equânime em relação ao grupo, entrelaçados num abraço coletivo que dá forma a um círculo. Tal como estão dispostos, o que se percebe é que ele é apenas mais um elo numa cadeia interdependente. Após um corte brusco, segue-se a sua imagem abraçando uma mulher e sambando desajeitadamente ao som da bateria do que se supõe ser uma escola de samba, como se quisesse reforçar a sua ligação íntima e igual com as pessoas que trabalham na sua candidatura.

Na próxima seqüência de imagens em que desponta, ele está sentado com sua comitiva numa disposição oval, discutindo o andamento da campanha. Um dos elementos explorados aqui é a fala do candidato que, em certa altura, está discutindo a colocação de cartazes em lugares privados e diz que não deveria ser empregada uma relação de troca financeira (colocar o cartaz na casa de alguém em troca de dinheiro), mas com base na identificação, em que as pessoas cederiam o espaço por confiarem nele. Antônio Pedro também afirma que embora tenha melhores condições financeiras que muitos ali, não gostaria de restringir a sua campanha ao “asfalto” (numa alusão que é recorrente no Rio de Janeiro às classes média e alta), mas que deveria ser dado prioridade às comunidades (que é a expressão empregada para se referir às classes baixas cariocas).

No plano seguinte, o candidato é filmado subindo a ladeira de um morro, acompanhado por um dos seus apoiadores, para agradecer a um morador pelo espaço cedido para afixação da sua placa.

O candidato surge novamente em outro momento, dessa vez num semáforo que parece estar situado na região do Leme, mais especificamente na Avenida Princesa Isabel (indicando que agora estava no “asfalto”), desdobrando-se na tarefa solitária de se auto-promover. Para isso, o personagem se equilibra num duplo gesto de circular entre

automóveis segurando uma placa contendo o seu nome e o número de campanha e distribuir panfletos para os motoristas no instante em que o sinal fechava.

Esse conjunto de imagens já dá a tônica do seu personagem. Ele é apresentado inicialmente como um candidato que depende do empenho dos seus partidários, com quem mantém uma relação de igualdade, a despeito da sua melhor condição social. Mas o que se nota no desenrolar da sua campanha é que esse apoio vai se diluindo até o instante em que ele tem que se articular sozinho. Como o filme está construído, o personagem inicia cercado de pessoas que partilham a sua candidatura. No plano seguinte, ele ainda pode ser visto subindo o morro, com um único apoiador. Dali em diante, a sua imagem é marcada pelo esforço solitário em cenas como a que panfleta no calçadão do Leblon, faz boca de urna no alto da Boa Vista, conversa com um morador numa comunidade dizendo que não fazia promessas, ou na que distribui autógrafos para meninas e lhes pede em troca que o divulguem para os seus familiares.

Como se percebe, é o próprio candidato que tem que correr atrás dos seus eleitores, o que guarda semelhanças com o personagem de Hubert Humphrey criado em *Primary*. Sua campanha parece também não ter um foco central, estando ora nos morros, ora no "asfalto", e até mesmo apelando para lugares, como um bar noturno, num momento que aparentemente as pessoas celebravam e não estariam receptivas a este tipo de abordagem, o que configura uma falta de planejamento e um alto grau de improviso. Nota-se também, várias vezes ao longo das suas intervenções, que as pessoas a ignoram ou se negam a conceder um tempo para ouvir as suas propostas, ajudando a formatar visualmente uma candidatura sem qualquer apelo.

Outro elemento marcante na sua caracterização é a minguada estrutura financeira de campanha. Ele não tem carros de som, showmícios e outros elementos apresentados nas divulgações dos seus concorrentes. E a precariedade da sua máquina de campanha fica ainda mais patente numa imagem que pode ser considerada simbólica. Após acabar de distribuir autógrafos para as meninas, ele é abordado por dois rapazes que estavam promovendo uma instituição de recuperação de crianças e idosos vítimas do alcoolismo que pedem a ele uma colaboração financeira. E o candidato diz que não teria como comprar os imãs de geladeiras vendidos por eles, o que não lhe impede de, ao final, pedir-lhes voto, o que dá um efeito patético à cena. Ele próprio, quando dá um depoimento para a câmera na

sua casa, afirma não ter máquina e tampouco algum grupo lhe apoiando financeiramente, e que a sua estratégia tem se baseado no esforço pessoal.

Algo muito curioso, e que ajuda na construção dessa precariedade, é o fato de que sempre que está nas ruas divulgando, veste um indefectível colete cáqui[370]. Ainda que na divulgação feita na orla do Leblon ele esteja usando uma camiseta (e não uma camisa social azul clara como das outras vezes), ele não deixa de usar o colete. A incorporação dessa peça vestual em todos os momentos em que se promove cria a impressão de que ele está sempre ornamentado da mesma maneira. E isso parece levar à conclusão de que o candidato está o tempo inteiro nas ruas, sem folga para se produzir. Até mesmo quando participa de uma festa noturna que parece ter sido organizada para ele, e faz um pequeno pronunciamento às pessoas presentes, nota-se que o candidato chega trajando a mesma roupa, indicando que ele continuava se empenhando na árdua tarefa de levar sua candidatura adiante, sem tempo para zelar pela sua imagem. E isso tem implicações, que ficam mais explícitas quando vistas à luz do próximo candidato apresentado.

Dentre as suas propostas está a de não prometer nada. Como ele mesmo afirma ao morador de uma comunidade, não pretendia prometer nada, apenas mostrar o seu trabalho já realizado. E o único elemento que surge é o fato de ter sido diretor do Parque Nacional da Tijuca.

Pela ordem, a segunda caracterização organizada é o do candidato Carlo Caiado. Depois do título do filme, ele aparece novamente já postado em cima de um palanque, num discurso inflamado ao lado do então prefeito do Rio de Janeiro César Maia (que estava concorrendo à reeleição), e do deputado estadual Eider Dantas (posteriormente identificado por uma cartela como Secretário Municipal de Obras e Serviços Públicos).

Seu surgimento se dá uma vez mais quando ele vai a uma comunidade, num misto de divulgação eleitoral e visitação das obras de uma caixa d'água, que teria sido solicitada por um dos moradores e não teria sido finalizada. E quando o candidato chega e é introduzido a um dos moradores, ele se apresenta e diz estar ali "a mando" de César Maia e de Eider Dantas.

---

[370] Na cena em que samba desajeitadamente, Antonio Pedro usa apenas uma camisa social amarela, mas ali o candidato ainda não tinha começado a divulgação *strictu sensu*. Como ele próprio destaca, era o dia em que a campanha ia ser homologada. Ele também não usa o colete quando dá entrevista para a câmera em sua casa. E ali também não é um momento em que está promovendo sua candidatura.

Por meio das duas seqüências já é possível destrinchar a construção do candidato do PFL, apresentado como alguém cercado de um expressivo aparato político, marcado pela proximidade com o prefeito e candidato César Maia e com um deputado estadual.

Outro traço perceptível é que no seu discurso em cima do palanque, ele não está, como Antônio Pedro, no mesmo patamar físico dos seus partidários, o que denota uma relação de assimetria. E essa caracterização desigual que se apresenta, num primeiro instante, no desnível espacial daqueles que compõem o palanque (presentes no campo visual) e aqueles estão fora dele (no extra-campo), retraduz-se num plano social. Carlo Caiado não se manifesta *entre* os seus partidários, como igual, mas pronuncia *para* eles. Essa mesma assimetria se repete no momento em que está dialogando com os moradores da comunidade que solicitaram a reforma da caixa d'água. Logo que Caiado chega, um dos seus "seguidores" de campanha pede ao morador que fez a solicitação para se levantar e conversar com o candidato. Mas este se nega e continua sentado. Insatisfeito com tal postura aparentemente descomprometida, o "escudeiro" do candidato ordena mais duas vezes para que este se erga, pegando-o pela mão. Mas o morador não consegue ser demovido da sua postura e permanece sentado. O que se cria visualmente aqui é a imagem de um correligionário desejoso de que seja prestada a devida deferência a um agente investido de certa autoridade, e que se dispusera a estar ali, o que caracteriza a disparidade social entre o candidato e o seu público potencial. O desnível social está filmicamente posto, ainda que o morador, no limite, não o legitime quando permanece sentado.

Em comum a Antônio Pedro, Caiado tem o campo de atuação, algumas vezes presente nos morros, em outras, visível nos "asfaltos". Porém, as formas de campanha são bem distintas. Como se perceberá, o personagem ligado ao PFL terá sempre ao seu lado um pequeno séqüito ajudando na divulgação. Também conta com um considerável aparato material para divulgação, como o *banner* com sua foto mais jovem, que é usado para homenageá-lo na escola em que estudou, ou no enorme painel que figura entre César Maia e Eider Dantas, visível na cena em que circula no interior de um carro, à noite, após um breve discurso numa festa. Mas é esse capital social[371] que é explorado como o seu

[371] O capital social "(...) é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (possíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas

principal instrumento, ou seja, o apelo às referências do prefeito-candidato e do deputado-secretário, com vistas a enfatizar um vínculo social capaz de chancelar o seu discurso na interação com seus eleitores e arrematar votos.

Sua campanha também destoa da do candidato do PSDB pois aparenta ser ordenada, e essa sensação decorre, em boa parte, pela estrutura já mencionada, e também pela seqüência em que seu pai, que afirma "trabalhar na política" (o que lhe confere credibilidade para discorrer sobre o tema), faz uma análise de uma pesquisa de intenção de voto, afirmando que o filho estava bem qualificado, tendo sido citado em quase todos os lugares da cidade. Percebem-se várias camadas discursivas que vão dando tessitura à sua candidatura aos olhos do público.

Outro fato que marca a diferença entre os dois personagens até aqui analisados é a preocupação com a imagem por meio das peças vestuais. Se Antônio Pedro parece não se ater na construção da sua imagem pela composição das vestes, quase transmitindo a sensação de desleixo, Caiado, por sua vez, enfatiza a importância desse elemento para a sua campanha. Essa preocupação se dá principalmente na cena em que ele vai votar e, ao se deparar com a sua foto na urna eletrônica, faz a mesma reclamação diversas vezes, dizendo que trocaram a foto escolhida e colocaram uma em que ele estaria de terno.

Esse cuidado, longe de se supor mera vaidade, parece uma estratégia de fabricar uma imagem pensada para mobilizar uma impressão nos seus eleitores. Peter Burke, ao analisar a relação entre arte e poder a partir da figura de Luis XIV, destaca que o seu estudo estaria (...) menos voltado para o homem ou para o rei do que para sua imagem"[372]. A partir daí, Burke investiga um grande conjunto de quadros, medalhas e gravuras, dentre outras obras artísticas, para compreender como a sua imagem foi trabalhada. Entre os vários aspectos explorados para apontar o zelo com a representação do Rei-Sol, Burke cita o

---

também são unidos por ligações permanentes e úteis. Essas ligações são irredutíveis às relações objetivas de proximidade no espaço físico (geográfico) ou no espaço econômico e social porque são fundadas em trocas inseparavelmente materiais e simbólicas cuja instauração e perpetuação supõem o re-conhecimento dessa proximidade. (...) Os lucros que o pertencimento a um grupo proporciona está na base da solidariedade que os torna possível (...) lucros materiais como todas as espécies de 'serviços' assegurados por relações úteis, e lucros simbólicos tais como aqueles que estão associados á participação num grupo raro e prestigioso". BOURDIEU, Pierre. O Capital Social – notas provisórias, in BOURDIEU, Pierre. Escritos de Educação. RJ, Vozes, 3ª Edição, 2001, pp. 67/68.

[372] BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*. RJ**,** Zahar, 2ª edição, 2009, p. 13.

emprego de artifícios como pintá-lo com salto alto para disfarçar a sua baixa estatura[373] ou usando peruca para encobrir a perda de boa parte dos cabelos, quando foi acometido por uma doença em 1659. Além disso, várias imagens do rei foram feitas partindo de um gênero específico, denominado pelos historiadores da arte como "retratos solenes". O próprio Burke se encarrega de citar algumas das características principais desse gênero: "(...) os olhos do retratado estão acima dos olhos do espectador, para sublinhar sua posição superior. O decoro não permite que ele seja mostrado usando as roupas do dia a dia. Usa armadura, como símbolo de coragem, ou roupas ricas, como sinal de posição social elevada, e está cercado por objetos associados ao poder e à magnificência – colunas clássicas, cortinas de veludo, etc"[374].

Partindo dessa mesma prerrogativa de analisar como se opera a construção da imagem do personagem, pode-se interpretar que o cuidado de Carlo Caiado com sua aparência nas urnas decorre de uma preocupação com sua fachada pessoal[375], procurando administrar as impressões e comunicar certo tipo de informação ao seu público eleitor. E o que ele parece querer transmitir pode ser percebido quando recuperada a sua principal proposta, repetida algumas vezes nas suas abordagens, que é a renovação da câmara dos vereadores pela introdução de políticos jovens. É exatamente essa visão que o político busca construir: a imagem de um político jovem, ávido por inovação no legislativo municipal. E a utilização de uma foto com terno imprimi um tom de formalidade que vai na direção contrária aos seus propósitos, descaracterizando a imagem que quer expressar. Mas o mais paradoxal é que embora sua pauta programática esteja fundamentada na renovação, a via para se chegar a ela é pavimentada pela associação com políticos "consagrados", o que torna problemático o seu discurso. O próprio Caiado faz questão de frisar, *ad nauseam*, sua ligação com essa estrutura política constituída e que ele se esforça em reafirmar. Nesse sentido, o candidato parece fundar seu discurso naquilo que Weber chamou de dominação tradicional, na qual os dominados a legitimam com base na crença de um "passado eterno", isto é "(...) dos costumes santificados pela validez imemorial e pelo hábito, enraizado nos

[373] Burke afirma que o rei media apenas cerca de 1,60 metro, o que gerava uma discrepância entre a sua altura real e a sua "altura social". ibidem, p. 137.
[374] ibidem, p. 31.
[375] Cf. GOFFMAN, Erving. *Op. cit.*, 1975, p. 31.

homens, de respeitá-los”[376]. Assim, Caiado é apresentado como uma espécie de Curupira carioca, com o olhar direcionado para frente e os pés voltados para trás[377].

Mas essa contradição, longe de ser uma anomalia, tem lastro na história brasileira. Florestan Fernandes aponta a existência de um fenômeno semelhante quando analisa o fim do sistema colonial. Segundo Fernandes:

> “A Independência, não obstante a forma em que se desenrolou, constituiu a primeira grande revolução social que se operou no Brasil. (...) Assim, sem negar a ordem social imperante na sociedade colonial e reforçando-a, ao contrário, as referidas elites atuaram revolucionariamente ao nível das estruturas do poder político, que foram consciente e deliberadamente adaptadas às condições internas de integração e de funcionamento daquela ordem social. (...) a Independência foi naturalmente solapada como processo revolucionário, graças ao predomínio de influências histórico-sociais que confinavam a profundidade da ruptura com o passado. O estatuto colonial foi condenado e superado como estado jurídico-político. O mesmo não sucedeu com o seu substrato material, social e moral, que iria perpetuar-se e servir de suporte à construção de uma sociedade nacional”[378].

Dá para perceber como o autor escapa de uma análise dualista, polarizando o “moderno” e o “arcaico”, para explorar a interpenetração e a adaptação de uma nova ordem social amparada em bases tradicionais. E é esse fenômeno, já perceptível na origem do Brasil como nação independente, que é reatualizado, num outro patamar, na figura de Caiado.

A construção da terceira caracterização se dá em torno de Felipe Santa Cruz, iniciada quando ele surge no espaço que parece ser o de encontro das várias candidaturas para a provável homologação de suas campanhas. Nesse cenário, ele afirma ter expectativas

---

[376] WEBER, Max. *op. cit.*, 2004, p. 57.

[377] Reza o folclore que Curupira tinha os pés invertidos para enganar os homens que se embrenhavam nas florestas para caçar, criando pegadas na direção contrária à que trilhava. Se for tomado no sentido literal, o paralelo com o folclore tem pouca serventia. Este foi aplicado para se valer da feição física do personagem e trabalhar o paradoxo de um candidato que vislumbra o futuro “caminhando” para o passado.

[378] FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. RJ, Guanabara, 3ª Edição, 1987, pp. 30-33.

na existência do debate político entre seus concorrentes e, num segundo momento, faz uma análise crítica desse ambiente, produzindo um comentário que será importante para construir o próximo personagem. No seu diálogo, faz o seguinte comentário: "-a gente sabe que tem uma superprodução de alguns candidatos, é uma coisa que já nos preocupa. É muito show interno pra mostrar força uns para os outros, porque voto mesmo não tem nenhum circulando por aqui".

Já num outro momento, ele é filmado no interior de um veículo discorrendo sobre os tipos de materiais de campanha que são cedidos pelo seu partido (que distribui exclusivamente materiais de divulgação dos vereadores quando estão associados com a imagem do candidato a prefeito). E ele afirma que cada competidor petista ao legislativo municipal deve ter o seu material, voltado ao seu público específico, e que esse material é custeado pelo próprio candidato. Na mesma seqüência, é filmado numa sessão de fotos e, após outro corte abrupto, é possível vê-lo num depoimento para a equipe cinematográfica, dizendo que perdera seu pai cedo (um ativista político de esquerda morto no período da ditadura militar), e que sua mãe se casara novamente com um militante, e que a sua vida inteira foi cercada da política. Em seguida, Felipe passa a discorrer sobre o vazio de discussão política na cidade.

Como se percebe, o candidato do PT é construído a partir de alguns elementos. Em primeiro lugar como um personagem com uma trajetória de vida ligada a questões de esquerda, que teria como principal preocupação debater programas e concepções políticas, e a sua plataforma central era recuperar e explicitar aos eleitores as funções de um vereador, como legislar ou fiscalizar. Além disso, também é organizado como o personagem dotado de um viés crítico à estrutura tal como ela está disposta. Ele é o principal contraponto fílmico à forma como as estratégias de campanha são empreendidas. A sua primeira fala, a respeito das superproduções para medir forças entre os concorrentes, já é o ponto de partida dessa leitura do personagem. E essa forma problematizadora com a qual ele se manifesta é recorrente e perpassa todas as suas aparições no documentário, como no momento em que aponta que a indecisão dos eleitores nas pesquisas de intenção de voto não seria decorrência de um número elevado de bons candidatos, mas resultava da falta de perspectiva e de identificação com as questões político-partidárias. Ou quando

dialoga com um eleitor na rua e fala que o desconhecimento e o desinteresse pelo tema eram favoráveis ao que ele chamou de “maus políticos”, pois estes se valiam dessa apatia.

Ao mesmo tempo em que ele é apresentado numa chave crítica, *Vocação do Poder* o constrói como um candidato idealista, que diz ficar instigado pelo cheiro de papel e de cola, numa referência ao esforço de conquistar o voto dos eleitores a partir do esforço pessoal baseado em projetos políticos. Mas a despeito do idealismo com que o personagem é retratado inicialmente, o que se acompanha no desdobramento do filme é que os seus objetivos vão sendo minados e o seu semblante vai ficando carregado, ganhando contornos de frustração.

Outra característica particular está no seu público-alvo, ligado ao “asfalto”, mais especificamente aos nichos intelectualizados nos quais busca o debate. Mas todas as vezes que tenta participar de um evento com essa finalidade, nota-se que ele ganha uma expressão de decepção, como no esvaziado auditório da Associação Comercial do Rio de Janeiro (em que anuncia aos poucos espectadores que lhe acompanham que está difícil juntar pessoas para poder discutir qualquer tema no Rio de Janeiro), ou no auditório de direito da Pontífice Universidade Católica, que não teria ninguém para debater e tampouco público suficiente para acompanhar as discussões. Nesse instante, ele confessa a necessidade desses espaços para o tipo de campanha que se propunha, mas o resultado era desolador. Em outra das suas falas, ele reforça novamente o seu desapontamento para a câmera, dizendo que é uma pena ter uma campanha articulada, com um discurso baseado numa convicção, mas sem ter para quem falar. E o diagnóstico dessa situação é fornecido pelo próprio candidato, num instante em que está circulando no banco traseiro de um veículo, e faz a seguinte análise da estrutura política:

> “-Em algumas regiões a política é o instrumento econômico mais poderoso da região, o que não acontece na Zona Sul. Um empresário da zona sul precisa menos dos políticos do que em determinadas zonas. As redes de poder dessas zonas, elas passam muito pela política. É óbvio que aqui a disputa eleitoral mexe mais com a vida das pessoas. A zona sul tem a sua vida, tem as suas articulações, tem as suas proteções. Aqui, ser amigo do vereador faz

diferença. Aqui, ter os contatos entre polícia, vereança, região administrativa, oposição, situação...”.

Percebe-se como o próprio candidato detecta o problema que assola a campanha que pretende levar adiante. Em nenhum momento a câmera registra o candidato se dirigir aos morros, talvez como uma forma de evitar uma imagem clientelista. Ele é construído como um personagem em busca de um público intelectualizado. Porém, o que ele próprio percebe, é que seu público-alvo seria independente, em algum nível, da atividade política, tendo suas próprias articulações e redes de proteção, o que o tornaria indiferente às campanhas partidárias. E esse fenômeno é que acaba explicando o marasmo e o esvaziamento dos eventos por ele organizados.

Outro traço marcante da sua estrutura de campanha é a falta de recursos materiais, perceptível em vários momentos, e que se torna bastante significativo na cena em que ele é presenteado com um *jingle* de um compositor de escola de samba, mas que ele não poderia ser usado para sua divulgação, tendo em vista que não teria um carro de som para fazê-lo circular nas ruas. Além dessa ausência econômica, sua candidatura também peca pela escassez de recursos humanos. É ínfimo o número de militantes que o acompanham ao longo do documentário, e muitas vezes indiscernível saber se são amigos ou pessoas envolvidas por algum tipo de compromisso programático. A figura que parece ser mais recorrente é uma suposta esposa, que não é identificada no filme, mas que o consola em algumas oportunidades.

A quarta caracterização trabalhada no filme é a do candidato do PMDB. André Luiz Filho surge num cortejo, em pé num carro conversível, saudando as pessoas ao lado da sua mãe, Eliana Ribeiro, deputada estadual pelo mesmo partido. Ao seu redor, dezenas de apoiadores seguem carregando faixas e cartazes. Ainda é possível ouvir uma marcha tocando e um homem fazendo comentários sobre o candidato num megafone. Em seguida é captada uma salva de fogos de artifício enquanto o candidato circula a pé entre seus partidários. Tudo sinaliza para a grandiosidade. É um evento completamente festivo. Interessante notar que essas imagens são concatenadas logo após a análise do candidato do PT sobre a sua preocupação com as superproduções de alguns candidatos como forma de

mostrar força. Com isso, *Vocação do Poder* constrói e explora os contrapontos entre as candidaturas, principalmente a partir das manifestações do candidato petista.

No instante seguinte, André Luiz faz um pronunciamento e afirma que estava havendo uma grande convenção na Zona Oeste. Ele começa a fazer uma série de associações da região com os grupos que lá habitam: "A Zona Oeste dos excluídos, dos pobres, das minorias, do hipossuficiente[379], mas não só dos hipossuficientes, de gente bonita".

Na próxima seqüência, a câmera adentra o lar do candidato e vai caracterizando certa construção social. Percebe-se que ao invés de recorrer aos cortes bruscos, como visto ao longo do filme, aqui ela vai lentamente avançando pelo espaço, num alongado plano-seqüência que vasculha e disseca o cenário da esquerda para a direita, onde o espectador se depara com vários elementos que indicam posse de bens materiais: no jardim de entrada da casa, notam-se, ao menos, seis veículos estacionados e um amplo jardim, com um banco e uma pequena fonte d'água. É uma das poucas vezes em que a câmera se detém nesse tipo de registro material dos protagonistas.

A imagem é cortada e, no plano seguinte, a câmera segue por um corredor. Do lado direito é possível vislumbrar uma piscina e várias cadeiras de sol. Ao final do corredor, existem diversas mesas com adereços, tudo se encaminhando para a construção de um personagem de classe média alta. A câmera vira à esquerda e no final do corredor, André Luiz vem ao encontro de Eduardo Escorel e lhe cumprimenta. Após trocar algumas palavras, o candidato é acompanhado, no que aparenta ainda ser a sua residência, até chegar num espaço amplo, usado como gráfica para produzir seu material de campanha. Aqui é possível visualizar a confecção de cartazes, indicando o grande aporte financeiro na qual está sustentada sua máquina eleitoral. E o deslindar do filme vai só ampliando essa construção, explorando uma grande quantidade de cartazes, faixas, painéis, carros de som, *outdoors* e toda gama de materiais que refletem a vultosa soma de recursos.

Instantes depois, ele aparece novamente, apresentando um galpão que diz ser uma estrutura para atender o que ele qualificou de "povo", onde existem recursos para demandas pontuais, como materiais para a realização de reformas físicas em residências ou um

[379] De acordo com o site jurídico JusBrasil, o hipossuficiente é "(...) O indivíduo que dispõe de reduzidas condições econômicas e que necessita do produto de seu trabalho para prover a sua subsistência e de sua família". http://www.jusbrasil.com.br/topicos/296654/hipossuficiente. Acessado em 02/05/2011.

caminhão para fazer limpeza em terrenos, coisas que nas suas palavras "-são função da subprefeitura. Mas como a subprefeitura é falha, a gente montou uma mini-prefeitura aqui no nosso galpão, que a gente serve para atender o povo o ano todo. Não é em época de eleição". E esse "a gente" à qual ele faz referência seriam o seu pai, o deputado federal André Luiz, e a sua mãe, a deputada estadual Eliana Ribeiro. Ou seja, pessoas que de alguma forma ocupam cargos públicos, mas que paradoxalmente atendem demandas de forma pessoalizada, com recursos "privados".

Do conjunto de cenas, o que se caracteriza é a tentativa do candidato em se fiar nas classes populares. Pertencente à segunda geração de uma família de políticos, a sua base eleitoral e os seus correligionários são compostos por um grupo ao qual ele fez menção quando cita a conformação social da Zona Oeste carioca, composta de excluídos, pobres, minorias, hipossuficientes. Mas o próprio candidato se esforça em se diferenciar desse grupo quando afirma que na Zona Oeste também era possível encontrar pessoas bonitas como ele. Identifica-se na sua afirmação uma clara tentativa de se apartar do seu público eleitor, delineando a disparidade social que os cercam.

Dentro das comunidades, terreno exclusivo da sua divulgação, André Luiz lança mão de práticas "clientelistas"[380]. Entre os momentos representativos desses gestos é possível destacar a cena em que André Luiz e sua mãe fazem campanha numa comunidade e são identificados por um dos moradores, um senhor idoso que quer lhes agradecer pela doação de uma cadeira de rodas à sua esposa. A seqüência continua e a câmera segue os dois indo ao encontro da mulher, e a registra sentada na cadeira de rodas, onde é possível ler no encosto os seguintes dizeres: "Centro de Reabilitação André Luiz - o deputado do povo". E a deputada estadual, após os agradecimentos do marido da cadeirante, diz que é sua obrigação ajudar os outros.

---

[380] O conceito foi empregado entre aspas por não atender todos os requisitos tal como empregado por José Murilo de Carvalho, para quem clientelismo "(...) indica um tipo de relação entre atores políticos que envolve concessão de benefícios públicos, na forma de empregos, vantagens fiscais, isenções em troca de apoio político, sobretudo na forma de voto. (...) As relações clientelísticas, nesse caso, [nas cidades], dispensam a presença do coronel, pois ela se dá entre o governo, ou políticos e setores pobres da população". Como se percebe, na relação clientelista está pressuposta uma troca que envolve recursos públicos, o que não fica explícito no documentário. Não é possível ter certeza que os "donativos" concedidos por André Luis e seus familiares têm origem pública. CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: uma discussão conceitual, in CARVALHO, José Murilo de *Pontos e Bordados: escritos de história e política*. BH, UFMG, 1ª Reimpressão, 1999, pp. 134-135, interpolações nossas.

Tal como edificada, a sua divulgação não está embasada em plataformas programáticas como o candidato petista (ou o próprio Caiado), mas na lógica do favor que visa a obtenção de votos. E essa percepção é reforçada na imagem seguinte, quando Felipe Santa Cruz argumenta a respeito da importância para certos grupos de manter proximidade com os políticos locais, o que não acontecia na Zona Sul. Dessa forma, o documentário problematiza uma prática específica usando novamente o diálogo de Felipe Santa Cruz, agora numa cena imediatamente posterior. Em outras palavras, a seqüência da mulher na cadeira de rodas serve para consubstanciar o discurso do candidato petista acerca do reflexo da disputa eleitoral na vida de um conjunto de pessoas. Os gestos "solidários" do clã ganham outra conotação quando Felipe afirma, na cena seguinte, que "(...) aqui, ser amigo do vereador faz diferença".

A penúltima caracterização criada pelo filme é o da pastora Márcia. A sua primeira aparição, após o título do filme, opera-se com um plano de *close* que ela dá enquanto é interpelada por uma mulher. No seu pronunciamento, ela tece o seguinte comentário:

> "-Nós queremos salvar esse povo morrendo de fome, morrendo de injustiça, morrendo nos hospitais. Nós queremos fazer alguma coisa, e nós vamos fazer em nome de Jesus".
>
> Entrevistadora: "-Se você achar que a sua candidatura como vereadora deu certo, você pretende depois se candidatar a deputada, prefeita, governadora?"
>
> Pastora : "-De acordo com a vontade do Senhor, porque a minha vida pertence a Deus".
>
> Entrevistadora: "-Se você achar que está contribuindo, você vai adiante?"
>
> Pastora : "-Vou, porque a nossa visão tem que ser ampliada, a gente tem ampliado isso".
>
> Entrevistadora: "-Até presidente, se precisar?"
>
> Pastora : "-Até presidente"

Ouve-se, então, uma ode comemorativa, alternando entre aplausos e gritos, do grupo que lhe apóia. E ela se manifesta mais uma vez para a câmera, em *close*, reverberando uma fala que se perceberá ser o bordão da sua campanha, pois será repetida na cena em que ela ensaia para uma inserção que provavelmente será veiculada na televisão, e se lê a frase no teleprompter. "-Sabendo que a política não é uma questão de eloqüência, mas é uma questão de caráter". Após ser novamente ovacionada pelos seus seguidores, ela encerra os seus comentários dizendo "-Deus te abençoe muitíssimo".

Com essa única seqüência já é possível analisar a sua construção, filmicamente amparada em dois pilares: na religião, indicando uma deslaicização da política[381], e no atributo de caráter. Tal como posto pela candidata, a política não deveria ser pensada a partir de elementos como a retórica, mas em atributos de uma natureza intrínseca.

Na sua próxima aparição, ela está sendo maquiada, preparada para a inserção que se deduz ser no horário eleitoral gratuito. Ela diz que o tempo reservado para a propaganda (dez segundos) é escasso para externar o que lhe "vai no coração", o que mais uma vez reflete a concepção baseada em atributos de uma essência inexorável. Ela se esforça em demonstrar que não vai se valer da oratória, mas vai exteriorizar aquilo que está na sua "alma", uma característica inata.

Nessa seqüência, o seu esposo aparece pela primeira vez e ambos falam que tudo o que fazem é pelo "povo", caracterizado como espoliado. Ele afirma que sempre buscou fazer algo, e que a conquista da vereança e de outros postos políticos seria apenas mais um instrumento para beneficiar essa camada social desfavorecida.

Esse segundo conjunto de imagens reforça as bases que alicerçam a sua campanha, além de introduzir agora uma nova característica: a candidata é idealizada como porta-voz "divino" para socorrer um povo incapaz de se autodeterminar. Como posto pelo seu esposo, não teria sido por desejo próprio que a pastora concorreu à vaga da legislatura, mas respondendo a um "chamado", quase um apelo supra-mundano, decorrente das suas virtudes, para atender os anseios populares. O casal chega a afirmar que se os problemas fossem "pensados humanamente", não se veria solução para nada. Com isso, querem

[381] Para Jean Beauberot, "(...) o laicismo é obra de ações políticas com o propósito de reduzir a influência das igrejas na sociedade e nas instituições. O momento fundador da laicização tem sua origem na Revolução Francesa em 1789". BEAUBEROT, Jean. El Origen Del Estado Laico: ni para dios ni para el diablo, in VELVER, Carlos Payan (director fundador) *Letra S: Salud – Sexualidad – SIDA*. Nº 116, Jueves 2 de marzo de 2006. http://www.jornada.unam.mx/2006/03/02/ls-laicismo.html - acessado em 10/05/2011.

apontar a necessidade da ação empreendida por uma entidade metafísica, que se valeria de figuras escolhidas, como a pastora, para mediar sua Vontade. Aqui os eleitores são literalmente tecidos como “rebanho” e a denominação pastora, empregada em consonância com o seu posto religioso (e que é reapropriada na campanha, tendo em vista que ela é apresentada como a candidata Pastora Márcia Teixeira), não é despropositada, mas reintroduz essa caracterização. É mais um elemento discursivo que tende a reafirmar o seu papel central na condução aos caminhos da salvação.

Nessa mesma seqüência em que está sendo maquiada, ela diz que se candidatou principalmente pelo povo, adjetivado mais uma vez como espoliado. O intrigante nessa cena está no possível choque entre o discurso e a imagem, carregando a cena de ambigüidade. A escolha de filmar um momento de preparação e de “mascaramento das imperfeições” traz uma série de implicações, capaz de produzir um contraponto entre o que ela diz e a forma como ela se apresenta para dizer. A “espontaneidade” do seu discurso se torna passível de problematizações pela ação em que está inserida. A maquiagem pode se configurar no reverso da “naturalidade”, e tudo o que ela afirma se transfigurar num embuste. E esta percepção pode ser corroborada pela continuação da seqüência, quando a pastora faz a inserção televisiva e é filmada repetindo o seu bordão a respeito da política ser guiada pelo caráter. Se na primeira vez que ela o pronunciou parecia algo irrefletido, “externado do coração”, a repetição destaca a “artificialidade” do seu discurso, apontando que ele era previamente ensaiado para gerar certo impacto.

Outra característica que marca a sua campanha é o cenário que recorre para divulgação. Se Felipe Santa Cruz se concentrava nos ambientes intelectualizados e André Luiz focava as comunidades, a pastora se notabiliza pela atuação nos púlpitos, onde se opera uma transubstanciação dos discursos de fé em pregações político-partidárias. Todas as suas manifestações, com uma única exceção, estão circunscritas nos espaços da igreja criada por ela e seu esposo, onde religião e política são indissociáveis. Nesse ambiente, nota-se sempre uma grande concentração de “eleitores fiéis” (ou “fiéis eleitores”), o que se contrapõe à dificuldade enfrentada por Felipe nas suas tentativas de aglutinar pessoas para debater propostas políticas. Se Felipe se lamentava pela dificuldade de aglomerar pessoas no Rio de Janeiro para debater questões de qualquer ordem, as imagens da “divulgação” da pastora lhe contradizem. É possível apontar que essa aglutinação em torno da religião no

Rio de Janeiro reaparece aqui, tal como em *Justiça*, permitindo mais uma vez perceber um processo de "reencantamento do mundo".

No único instante em que ela escapa desse ambiente para divulgar sua campanha, percebe-se um fenômeno interessante. Márcia está panfletando e fazendo compras, seguida pelo "rebanho", numa feira livre. No instante em que ela compra numa banca de frutas, o feirante entrega a mercadoria para ela (um não-valor-de-uso para ele e um valor-de-uso para ela), e ela lhe dá o dinheiro (equivalente geral). Mas ao invés do ciclo da troca encerrar nesse gesto, tal como apontado por Marx[382], estabelece-se uma nova lógica, perceptível no gesto de um dos seus sequazes, que entrega um panfleto ao feirante e pede para ele "dar uma força". Em seguida outro apoiador pergunta ao feirante qual teria sido o candidato que também teria ido ali e feito compras.

Aqui, ao contrário de André Luiz, que busca estabelecer relações "clientelistas" fazendo favores e doações a um estrato social específico em troca do voto (o que pode ter sua legitimidade contestada[383]), a candidata usa a própria racionalidade do mercado para angariar votos. Com isso, pode-se afirmar que ela se vale de um processo legítimo (a livre troca no mercado) como um "favor" que lhe proporcione o estabelecimento de vínculos para trazer benefícios eleitorais. Se as pessoas não concediam tempo e atenção para ouvir as propostas de Antônio Pedro nas ruas ou não apareciam nas discussões organizadas por Felipe Santa Cruz nos auditórios, aqui os "eleitores" são impedidos de ficarem indiferentes à campanha. Na imagem imediatamente seguinte esse contraponto é evidenciado, quando Antônio Pedro panfleta e é literalmente evitado por todas as cinco pessoas que aborda na rua.

Nota-se também que a sua campanha se caracteriza pela existência de uma pauta programática. E tal programa, que tem como principal objetivo ajudar o "povo" espoliado, baseia-se na invocação de Deus para salvar os traficantes, os homens que estão sendo usados pelo diabo, os macumbeiros e os feiticeiros. E também pede ao Senhor para que no

---

[382] Para Marx, "(...) no processo de troca sucedem as seguintes mudanças de forma: M-D-M [mercadoria-dinheiro-mercadoria]. De acordo com o conteúdo material, o resultado de todo o processo é troca de mercadoria (M) por mercadoria (M), circulação do trabalho social materializado, e, atingido esse resultado, chega o processo a seu fim". MARX, Karl. *Op. cit.*, 1999, p. 133. Interpolações nossas.

[383] A falta de legitimidade dessa ação pode ser percebida na seqüência em que a própria mãe de André Luiz, em certa altura, afirma para um grupo de moradores que só poderia voltar a fazer "atendimento social" a partir do dia 5 de outubro (portanto, após as eleições), por conta do TRE (Tribunal Regional Eleitoral), que não permitia essa prática durante o período eleitoral.

dia 3 (data da eleição), pudesse ser escolhido aqueles que estão no Seu coração, aqueles que O temem, tendo em vista que o temor seria o princípio da sabedoria. Como se percebe, há uma "proposta política" pensada em ações que deveriam contar com o apoio de um ser superior, pois, como a própria pastora salientou, as soluções dos problemas não deveriam ser pensadas "humanamente".

A última caracterização é a do MC Geléia[384]. Quando surge pela primeira vez após o título, ele se expressa por meio de gírias apresentando um grupo de garotas funkeiras. Segue-se um corte brusco e Geléia é indagado pelo diretor do filme sobre a campanha. Em resposta, ele afirma:

> "-Estamos fazendo nossa campanha no boca a boca mesmo, tá entendendo? Na humildade. Do jeito que a gente é: raiz. A gente pode não ter 150.000 [Reais] pra nossa campanha, mas nós temos 150.000 aliados nas comunidades que estão aí pra fechar com a gente. Tem muitas pessoas que tem talento, mas não tem oportunidade e espaço de expor o seu talento. Têm muitos amigos que saem da cadeia, cabeça erguida pra sociedade, bate de frente com a discriminação, tá entendendo? Então, é por isso que eu dediquei..., que eu achei importante vir candidato pra gente ter um pouco de força pra poder abrir o leque, pra poder fazer o que a gente quer"[385].

Nessa única aparição já estão definidos todos os contornos do seu personagem. É visível a forma como o filme mobiliza vários clichês para construí-lo como um candidato das classes baixas. Ele primeiro lugar, ele é o único personagem negro. Quando se manifesta, expressa-se por meio de gírias. Por fim, a sua caracterização como MC e a sua associação a uma "cultura popular", que é o funk. Todos esses elementos servem para supostamente atestar a sua condição de figura do "povo".

---

[384] MC (Mestre de cerimônia), é quem comanda a música. Tendo suas raízes no deejay jamaicano, o MC na música hip hop é um artista ou cantor que normalmente compõe e canta seu material próprio e original (não deve ser confundido com DJ, o qual interpreta a música de início e cria mixagens para ela). Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/MC - acessado em 10/05/2011

[385] Interpolações nossas.

Também nessa seqüência já se nota a sua precária estrutura financeira de campanha, que está ancorada basicamente no apoio dos moradores das comunidades (os 150.000 aliados), do que nos recursos materiais (os 150.000 Reais que não tem).

Como se percebe, a sua fala é construída na ligação imediata com uma camada social tida como discriminada e sem perspectivas, da qual ele se insere como parte constitutiva (ao contrário de todos os outros candidatos que buscam votos nas comunidades), e a sua candidatura estava assentada num projeto para criação de oportunidades para pessoas, como ele, expressarem seus talentos. E como ele próprio faz saber, a sua proposta era de "curar a ferida de dentro pra fora e não de fora pra dentro", numa clara referência ao fato de que caberia à sua "classe" a resolução dos seus próprios dilemas sociais.

Toda essa construção do personagem em torno da precariedade da sua máquina de campanha e da necessidade de resolução dos problemas a partir de um "olhar de dentro" vai apenas sendo reafirmada ao longo do documentário, como na seqüência em que está discutindo no telefone com um militante, que tentava afixar um cartaz num lugar que seria proibido e que poderia redundar numa multa, o que prejudicaria a sua já modesta campanha, ou na cena em que dialoga num bar com uma moradora do morro, e essa aponta que teve de criar uma associação formada por 11 mulheres para arrecadar alimentos e compor uma cesta básica para distribuir entre moradores que têm passado fome, para, no final, explicitar todo o seu ceticismo com os canais da política partidária. Geléia replica dizendo que não estava associado aos grupos tradicionais da política, mas que seria um político novo, que falava e se vestia como o "povo". E tal como o personagem do PMDB, Geléia centraliza sua campanha nas comunidades, fazendo carreata ou acompanhado de líderes comunitários.

Todavia, o mais intrigante é que embora seja o único candidato apresentado como oriundo das classes baixas, e que falava a sua língua, o que se nota é que ele não é ouvido. E o fundamento dessa afirmação está no momento em que ele faz um pronunciamento público num palanque (o único que faz no documentário). Reproduzido integralmente, percebe-se os seguintes comentários:

> “-É muito difícil gente. Ainda mais pra gente que é pessoa humilde, nós somos pobres, entrar pra política, com força e vontade. Se a gente que é o povo não se unir, tu acha que eles lá [fazendo referência à classe média habitante da zona sul] vão se unir pra ajudar a gente?”

Após um instante de silêncio, Geléia pergunta mais uma vez:

> “-Vocês acham?”

Novamente o silêncio do público ecoa no ambiente. E com a insistência de quem necessita de uma resposta para dar significado ao seu discurso, o candidato repete pela terceira vez:

> “-Você acham que eles vão ajudar a gente?”

Um tímido e quase inaudível não pode ser ouvido dessa vez. E o candidato, visivelmente contrariado, pergunta mais uma vez, de forma enfática, quase colérica:

> “-VAI?”

Agora é possível ouvir algumas poucas vozes se expressarem por meio de uma negativa. E como forma de dar àquela tímida resposta um tom coletivo, o candidato se pronuncia com a seguinte fala:

> “-Eu não escutei. Se vocês querem ser libertados agora, tá ligado, se vocês querem as coisas melhores, um futuro para o nosso bairro, para a nossa comunidade, fala agora. Vocês acham que a Zona Sul quer ajudar a gente?”

E enfim Geléia parece obter a resposta desejada por meio de uma negação entoada em coro. E satisfeito com a interação, ele encerra o seu discurso da seguinte forma:

> “-Então, no dia 3 de outubro votem em uma pessoa que é humilde igual a vocês”.

É bastante esclarecedor esse quase monólogo, deixando escancarar a ausência de comunicação do candidato com o seu público, ainda mais sendo uma figura que se expressa para a camada social da qual emerge. Nessa direção, ele enfrenta a mesma situação do candidato do PT, que também não é ouvido pelos agentes de sua própria “classe”. E o mais significativo é que isso se traduz no final do filme, quando as urnas são apuradas.

Porém, antes do espectador conhecer o resultado do pleito, *Vocação do Poder* fomenta sua expectativa através da apreensão dos candidatos, reestabelecendo o mesmo tipo de *estrutura de crise* apresentada em *Primary* e em *Justiça*. Ao final das campanhas, indicado por uma cartela que informa data e horário, são inseridas várias imagens da inquietude dos personagens. Felipe Santa Cruz e Antônio acompanham a contagem dos votos diretamente nos colégios eleitorais. Carlo Caiado, Pastora Márcia e André Luiz restam ao lado dos seus correligionários. Já Geléia aguarda esparramado no sofá de sua casa. Em comum, todos têm falas e gestos repletos de tensão e desassossego pela espera da declaração oficial das urnas. Felipe diz para sua namorada: “-Não vejo a hora disso acabar sabia? Isso não é pra gente. Quero botar meu terno e voltar para o trabalho”. Já Antônio Pedro afirma “-Sinistra essa porra. Eu já sabia que ia ser duro, mas não achava que ia ser tão assim”. Geléia, após um riso nervoso, declara que aquilo que era um “-massacre emocional” A Pastora é filmada em *close*, com o semblante bastante carregado e diz que sua mão, que estava quentinha, agora está gelada, um dos sinais por ela mesma apontado como traço de seu nervosismo. Caiado não diz nada enquanto abraça longamente seu pai e se deixam levar pelas lágrimas. E finalmente, André Luiz tenta acompanhar, em frenesi, a apuração num telão nas ruas com seu séqüito. E esses momentos apreensivos vão se alternando até o exato instante em o resultado é conhecido de forma individualizada, pela imagem de comemoração ou desolo de cada candidato.

É no “acender das luzes” que o espectador se depara com o resultado das urnas e percebe que são exatamente os dois candidatos que falam para os seus respectivos grupos, com suas vozes peculiares, que amealham as mais pífias quantidades de votos entre os postulantes ao cargo em disputa. Felipe Santa Cruz se desaponta com o cômputo final de

3.187 votos, quantidade só não inferior à de Geléia, que somou o montante de 2.218 votos, visto por ele como uma vitória. É significativo que o candidato, que a princípio poderia ser pensado como o mais propenso a ser votado pela sua identificação social e contar, de acordo com a sua própria estimativa, com 150.000 aliados, alcance a menor contagem de votos. Tal quantia irrisória parece ser o reflexo do *sistema relacional* proposto. Uma das chaves explicativas está na precariedade das estruturas de campanha como parâmetro para compreender o resultado das apurações. Os três candidatos sem recursos suficientes para se promover foram aqueles que obtiveram as piores votações. Além dos candidatos do PT e do PV, o candidato do PSDB, também trabalhado como destituído de uma máquina eleitoral, obteve a terceira pior soma de votos e não se elegeu, com 8.463 votos.

O fato de o *sistema relacional* sugerido indicar a existência da posse de recursos financeiros associados com recursos humanos e simbólicos, funcionar como forma de evitar incorrer num reducionismo econômico, em que tudo seria explicado pela detenção (ou não) de bens materiais. Em outras palavras, a composição da estrutura parlamentar municipal não é simplesmente explicada pela posse financeira ou simbólica. E essa análise decorre pela não eleição de André Luiz, dando mais complexidade ao discurso do filme. Tal concentração pode ser tida como uma prerrogativa para a obtenção de um cargo eletivo, mas não é o que a determina em última instância, pois como visto, o candidato do PMDB, pela grande quantidade de estratégias e materiais utilizados na divulgação, aparentava ser o candidato com maiores recursos financeiros e, ainda assim, não se elegeu. A própria expectativa dele e do seu clã de uma vitória antecipada (tendo sido até mesmo realizado um bolão para saber a quantidade de votos que obteria), reforça a percepção de que ele seria eleito. Mas as urnas mostraram o contrário[386].

Já as vitórias de Caiado e da Pastora apontam a existência de outros elementos envolvidos no jogo eleitoral. Além dos componentes materiais e humanos que dispõem, contam também com atributos como o capital social e o apelo à religião. Se Weber usa algumas éticas protestantes como parâmetro para compreender o surgimento do "espírito"

[386] Deve-se apontar que embora André Luiz tenha obtido o dobro de votos da Pastora Márcia (20.206 e 10.155 votos respectivamente), ele não se elegeu, ao contrário da candidata (que só se elegeu pela legenda e não pela totalidade de votos, o que não é indicado no filme, mas se desvenda pela leitura de Miguel Pereira). E esse fenômeno não é explorado pelo filme, deixando uma lacuna que serve para reforçar o argumento de que não basta ter uma máquina financeira para se eleger. Cf. PEREIRA, Miguel. A Representação da Política no Documentário Brasileiro, in MIGLIORIN, Cezar (org.) *Ensaios no Real: o documentário brasileiro hoje*. RJ, Azougue, 2010, p. 38.

do capitalismo em contraposição àquilo que chamou de ingênuo materialismo histórico, que tudo se explicava pelas bases materiais, sendo as idéias relegadas ao patamar de meros reflexos, uma superestrutura determinada pela situação econômica[387], aqui a religião serve para a compreensão de parte do processo eleitoral.

É em decorrência desse conjunto de elementos que o discurso de *Vocação do Poder* ganha amplitude. Nota-se a mobilização de vários artifícios para se tornar vereador, como o "clientelismo", a invocação de "padrinhos políticos", a indissociação entre religião e política, o apelo à identificação de "classe", a tentativa de auto-promoção e uma espécie de idealismo crítico, como forma de se eleger, construindo um mosaico social que ajuda a compreender quais elementos são mobilizados numa campanha eleitoral. Se for retomado como parâmetro comparativo o outro filme de campanha da pesquisa, fundamentalmente construído a partir das disparidades de carisma ou da contraposição entre cidade e campo, percebe-se que no documentário brasileiro existe um grande conjunto de elementos que ajuda a construir a impressão de "realidade".

*

Se à primeira vista *Vocação do Poder* parece inspirado em *Primary*, deve-se ressaltar que ele não é um documentário que pode ser avaliado como *observacional* "puro". Entende-se que ele é um filme híbrido que faz uso de estratégias de outros *modos de representação*. O próprio Bill Nichols aponta para essa possibilidade de interconexão entre os *modos de representação* quando afirma que "(...) a identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos"[388]. Um dos *modos de representação* identificáveis no filme é o *reflexivo*, operacionalizado na cena em que Geléia decide divulgar sua candidatura numa comunidade em conflito e ele alerta a equipe que talvez fosse melhor não filmar para evitar possíveis riscos. Depois de um corte brusco, aparece outro personagem, Celso (um dos líderes comunitários do lugar onde o candidato ia fazer

[387] Cf. WEBER, Max. *op. cit.*, 1999a, p. 34.
[388] NICHOLS Bill. *op. cit.*, 2005, p. 136.

divulgação) dizendo à equipe que de fato era melhor eles não filmarem e nem subirem no morro. Ao final do diálogo, a câmera apenas registra o candidato e o morador entrarem no carro e partir, indicando que acataram os conselhos e optaram por não filmar aquele momento da campanha.

Aqui, verifica-se que dentro do recorte proposto, pela primeira vez existe um registro das negociações entre equipe cinematográfica e personagens, estabelecendo um tipo de recurso diverso do que se vê nos filmes *observacionais*. Válido destacar que o documentário *observacional Entreatos*, de João Moreira Salles, já apresentara, um ano antes, um processo análogo em que são filmados os acordos entre o diretor e a equipe de campanha de Lula para que o filme pudesse ser feito, tal como na cena em que José Dirceu questiona a presença da equipe cinematográfica filmando uma reunião da cúpula do PT. Como apontado por Marina Soler:

> "O cinema-direto em sua forma 'pura' desencoraja a exposição da negociação em que cineasta e objeto se engajam: tanto em *Primárias* como em *Salesman* não vemos os diretores ou sua equipe envolvidos num processo de convencimento em relação às pessoas filmadas já que, nesse caso, a estética da observação seria colocada em questão. *Entreatos*, ao contrário, propõe-se a inserir na estética da observação a discussão sobre negociação e interpretação no que diz respeito a sua celebridade central"[389].

Se *Primary*, *Salesman* e *Justiça* elidiam os diálogos acordados entre os dois lados da câmera como forma de aludir que os eventos foram registrados sem nenhuma interferência externa[390], *Vocação do Poder* e *Entreatos* são filmes que tornam patentes momentos em que existe uma negociação para que um evento seja filmado, ou, no caso específico do filme de Escorel e Joffily, não seja. Nesse sentido, o documentário brasileiro

---

[389] SOLER, Marina Jorge. *Imagens de Luis Inácio Lula da Silva no Cinema Documental Brasileiro*. Unicamp, no prelo, p. 60.

[390] Possíveis acordos esses como o da equipe de *Justiça* com os funcionários da Polinter para que Carlos Eduardo pudesse conversar com a sua mãe e a sua namorada num espaço diferenciado, ou o de *Salesman* com os moradores para filmar os vendedores de bíblias em suas residências ou ainda o de *Primary* com os dois candidatos para que pudessem ser filmados em suas campanhas.

analisado introduz um nível de reflexividade nas suas imagens[391], possibilitando ao espectador atentar para a (não) produção (de parte) do filme. Nesse instante, produtor, produto e processo são evidenciados.

Esse mesmo recurso reaparece na obra mais duas vezes, mas sob outra roupagem. A primeira, quando Geléia está votando e a câmera, num *close*, registra seu gesto, no qual o espectador pode ver sua foto na urna eletrônica. Em seguida, um dos mesários chama a atenção do candidato, dizendo que a equipe não poderia estar ali[392]. O segundo momento é quando Felipe Santa Cruz está fazendo boca de urna com sua namorada, e ela pergunta para alguém extra-campo se poderia haver alguma implicação a filmagem dessa prática, tendo em vista que a boca de urna é juridicamente proibida[393]. A pessoa responde que talvez fosse bom não fazê-lo. Ciente das implicações de filmar tal irregularidade, a câmera cessa a filmagem. Vê-se que os acordos são novamente reintroduzidos mas, dessa vez, travestidos numa roupagem ética. Existe uma preocupação com os limites do que era possível filmar ou não. Embora esses limites sejam flexíveis (até mesmo como forma de reforçar a existência de uma preocupação com eles), tendo em vista que pelo menos duas outras bocas de urna foram filmadas (Antônio Pedro e Carlo Caiado), e somente essa foi interrompida, e além disso, o voto de Geléia foi registrado e mantido no filme, mesmo sendo legalmente inviolável e sigiloso. Se por um lado esses recursos tornam o documentário menos insidioso do que os outros três analisados, o que pode enfraquecer a sensação de "não-controle", por outro, tais acordos inserem discussões éticas, em que estão constituídas, no próprio corpo da obra, reflexões sobre a prática e os limites implicados na filmagem. E tal preocupação ganha importância e centralidade se for retomada, por exemplo, a seqüência de *Justiça* em que a câmera filma a confissão do réu Carlos Eduardo num momento privado, que deveria ser restrito ao advogado e seu cliente.

---

[391] Cf. RUBY, Jay. *Op. Cit.*, 1988 p. 65.

[392] De acordo com a Lei Federal nº 9.504/97, art. 61: "A urna eletrônica contabilizará cada voto, assegurando-lhe o sigilo e inviolabilidade, garantida aos partidos políticos, coligações e candidatos ampla fiscalização". http://www.tre-sp.gov.br/legislacao/lei_9504.pdf - acessado em 16/05/2011

[393] A mesma lei federal nº 9.504/97, art. 39, §5º aponta: "Constituem crimes, no dia da eleição, puníveis com detenção, de seis meses a um ano, com a alternativa de prestação de serviços à comunidade pelo mesmo período, e multa no valor de cinco mil a quinze mil UFIR:

I – o uso de alto-falantes e amplificadores de som ou a promoção de comício ou carreata

II - a arregimentação de eleitor ou a propaganda de boca de urna;

III - a divulgação de qualquer espécie de propaganda de partidos políticos ou de seus candidatos, mediante publicações, cartazes, camisas, bonés, broches ou dísticos em vestuário". http://www.tre-sp.gov.br/legislacao/lei_9504.pdf - acessado em 16/05/2011. Grifos nossos.

Outro elemento que pode gerar um estranhamento no espectador, e dificultar a impressão de ver o mundo "tal como ele é", está na forma diferenciada como trabalha com a linearidade da trama. O emprego de digressões e *flash-fowards* ao longo de todo o documentário soa como uma forma de tentar romper a percepção "natural" do público sobre o tempo[394], tal como vista nos outros três filmes analisados (principalmente em *Justiça*). Uma primeira estratégia ensaiada para justificar e dar conta das digressões, foi usar, logo após o corte, uma tomada em preto e branco, aludindo uma noção quase poética de estar trabalhando com imagens desbotadas pelo tempo, uma rememoração do passado. Assim, a cada recuo na história, uma imagem em preto e branco era introduzida e, aos poucos, ela ganhava a sua coloração "natural". Em três momentos isso acontece: o filme inicia já no dia da eleição e, após a apresentação de todos os candidatos, existe um *flashback* para a cena em que Antônio Carlos é filmado em círculo com o seu grupo de apoiadores. O segundo instante é quando surge uma fanfarra tocando na divulgação de Carlo Caiado numa escola. A última vez é quando é filmada a comitiva da pastora Márcia cantando o seu *jingle* e empunhando bandeiras na rua. Mas esse simples recurso isolado não era capaz de contextualizar a cena, constituindo aquilo que Noel Burch chamou de recuo no tempo indefinido[395]. E para dar conta dessa imprecisão, foi usada uma segunda estratégia: o uso de cartelas. Na primeira seqüência, o espectador é notificado da regressão de 3 meses da data da votação, no dia que inicia oficialmente as campanhas; a segunda cartela aponta o recuo a 1 mês da eleição; e na cena da candidata do PL, a legenda indica que o filme regressara 14 dias da apuração. E durante o filme, esses recuos são intercalados por vários *flash-fowards* que avançam para o dia da votação, também identificados por cartelas que pontuam a data e a hora.

Embora as cenas ganhem precisão por intermédio desses recursos extra-diegéticos, *Vocação do Poder* perde aquele que seria o principal atributo do Cinema Direto segundo João Moreira Salles, em que o documentarista, ao evitar os "recursos clássicos" do documentário como a trilha sonora, as cartelas ou a voz *over*, teria se obrigado a observar o mundo com atenção na esperança de flagrar momentos significativos. Como se percebe, o

---

[394] Cf. ELIAS, Norbert. *Op. cit.*, 1998, p. 35.

[395] Noel Burch define o recuo no tempo indefinido em analogia à elipse indefinida, na qual "(...) pode referir-se a uma hora ou um ano e, para 'medi-la', o espectador deverá receber ajuda do 'exterior': uma réplica, um título, um relógio, um calendário, uma mudança de figurino". BURCH, Noel. *A Práxis do Cinema*, SP, Perspectiva, 1992, p.27.

filme de Escorel e Joffily parece não dar conta de narrar a história pelo uso exclusivo das imagens obtidas no próprio cenário, e acaba usando meios que por um longo período criaram a imagem de que "(...) o filme não-ficcional seria antes de tudo um instrumento para ilustração das hordas desinformadas [o que teria feito] o gênero agonizar em salas vazias. Era de esperar, pois ninguém gosta de aula não solicitada"[396].

Também pode ser apontado um terceiro artifício com vistas a introduzir reflexividade nas suas imagens, que é a explicitação dos seus "meios de produção", como o *boom*. Se num primeiro momento o simples surgimento desse instrumento poderia ser visto como um dos "acidentes" que se tornaram signos do Cinema Direto[397] (como o aparecimento isolado e pontual de Robert Drew em *Primary)*, a persistência com que ele é explorado parece indicar outra coisa, talvez, uma tentativa de esboçar uma metalinguagem e escapar à pecha de ser "teoricamente ingênuo".

Segundo João Moreira Salles:

> (...) Mesmo que o cinema direto nos tenha devolvido o prazer de observar – e tenha forçado documentaristas enfastiados a praticar o exercício sempre saudável de prestar atenção no mundo – a ingenuidade teórica de seus principais praticantes (mas não de todos) acabou impregnando grande parte da produção (mas não toda) de um caráter ilusionista[398].

Nota-se, na citação, como João Moreira Salles realça as qualidades do Cinema Direto norte-americano (por ele apontado como referência ao seu filme *Entreatos*[399]), mas não deixa de enfocar o que chamou de "ingenuidade teórica" associada à idéia do cinema como "reprodução" do mundo. Muitos dos praticantes do *modo de representação observacional* têm sido criticados dentro dessa linha de argumentação nas análises mais

---

[396] ibidem.
[397] Cf. RUBY, Jay. *Op cit.*, 1988 p. 73.
[398] O caráter ilusionista seria a crença de que o documentário tal como visto na tela seria uma reprodução do mundo "real". SALLES, João Moreira. Prefácio, in DA-RIN, *op cit.*, 2004, p. 8.
[399] Cf. Conversa com João Moreira Salles. Novembro de 2004, extraída de encarte da versão em DVD do filme *Entreatos - Lula a 30 dias do Poder*. Direção: João Moreira Salles, Brasil, ano de produção 2004, Coleção Videofilmes.

recentes[400]. Pode-se interpretar que *Vocação do Poder* utilize alguns tipos de convenção, em certos momentos, talvez como uma maneira de evitar o rótulo em torno do caráter ilusionista do cinema. Porém, o simples uso indiscriminado dessas estratégias não parece dar conta do "problema[401]", mas pelo contrário, acaba resultando naquilo que Jean-Claude Bernadet chamou de "doença infantil da metalinguagem", que tem assolado parte do cinema brasileiro[402]. Ao falar sobre esse fenômeno, Bernadet afirma que:

> "(...) desde os anos 60 essa [a metalinguagem] é uma das chaves da desconstrução, da revelação do espetáculo enquanto espetáculo, para não criar ilusão de realidade. Naquele momento, isso tinha um impacto muito forte, tanto pela interpretação como pela revelação da situação de filmagem. Isso passou como um traço de modernidade a que os estudantes acabaram se apegando. Como você sabe, fui professor. Então, na escola, parecia que era preciso fazer isso para ser moderno"[403].

Se *Vocação do Poder* desperta reflexividade no espectador em algumas cenas em que existe acordo entre equipe e personagens ou no uso não-linear da temporalidade, o mesmo parece não parece proceder com o uso do *boom*. Algumas vezes em que ele aparece poderiam ser lidas como registro "acidental", como por exemplo, na cena em que Antônio Pedro está dando autógrafos para as meninas num plano médio. Enquanto isso, os dois rapazes que vão lhe pedir uma contribuição para a instituição de recuperação de crianças e idosos estão fora do quadro. O candidato, percebendo que o aguardavam, perguntou se eles

---

[400] As críticas dos praticantes do *modo de representação observacional* a respeito da sua suposta ingenuidade teórica podem ser remetidas a autores como André Parente ("Os 'teóricos' do 'direto' reivindicam a liberação das velhas convenções e tornam-se os porta-vozes de uma revolução cinematográfica, apoiando-se sobre fundamentos realistas, dogmáticos, tecnicistas e contraditórios"), Sivio Da-Rin ("A tendência observacional substitui a função de 'tratamento criativo da realidade' por um objetivismo extremado, tentativa idealista de comunicar 'a vida como ela é vivida'"), ou Brian Winston, quando este emprega a expressão *maldição do jornalístico*, uma herança da lógica não-intervencionista do Cinema Direto que teria impregnado e contaminado os documentários contemporâneos. PARENTE, André. *Op. cit*, 2000, p. 112. DA-RIN, Silvio. *Op. cit.* 2004, p. 138 e WINSTON, Brian, WINSTON, Brian. *Op cit.*, 2005, p. 24.

[401] Tendo em vista que este trabalho não considera que os filmes reproduzem o "real", mas apenas produzem a impressão de "realidade" pela concepção de que os cineastas "não controlam" os eventos, essa "ingenuidade" não é vista como um problema a ser investigado.

[402] Cf. BERNADET, Jean-Claude. O Incendiário que se Recusa a ser Bombeiro, in *O Estado de São Paulo*, Caderno Cultura, Domingo, 10 de junho de 2007.

[403] ibidem. interpolações nossas.

também queriam um autógrafo. E o cinegrafista, para identificar os interlocutores, recua uns passos para trás para enquadrá-los e acaba captando também o *boom* pairando do lado esquerdo, na parte superior do quadro.

O instrumento de captação de som reaparece mais uma vez na cena em que André Luiz visita a casa da mulher na cadeira de rodas. Aqui, mais uma vez pode ser visto na chave do "acidental". Quando entra na casa, depois da sua mãe, André pára na porta e dificulta o acesso da equipe cinematográfica no registro do diálogo da sua mãe com a cadeirante. E dá para notar que a equipe se esforça em se deslocar, pois o próprio André percebe estar atrapalhando a passagem ao olhar de soslaio para trás e se afastar do caminho. E nesse breve "embate", o *boom* acabou sendo registrado.

Porém, existe um terceiro momento de aparição do equipamento, quando a câmera acompanha novamente André Luiz, agora caminhando rumo ao galpão de produção dos materiais para divulgação. Nessa cena de uma curta transição de espaços, não existe nenhuma aparente justificativa para o seu registro, que poderia ser limpado na edição. E ele reaparece ainda no início do filme, quando Antônio Pedro está reunido, em círculo, com seus militantes, e aqui novamente não parece ter um uso reflexivo, tampouco "acidental", parecendo figurar como um traço de "modernidade" para escapar do rótulo depreciativo indicado, e que acaba incorrendo na "doença infantil" apontada por Bernadet. Ainda que se busque discuti-la a partir da "acidentalidade" ou da reflexividade, a repetição dessa estratégia a torna problemática. Seria difícil sustentar o argumento de que o mesmo "acidente" acontece com tanta recorrência. Da mesma maneira, como indicou Bernadet, o uso continuado da linguagem reflexiva tende a torná-la rotineira e, por decorrência, deixa de produzir os efeitos desejados[404].

Vocação do Poder também apresenta diversos recursos *interativos/participativos*. Existem duas formas diferenciadas de atuação dos documentaristas. Uma das formas é quando estão fisicamente presentes no corpo do texto fílmico. Nesses momentos, suas interações são basicamente mobilizadas para estabelecer aquilo que Harold Garfinkel chamou de "cultura comum" (*common culture*), que são formas de socialização na vida cotidiana, ou, mais precisamente "(...) a 'cultura comum' se refere às bases socialmente sancionadas de inferência e ação que as pessoas usam nas suas ocupações cotidianas e, que

[404] Cf. BERNADET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 1985, p. 191.

eles assumem que outros usam da mesma forma”[405]. O que está posto é o uso de um repertório social cotidianamente empregado para estabelecer e conduzir os diálogos. E é isso que Escorel e Joffily fazem ao longo do documentário, cumprindo pequenos rituais mecânicos de introdução e manutenção das conversas. A primeira aparição física de um dos documentaristas acontece na seqüência em que a câmera adentra a residência de André Luis. Ali, é Eduardo Escorel quem desponta, perguntando ao postulante se estava tudo bem e como ele estava. A partir daqui, o diretor continua no enquadramento, ouvindo o depoimento do candidato sobre a sua campanha. Escorel reaparece numa interação com Geléia, indagando-o a respeito da sua campanha e sobre as suas estratégias de divulgação. José Joffily também aparece quando conversa com a Pastora Márcia, num pequeno diálogo com vários temas, como a sua campanha, acerca do fato do seu esposo ser advogado (e não ela, como noticiado na pesquisa de um jornal) ou sobre a expansão da igreja fundada pelo casal no Rio de Janeiro, que já teria ganhado filiais no exterior. Joffily reaparece novamente na cena em que Carlo Caiado está em sua casa, e o diretor dialoga com o seu irmão, Cláudio Caiado Jr. E, na conversa, faz perguntas pontuais ao irmão como ele se sentia sobre a campanha.

A outra forma de *participação/interação* dos cineastas ocorre pelos testemunhos dos personagens à câmera. Nessas seqüências, a imagem dos cineastas e as suas vozes não são percebidas, mas os personagens dialogam com a câmera, reforçando a interação com a equipe, como nas cenas em que Felipe Santa Cruz dá um depoimento, guiando seu automóvel, sobre os materiais de campanha fornecidos pelo PT, quando narra a sua trajetória política desde a perda do pai no regime militar, ou no instante em que faz um diagnóstico da atual situação política carioca no banco traseiro de um automóvel. Antônio Pedro também depõe acerca das suas dificuldades de campanha no quintal de sua residência, aos “pés” do Cristo Redentor. André Luiz é flagrado nessa mesma estrutura narrativa, no banco traseiro de um veículo, discorrendo sobre o assassinato de um dos seus seguranças pessoais ou num outro instante, falando a respeito da quantidade de votos que pretendia receber.

[405] GARFINKEL, Harold. *Studies in Ethnomedhodology*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1967, p. 76.

Mas também é possível identificar certos elementos *observacionais*, ao longo da sua exibição, em que o espectador pode ser seduzido pela impressão de que os cineastas "não-controlaram" os eventos, e reter o que ele apresenta de novidade. Os oito primeiros minutos de filme são marcados por esses elementos. De início, há apenas cenas de contextualização do documentário, destacando o lugar e o tema que serão alvo da filmagem. Em seguida, existe a apresentação de cada um dos candidatos pelas cartelas, com tomadas que também apenas os registram de forma passiva. E esse mesmo tipo de tomada não-intervencionista ocorre novamente após o surgimento do título, quando são apresentadas as imagens de Antônio Pedro conversando com sua comitiva abraçados[406], Carlo Caiado discursando num palanque ao lado de César Maia e Eider Dantas, Felipe Santa Cruz conversando com seus partidários no dia da homologação das candidaturas, André Luiz Filho desfilando numa carreata e discursando aos seus eleitores, e a Pastora Márcia dando um depoimento de campanha para uma reportagem particular[407]. Só Geléia não aparece nesse conjunto. Assim, de partida, *Vocação do Poder* faz amplo uso de elementos *observacionais* para construir sua narrativa. E existem vários registros desse mesmo tipo de cada um dos candidatos ao longo do filme, que no *modo de representação* em análise produzem a sensação de que a câmera é apenas uma mosca na parede[408].

---

[406] Como discutido, embora nessa seqüência o *boom* apareça, esse surgimento não é entendido como um elemento reflexivo e pode se tornar rotineiro, não produzindo uma desnaturalização da linguagem no espectador.

[407] Percebe-se que aqui que a pastora se manifesta para a câmera, mas esse diálogo é apenas com o público que seria composto de eleitores, e não com os espectadores do filme. Tanto que ela olha para a câmera e pronuncia o seu bordão de campanha e pede para que Deus abençoe muitíssimo os seus interlocutores, no caso em questão, são seus eleitores. Assim, não existem aqui elementos reflexivos, mas um mero registro de uma entrevista de campanha conduzido por uma mulher que não aparece no campo visual, mas que é possível ser ouvida.

[408] Entre os diversos momentos *observacionais* dos candidatos que poderiam ser destacados, há as seqüências de Antônio Pedro em que está dialogando com seus partidários sobre as colocações de faixas e placas, ou quando panfleta no calçadão do Leblon e conversa com uma senhora. Em Carlo Caiado é possível citar algumas tomadas *observacionais* como no momento em que faz uma divulgação na comunidade e é interpelado pelo morador que questiona a obra inacabada na caixa d'água, ou no instante se pronuncia na escola primária em que estudou e recebe um banner com sua imagem de infância. Dentre as cenas que poderiam ser apontadas em André Luiz é possível destacar as seqüências em que sua mãe conversa com os moradores das comunidades a respeito da proibição de fazer atendimento social em época de campanha ou quando ele faz divulgação numa carreata ao lado do seu pai. Já na candidatura de Geléia é possível mencionar a imagem em que ele ouve o depoimento de uma moradora da comunidade que diz ter fundado uma associação de mulheres para arrecadar alimentos e formar cestas básicas ou o instante em que ele faz o pronunciamento que é por diversas vezes ignorado pelos ouvintes. A pastora Márcia pode ser flagrada em registros passivos quando ela ou seu marido fazem pronunciamentos e pregações no púlpito ou quando ela divulga na feira livre. Felipe Santa Cruz, por sua vez, é captado dentro da estética *observacional* nos

Ainda que existam semelhanças nesses momentos particulares selecionados com os outros três filmes analisados, deve-se ressaltar que também ocorre o que se entende ser a introdução de um recurso *observacional* diferenciado. Tal elemento se configura num um dos momentos em o "clientelismo" é explorado a partir do personagem do PMDB e existe o descolamento da câmera em André Luiz Filho, que passa a filmar uma garota, identificada como Viviane. Nessa seqüência, a garota aborda um dos militantes do candidato e faz demandas para melhorias da sua casa, alvo recorrente de alagamentos. E quando o homem vai à residência dela e garante que irá levar o seu pedido ao candidato, a garota diz que se compromete a falar bem dele na comunidade. Além do registro de tal prática, essa cena também é um dos momentos inusitados, como *Salesman*, em que a câmera se desprende dos protagonistas e passa a acompanhar uma ação paralela. Se a seqüência do documentário norte-americano apresentou questões de ordem ética, aqui, esse tipo de estratégia também traz implicações que reacendem a polêmica dos limites da postura passiva dos cineastas no *modo de representação observacional*.

O uso da câmera de forma não intervencionista como artifício para chancelar a impressão de que o cineasta não controlava o evento, em *Vocação do Poder*, serve como um instrumento de reivindicação de demandas pontuais pelos eleitores, estabelecendo um patamar diferenciado da passividade encontrada em *Salesman*. No documentário dos irmãos Maysles, a câmera tendeu a favorecer os vendedores visitantes, figurando como instrumento para pressionar os moradores a adquirirem a bíblia, independente das suas condições financeiras. No documentário brasileiro existe uma inversão dos papéis e os visitantes (políticos e seus correligionários) é que se tornam alvo da pressão dos moradores na cena como a de Viviane, ou na que Carlo Caiado teve que justificar ao morador que a responsabilidade da caixa d'água não ter sido ativada era da então governadora do Rio de Janeiro Rosinha Garotinho. Talvez seja possível afirmar que tanto a venda da bíblia para algumas pessoas (como o casal de jovens discutido em *Salesman*) quanto as solicitações dos moradores das comunidades filmadas só aconteceram pela presença física da equipe cinematográfica. Contudo, o que se deve destacar é que tal registro não é problematizado na própria tessitura fílmica. Mesmo *Vocação do Poder*, que em diversas passagens permite

---

momentos em que panfleta nas ruas e fala sobre o papel político do vereador ou quando participa de um evento festivo e faz um pronunciamento no microfone.

que o espectador reflita sobre a produção de uma obra, nesse instante silencia, podendo incitar a impressão de que se está vislumbrando apenas as coisas como elas de fato ocorreram. Nesse sentido, o documentário de Escorel e Joffily, além de incitar no espectador a impressão de experimentar o mundo "real", reelabora o espaço de ação e atuação dos personagens "coadjuvantes" ao permitir que estes tomem iniciativas e não sejam apenas agentes passivos, que sofrem constrangimento dos personagens "centrais" (à primeira vista mais habilitados para atuar), necessitando que suas imagens sejam zeladas, quase "super-protegidas" pelo cineasta[409].

Albert Maysles tece considerações a respeito desse limiar entre o respeito ético e a super-proteção quando responde os comentários feitos ao seu filme *Grey Gardens*, tendo sido criticado por supostamente explorar e desrespeitar a vida das personagens[410].

Nas suas palavras:

> "(...) É interessante ver como algumas pessoas traçam um limite – e onde traçam – para separar quem deve e quem não deve ser filmado, e em quais circunstâncias. A meu ver, tão importante quanto evitar chegar ao ponto de prejudicar a pessoa, filmando-a em determinadas circunstâncias, é evitar chegar ao ponto de não filmar ninguém por querer protegê-lo. Excesso de proteção. Proteção demais então não é bom para a pessoa que está sendo filmada, tanto quanto prejudicá-la, mostrando-a num momento embaraçoso. (...) Há momentos em que você não deve filmar. Mas não houve. (...) Não lembro de nenhum momento em que tive de parar de filmar"[411].

Dá para notar o tom polêmico do cineasta às críticas (tais como podem ser encontradas em Calvin Pryluck), com relação à exibição dos personagens em determinadas situações constrangedoras. Embora ele não elucide quais seriam os limites éticos de se

---

[409] Cf. PRYLUCK, Calvin. *Op cit.*, 1988. p. 266.

[410] *Grey Gardens* aborda a relação difícil entre uma mãe e sua filha solteira (respectivamente Edith Bouvier Beale e Edie Bouvier Beale, tia e prima de Jackeline Kennedy), que vivem numa mansão decrépita de 28 cômodos (que dá título ao filme) em Long Island, entre gatos, guaxinins, pulgas e lixo, correndo risco de despejo pelo departamento de saúde pública do condado de Suffolk, como informado num jornal logo no início do documentário.

[411] João Moreira Salles entrevista Albert Maysles, nos extras do DVD *Grey Gardens*. Direção Albert e David Maysles, EUA, ano de produção 1976, Coleção Videofilmes.

filmar uma pessoa, chama atenção para outro elemento, que é a super-proteção. Somado a isso, indiretamente, levanta outra questão problemática, que é: quais seriam os limites dela? E quem deveria estabelecer? Como se vê na sua afirmação, ele não nega a necessidade de cessar as filmagens em algumas situações, mas a fronteira não é estabelecida. E é essa fluidez que permite a existência de momentos díspares como os eventos embaraçosos vistos em *Salesman*, ou a inversão dos papéis em *Vocação do Poder*. Neste, a representação de Viviane ganha tamanha dimensão que a equipe cinematográfica a prioriza ao invés de continuar filmando André Luiz, e as demandas da garota se tornam o cerne da seqüência. Para lidar com um problema que se arrastava sem resolução, ela se vale da presença coercitiva da câmera (mas que nesse instante apenas observa) a seu favor, quase obrigando o correligionário a tomar uma iniciativa.

Todavia, deve-se ressaltar mais uma vez que a moeda arremessada tem uma dupla face e, se por um lado, a atuação passiva da câmera no filme brasileiro teve o efeito de ampliar os campos de atuação de alguns personagens "orbitais", por outro acabou reforçando a lógica "clientelista". As pessoas abordadas pelos candidatos, ao perceberem que estavam sendo filmadas, usavam essas situações como o momento ideal para fazer seus pedidos pessoais, reafirmando a ligação de troca entre os pleiteantes aos cargos eletivos e os moradores. Destarte, se em algum nível é possível afirmar que o filme constrói uma crítica a essa lógica[412], ele também pode gerar, como *Salesman*, um tipo de paradoxo das conseqüências[413], fortalecendo uma prática que a princípio poderia problematizar.

Existe também outro artifício que pode induzir à leitura de que o cineasta "não controlou" os eventos, que é a própria atuação deste em algumas cenas, mais precisamente, na seqüência em que Geléia está sentado no sofá do comitê de seu partido. Aqui, ele interroga Eduardo Escorel a respeito da sua rotina e quem ele teria ido filmar. O diretor afirma que acompanhou André Luiz em Bangu. Geléia novamente se manifesta e pergunta como foram as filmagens. E então, o diretor não responde. O personagem, percebendo que o documentarista não iria se pronunciar, passa a ironizar a equipe, construindo ilações acerca das situações que eles teriam experimentado (como o conforto de ter ar-condicionado ou refeição na hora certa) em contraposição ao que eles enfrentam quando

[412] Argumento esse que pode ser embasado a partir das justaposições das seqüências das imagens de André Luiz em contraposição ao discurso crítico de Felipe Santa Cruz.
[413] Cf. WEBER, Max. *op. cit.*, 1999a. pp. 60/61.

acompanham a sua campanha. Nessa mesma seqüência, Geléia repete o seu gesto provocador, dessa vez afirmando que gostaria de produzir a trilha sonora da abertura do filme, e diz já ter imaginado as batidas pertinentes para causar o efeito desejado na platéia. E, em certa altura dos seus comentários, pergunta ao diretor como ele gostaria de fazer para que funcionasse. Este responde que eles poderiam pensar nisso depois, mais uma vez usando subterfúgios para escapar das perguntas do personagem ao processo de feitura do filme. O candidato, continuando as suas falas com traços do que poderia ser lido como reflexivo, cita o nome do filme e passa a cantarolar um funk, compondo, de improviso, uma letra que poderia servir como trilha ao documentário. E a câmera, que até então capta a sua imagem, num gesto inesperado, faz um *travelling* na direção da janela e passa a filmar a rua, evadindo do personagem, que continua falando, agora sozinho. Como se entende, esse movimento insólito e a sua manutenção na edição não é aleatório, mas tem implicações na obra. E o que se entende é que tal estratégia parece ser outra forma de escapar daquelas perguntas invasivas e de advertir o público que o diretor não quer se expor quanto à forma ou ao conteúdo do filme, mas quer unicamente observar os eventos de forma passiva. É como se a "mosca na parede" tivesse sido identificada e teve que voar para outro lugar para ganhar novamente seu status de invisibilidade. Assim, a manutenção dessa cena na edição, ao contrário de ser lida como elementos de conotação *interativa*/*participaitiva* ou *reflexiva*, pode funcionar como um signo de passividade do cineasta na cena, servindo como mais uma chancela de que tudo foi apenas registrado e mantido de forma fiel ao momento em que foi filmado. Seria mais um dos elementos de "reflexividade acidental" que não problematizam um processo de filmagem, mas apenas atestam a presença da câmera e do cineasta no cenário. Dá para notar que a forma como Geléia lida com a equipe quase beira as interações encontradas em *Crônica de um Verão*. Mas as tergiversações de Escorel dão outra coloração ao documentário, servindo mais como um novo tipo de legitimidade à concepção de que o cineasta "não controlou" o que o espectador vê, pelo esforço em demonstrar neutralidade e imparcialidade. A manutenção das imagens de suas esquivas pode ajudar a formatar a leitura de que as coisas teriam supostamente se passado da forma como foram filmadas.

Pode-se apontar que *Grey Gardens*, de Albert e David Maysles, é um filme emblemático nesse tipo de contato entre diretores e personagens com uma conotação

observacional, e que de alguma maneira serve como paradigma para a produção de *Vocação do Poder*. São diversos os momentos em que os irmãos Maysles aparecem ou são mencionados no documentário, como no jornal com a reportagem do possível despejo das duas personagens no início do filme indicando que elas estavam sendo objetos de filmagem dos dois, citando-os nominalmente. Eles também são identificados logo no início, quando chegam à mansão e a senhora Edith os cumprimenta pelo nome. E no plano seguinte, aparece uma foto de ambos, em primeiro plano, carregando a câmera e o equipamento de som. Logo em seguida, surge Edie elogiando a roupa de David, dizendo que ele estava absolutamente divino. Pode-se, então, ouvi-los respondendo à personagem. E esses elementos de interação e apontamento de um processo de filmagem no próprio corpo da obra se multiplicam ao longo do filme.

A esse respeito, João Moreira Salles pergunta para Albert Maysles se teria ocorrido alguma mudança na maneira de filmar pela forma diferenciada, até então, como as personagens interagiam com a câmera. E o documentarista americano faz a seguinte afirmação:

> "(...) A interação não é algo que tentamos manter sob controle. Nós queremos simplesmente continuar a observação. Vou dizer de outra forma: seria uma violação do cinema direto se nós produzíssemos um material que fosse tão afetado pela nossa presença que elas deixariam de ser elas mesmas. E eu lembro que chegávamos em *Grey Gardens*, parávamos o carro atrás da sebe, para não ser visto e, enquanto passávamos inseticida no corpo para espantar as pulgas, ouvíamos a conversa das duas. E era exatamente igual ao que filmávamos. È muito, muito difícil, pelo modo como nos comportamos com as pessoas, é muito difícil que elas consigam fingir para nós. Então, até hoje eu acho que nós as retratamos no filme de uma forma muito, muito próxima do que elas são verdadeiramente. De minha parte, então, não acho que tenhamos violado os princípios do nosso cinema"[414].

[414] João Moreira Salles entrevista Albert Maysles, nos extras do DVD *Grey Gardens*. Direção Albert e David Maysles, EUA, ano de produção 1976, Coleção Videofilmes.

Dado o exposto, é perceptível como Albert Maysles, independente da interação com o personagem, aponta a possibilidade de “não controlar” os eventos, indicando retratar com “fidelidade” a situação filmada. Independente da sua crença (ou não) na “reprodução fiel” dos acontecimentos, o que interessa no depoimento é o potencial do filme em incitar a sensação no espectador de que não foi controlado mesmo quando o cineasta está atuando com os personagens. E é essa possibilidade, indicada no discurso do documentarista, que se percebe em *Vocação do Poder*. A forma como Escorel lidou com as provocações de Geléia parece seguir na direção apontada por Albert Maysles, de uma presença travestida em ausência e que reforça a impressão de que estava apenas observando os fenômenos de forma neutra e imparcial, sem intervir, chancelando a sensação de que a “realidade” se desdobrou sem mediação.

Capítulo 7
Direto ao ponto

Ao recuperar uma série de enunciados de teóricos como Gilles Marsolais[415], Ernest Callenbach[416], o editorial da revista *Film Culture*[417], ou os comentários dos próprios cineastas da *Drew Associates* acerca da suposta capacidade dos filmes do Cinema Direto norte-americano de reproduzir a "realidade", o trabalho ora apresentado não teve a intenção de discutir se os *documentários observacionais* analisados a emulam ou não. Essa discussão em torno da capacidade do cinema apreender o "real" aparece concomitantemente ao seu surgimento, podendo ser localizada na famosa tomada *L'Arrivée d'un Train en Gare*, filmada em la Ciotat pelos irmãos Lumière, em que os espectadores teriam se assustado e corrido do cinema ao perceberem a imagem da chegada do trem na direção da tela[418]. Valendo-se de argumentos e conceitos propostos por autores como Rudolph Arnheim[419], Bill Nichols[420], Jean-Claude Carrière[421] e Paulo Menezes[422], entende-

---

[415] Cf. MARSOLAIS, Gilles. *Op. cit.*, 1974.
[416] Cf. CALLENBACH, Ernest. *Op. cit.*, 1961.
[417] Cf. Editorial da Revista *Film Culture. Op cit.*, 1961.
[418] Cf. BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, pp. 7-8.
[419] A obra *A Arte do Cinema*, de Arnheim, é dedicada a desconstrução da tese de que o cinema seria uma mera reprodução mecânica do mundo, defendendo o argumento de que ele seria a sua significação do mundo pelo artista. A esse respeito o autor se manifesta da seguinte forma: "Há ainda muitas pessoas cultas que negam categoricamente a possibilidade de o cinema vir a ser arte. Eis o que dizem: 'O cinema não pode ser arte, pois apenas reproduz mecanicamente a realidade'. (...) Deve refutar-se completa e sistematicamente a afirmação de que a fotografia e o cinema são só reproduções mecânicas e, por conseguinte, não relacionadas com a arte". E o autor cita uma diversidade de elementos em que a sensibilidade do artista é central para a utilização do cinema como arte, como a escolha dos ângulos, o tipo de iluminação adotada, a proximidade dos objetos filmados, dentre tantos outros. ARNHEIM, Rudolf. *Op cit.*, pp. 17-18.
[420] Nichols usa o conceito de *representação* do mundo para diferenciar da concepção de documentário como *reprodução* da "realidade". Para o autor: "Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas [definição dos conceitos culturais] seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou a cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual nunca tínhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares". NICHOLS, Bill. *op cit.* 2005, p. 47. Interpolações nossas, grifos do autor.
[421] O cinema não é uma réplica do mundo. Nas suas palavras "Durante algum tempo acreditou-se que o 'olho mecânico' do cinema podia destruir essa ilusão literária – que bastava montar uma câmera numa rua e deixá-la filmando os transeuntes para criar uma espécie de relatório cinematográfico, de *cinéma-verité*. Mas o que dizer do enquadramento, que circunscreve um determinado trecho da rua? Ou das lentes imóveis ante o

se aqui, grosso modo, que o cinema não reproduz a "realidade", mas a (re)constrói de maneira ininterrupta e incessante.

Partindo dessa premissa, a pesquisa se enveredou por um caminho diverso, tentando compreender os mecanismos e as estratégias empregadas nos filmes selecionados que eram capazes de incitar os espectadores a confundirem a impressão da "realidade" com a experiência da "realidade". É nessa direção que a concepção tomada de empréstimo de Howard Becker despontou no texto. O emprego do termo *insidioso* no trabalho se tornou central pela sua capacidade de explorar um fenômeno passível de ser obtido sem a devida conscientização, permitindo analisar como um filme pode criar um certo tipo de efeito sem que este seja plenamente apreendido pelos espectadores, favorecendo a percepção de que se está em contato direto com o mundo "tal qual ele é". Embora se tenha afirmado ao longo da dissertação que um filme seja mais insidioso do que outros, não se teve a intenção de afirmar que eles são evoluções no *modo de representação observacional*, e que deveriam ser modelos a serem seguidos pelos praticantes, e tampouco se procurou construir uma tese linear indicando que os filmes se encaminharam dos menos para os mais "elaborados" dentro de uma suposta escala de insidiosidade. Como se viu, o filme mais recente é aquele que mais se afasta do que se pode qualificar como um filme *observacional* "puro". Além disso, entende-se que em *Salesman* as atuações dos personagens são bem mais "realistas" do quem em *Justiça*, e a forma em que o conflito é filmicamente estruturado no documentário dos irmãos Maysles também é menos maniqueísta do que a encontrada no documentário brasileiro, tido aqui como o filme mais insidioso. O que se buscou foi identificar em que medida e quais as formas particulares que cada um dos filmes recortados

---

tempo, que relega ao passado todas as coisas filmadas? O que dizer de nosso olhar contemplativo, de nossa escolha dessa rua específica? Onde está a verdade? E qual verdade?". E a partir dessa indagação o autor afirma que o cinema seria uma linguagem, com vocabulário e gramática próprios (que estão em constante mudança) para construir uma visão particular a respeito do mundo. CARRIÈRE, Jean-Claude. *Op. Cit.*, 2006, p. 39.

[422] Paulo Menezes também aborda a relação entre o cinema e o "real" afirmando que o cinema não reproduz, não representa e nem é um duplo do "real", mas o *representifica*, entendendo que "(...) o conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações elaboradas com a história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruído". Com isso, Menezes entende que a "realidade" não é algo imanente, e que os sentidos não estão dados num filme, mas é um fenômeno que se constrói na relação e no enfrentamento do espectador com a obra. MENEZES, Paulo. *Op cit.*, 2004, pp. 44-45, grifos do autor.

produzem a impressão no espectador de lidar com o mundo "real", construindo discursos acerca dos universos que podem ser vistos como a própria "realidade" social.

Outro elemento central para fundamentar teoricamente a impressão de lidar com o próprio mundo empírico foi recuperar o termo *uncontrolled cinema*, empregado por Richard Leacock num artigo de 1961, servindo como aporte para investigar a percepção de que a "realidade" é reproduzida pela inexistência de mediação (representada na idéia do "não controle" do cineasta sobre os eventos filmados). Assim, ao supostamente não intervir naquilo que filmava, o documentarista estaria acenando para a idéia de que eram os próprios "fatos" que se desdobravam na tela, despidos de prismas.

Munido, inicialmente, desse instrumental teórico e analítico, a pesquisa partiu daquele que é tido como o filme inaugural do Cinema Direto norte-americano. Produzido em 1960 por Robert Drew, *Primary* permitiu identificar uma série de elementos capazes de sugerir a idéia de se estar em contato direto com a vida "real". Dentre os já destacados no capítulo relativo ao filme (como a ausência de créditos dos personagens, certos agenciamentos estilísticos - câmera tremendo, cortes bruscos, som direto e em sincronia com a imagem - a seleção dos personagens e a forma como eles atuavam, o processo da edição, entre outros), um dos mais alusivos foi a adoção da *voz da perspectiva*, diluindo a instância narradora no corpo do filme dentro do cinema documental. Como visto, no documentário tido como "clássico", os enunciados eram trabalhados de forma patente, cabendo ao espectador seguir a lógica narrativa guiado, na maioria das vezes, por uma voz *over* peremptória, por trilhas sonoras ou por intertítulos, que davam ao filme um tom excessivamente didático. Robert Drew, por sua vez, inovou ao abdicar desses recursos, detendo-se quase que exclusivamente nas imagens captadas *in loco*. Ainda que seja possível perceber o recurso da voz *over* ou da trilha sonora em alguns momentos, esse uso foi pontual e serviu em grande parte para contextualizar o espectador, não tendo por função principal comentar ou dar lições com moralidade evidente, o que tendeu a amenizar a existência de um ponto de vista claro e reforçar a idéia da ausência de intervenção. O resultado foi um filme em que, ainda que seja possível apontar a existência de uma visão favorável a uma candidatura específica, tal viés não é facilmente identificável como no "documentário clássico". A construção foi basicamente operacionalizada pela forma como o filme foi organizado, tornando-se insidioso principalmente pelo uso de uma estrutura que

alternava imagens contrastantes das campanhas de Humphrey e Kennedy, permitindo que o carisma e a atração exercidos por Kennedy (e o inverso na conformação fílmica de Humphrey) fossem lidos como reflexos da própria "realidade" social, e não como um discurso construído por Robert Drew.

Em *Salesman*, a diegese propicia um patamar diferenciado da impressão de lidar com a "realidade". Aqui não é mais o contraste entre as imagens que produz essa sensação, mas uma montagem que enfoca num personagem e o constrói como um *outsider*, e se vale de um tipo de reflexividade (política) que permite ao espectador refletir sobre o universo que está vislumbrando na tela, mas sem estranhar a forma como esse mundo social é filmicamente construído (reflexividade formal), o que pode seduzi-lo a ver as imagens como reflexo do próprio mundo. No limite, o que se pode deduzir é que o mundo empírico pode ser visto como uma construção, mas o filme apenas parece refletir diretamente essa organização, sem mediações. Outro elemento marcante para construir a noção de reproduzir a "realidade" está no fato de que os irmãos Maysles abdicaram totalmente dos recursos extra-diegéticos. Aqui a voz *over* e a trilha sonora perdem a vez, e quem assume parte dessa tarefa é o personagem Paul Brennan, principalmente ao cumprir a função de contextualizar o filme quando a mensagem não estava bem clara. Com isso, os Maysles parecem assinalar que o filme teria sido integralmente composto de imagens sem intervenções externas, podendo ser lido como um retrato fiel do que foi captado pela câmera, o que parece torná-lo mais insidioso do que *Primary*.

Justiça é o filme em que parece ter havido uma radicalização da sensação de lidar com o próprio mundo empírico. Partindo da polarização na lógica do trancafiamento prisional, a mediação entre o cineasta e o universo filmado pode tender ao obscurecimento de tal forma que o filme transmitiria a idéia de apenas expor os "fatos", sem qualquer ponto de vista. Não existem quebras ou "acidentes" que denunciem a presença de um agente enunciador tal como em *Primary* e *Salesman*. Entende-se, ainda, que a forma como o documentário organizou a passagem do tempo e a transição dos espaços também tendeu a fomentar a impressão de que o filme apenas reflete o próprio mundo histórico. Além disso, a câmera ocupada um papel central ao abandonar parte do apelo à "realidade" que ela tinha nos documentários *observacionais* norte-americanos. Se nestes o sacolejar e os cortes bruscos é que transmitiam uma aura de "autenticidade" por supostamente reproduzir as

dificuldades encontradas pelo cineasta no ato da filmagem, em *Justiça* a câmera "desaparece", não sendo mais sentida como parte integrante dos eventos. Assim, os vestígios que denunciariam o registro dos eventos por um equipamento mecânico, e a possibilidade de perceber traços enunciativos, são suprimidos, dando ao espectador a idéia de estar no próprio plano dos acontecimentos.

Vocação do Poder é um filme tido como híbrido, e que foi investigado pelos elementos *observacionais* empregados na sua tessitura fílmica, possibilitando reter as novidades trazidas a esse *modo de representação*. Um dos elementos centrais que podem ser lidos na chave de sugerir a noção de abordar o "real" foi construído diegeticamente a partir da seleção dos personagens e do tema, retratando candidatos iniciantes que disputam uma vaga à câmara dos vereadores, sugerindo se tratarem de personagens sem elaboradas estratégias de dissimulação e marketing pessoal presentes nas campanhas eleitorais modernas (como identificado por Robert Drew após a exibição de *Primary*), o que pode criar uma aura de "autenticidade". Além disso, *Vocação do Poder* introduz um elemento *observacional* diferenciado dentro dos filmes analisados, que foi a forma como a presença da câmera permitiu a certos personagens "ordinários" ganhar centralidade na cena e reelaborar os seus papéis de "coadjuvantes". Com isso, longe de estarem fadados a serem "superprotegidos" pelo cineasta, eles se valeram da sua presença para reivindicar melhorias pontuais. Por fim, entende-se que a forma peculiar como o cineasta interage em determinado momento abre um lastro para que a sua atuação seja vista como "renúncia", indicando que estava apenas observando o que estava em transcurso. E esse elemento insere um novo patamar de legitimidade à noção de que o cineasta "não controlou" aquilo que o espectador está vislumbrando na tela, imprimindo "veracidade" à obra pela forma como tenta fabricar a idéia de que se está em contato direto com a "realidade".

Bibliografia

ALLEN, Robert and GOMERY, Douglas. *Film History: theory and practice*, Alfred A. Knopf, 1985, op. cit. HALL, Jeanne. Realism as a Style in Cinema Verite: A critical Analysis of "Primay", in *Cinema Journal*, vol. 30, nº 4, Summer, 1991.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*: *uma introdução*. RJ, Zahar, 2002

ARNHEIM, Rudolf. *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70, 1957.

ARON, Raymond. *As Etapas do Pensamento Sociológico*. SP, Martins Fontes, 5ª Edição, 1999.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*, SP, núcleo, 2ª edição, 1995.

AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. SP, Papirus, Coleção Ofício de Arte e Forma, 1995.

BARNOW, Erik. *Documentary, A History of the Non-Fiction Film.* New York: Oxford University Press, 2nd Revised Ed., 1993.

BARSAM, Richard Meran. *Nonfiction Film: a critical history*. New York, E. P. Dutton & Co., Inc., 1973.

BAZIN, André. *O Cinema, Ensaios***.** SP, Brasiliense, 1991.

BECKER, Howard. S. *Outsiders*: *estudos de sociologia do desvio*. RJ, Zahar, 2008.

_____. *Falando da Sociedade: Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. RJ, Zahar, 2010.

BERGER, John. Why Look at Animals?, in *About Looking.* Nova Iorque, First Vintage International Editions, 1991.

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. SP, Brasiliense, 1985.

_____. *O Que é Cinema*. SP, Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 14ª Reimpressão, 2004.

_____. Justiça Traz à Tona o Teatro de uma Instituição. in *O Estado de São Paulo*. Caderno 2/Cultura, domingo, 04/07/2004.

_____. O Incendiário que se Recusa a ser Bombeiro, in *O Estado de São Paulo*, Caderno Cultura, domingo, 10/06/2007.

BOBBIO, Norberto. *Liberalismo e Democracia*. SP, Brasiliense, 4ª reimpressão, 2000.

BORDWELL, David. O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos, in RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional, vol. II*. SP, Senac, 2004.

BLUEM, A. Willian. *Documentary in American Television: form, function, method*. New York, Hasting House, Publishers, Seventh Printing, March 1977.

BOURDIEU, Pierre. O Capital Social – notas provisórias, in _____. Escritos de Educação. RJ, Vozes, 3ª Edição, 2001.

BURCH, Noel. *A Práxis do Cinema*, SP, Perspectiva, 1992.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. SP, Edusc, 2004.

_____. *A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*. RJ**,** Zahar, 2ª edição, 2009.

CALLENBACH, Ernest. Going out to the subject: II, in *Film Quaterly*, v.14, nº 3, 1961.

CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. RJ, Zahar, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. RJ, Nova Fronteira, Edição Especial, 2006.

CARVALHO, José Murilo. Entre a Liberdade dos Antigos e a dos Modernos: a república no brasil, in _____. *Pontos e Bordados: escritos de história e política*. BH, UFMG, 1ª Reimpressão, 1999.

_____. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: uma discussão conceitual, in _____. *Pontos e Bordados: escritos de história e política*. BH, UFMG, 1ª Reimpressão, 1999.

_____. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. RJ, Civilização Brasileira, 2001.

COHN, Gabriel. Introdução in FERNANDES, Florestan (Coordenador) e COHN, Gabriel (Org). *Weber*. 7ª ed., SP: Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 13, Ática, 1999.

COLE, WILLIAMS. Uncontrolled Cinema: Albert Maysles, in BEATTIE, Keith (Ed.). *Albert & David Maysles: interviews*. University Press of Mississippi, 2010.

COSTA, Flavia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. SP, página aberta, 1995.

COWIE, Elizabeth. The spectacle of actuality. in: RENOV, Michael e GAINES, Jane M (ed). *Collecting Visible Evidence*. Minnesota. University of Minnesota press, 1999.

DA MATTA, Roberto. *O que Faz o brasil, Brasil?*. RJ, Rocco, 3ª Edição, 1989.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário***.** RJ, Azougue, 2004.

DI TELLA, Andrés. O Documentário e Eu, in MOURÃO**,** Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. SP: Cosac & Naif, 2005.

DURKHEIM**,** Émile. *As Regras do Método Sociológico.* 2ª edição, SP, Martins Fontes, 1999.

_____. *Sociologia e Filosofia.* SP, Cone Editora, Coleção Fundamentos do Direito, 1994.

_____. *Da Divisão do Trabalho Social*. SP, Martins Fontes, 2ª Edição, 1999.

_____. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. SP, Paulinas, 1989.

ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. RJ, Zahar, 2000.

_____. *A Sociedade de Corte*. RJ, Zahar, 2001.

_____. *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. RJ, Zahar, 1997.

_____. *O Processo Civilizador: volume I - uma história dos costumes*. RJ, Zahar, 1990.

_____. *Sobre o Tempo*. RJ, Zahar, 1998.

ELLIS, Jack. C. *The Documentary Idea: a critical history of english-language documentary film and vídeo*. New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1989.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. RJ, Guanabara, 3ª Edição, 1987.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. RJ, Objetiva, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas.* RJ, Nau editora, PUC Rio, 3ª edição, 5ª reimpressão, 2009.

_____. *Vigiar e Punir*: *história da violência nas prisões*. RJ, Vozes, 26ª edição, 2002.

_____. Verdade e Poder, in _____. *Microfísica do Poder*. RJ, Graal, 28ª reimpressão, 2010.

FRANÇA, Andréa. Encenando Papéis (ou o espaço do jogo em dois documentários), in *Sinopse – Revista de Cinema*, nº 11, ano VIII, Setembro 2006.

GARFINKEL, Harold. *Studies in Ethnomedhodology*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1967.

GOFFMAN, Erving. *Representação do Eu na Vida Cotidiana*. RJ, Vozes, 1975.

_____. *Manicômios, Prisões e Conventos*. SP, Perspectiva, 7ª edição, 2ª reimpressão, 2001.

_____. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. RJ, Zahar, 3ª Edição, 1980.

GONÇALVES, Mauricio Reinaldo. O Cinema de *Hollywood* nos anos Trinta, o *American Way of Life* e a Sociedade Brasileira, in FABRIS, Mariarosaria, SILVA, João Guilherme Barone Reis et alii (orgs.). *Socine: Estudos de Cinema III*. Porto Alegre, Sulina, CNPQ, CAPES, 2003.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa, Edições ASA, 1996.

HALEFF, Maxine. The Maysles Brothers and 'Direct Cinema'. in BEATTIE, Keith (Ed.). *Albert & David Maysles: interviews*. University Press of Mississippi, 2010.

HALL, Jeanne. Realism as a Style in Cinema Verite: A critical Analysis of "Primay", in *Cinema Journal*, vol. 30, nº 4, Summer, 1991.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. SP, Companhia das Letras, 2ª Edição, 11ª Reimpressão, 2001.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: estética, mídia e cultura*. RJ, Rocco, 2007.

JAMES, Willian. *The Philosophy of Willian James*, Biblioteca Moderna, Nova Iorque: Random House, p. 128-129, op cit. GOFFMAN, Erving. *Representação do Eu na Vida Cotidiana*. RJ, Vozes, 1975.

KAFKA, Franz. *O Processo*. SP, Companhia das Letras, 5ª Reimpressão, 2001.

KARNAL, Leandro, PURDY, Sean, FERNANDES, Luis Estevam e DE MORAIS, Marcus Vinicius. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. SP, Contexto, 2ª Edição, 2010.

KAUFFMANN, Stanley. Salesman, in *New Republic*. (5 april 1969): 24, 32-33. Op cit. VOGELS, Jonathan B. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2010

LABARTHE, André S. et MARCORELLES, Louis. Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock, in *Cahiers du Cinéma*, février 1963, nº 140.

LEACOCK, Richard. For an Uncontrolled Cinema, in *Film Culture*. Nº 22-23, Summer 1961. pp. 23-25.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.* RJ, Zahar, 2008.

LIPSCOMB, James C. Cinéma-Vérité, in *Film Quaterly*, 17 (Winter 1964).

MAMBER, Stephen. *Cinema Verite in America: studies in uncontrolled documentary*. MIT Press, 1976.

MARCORELLES, Louis. *Living Cinema: new directions in contemporary film-making.* Unesco, 1970.

MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du Cinéma Direct*, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1974.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. SP, Brasiliense, 2ª Reimpressão, 2009.

MARX, Karl. *O Capital*: *crítica da economia política*, Livro Primeiro: o processo de produção do capital, Vol. 1. RJ, Civilização Brasileira, 17ª edição, 1999.

MEKAS, John (Ed.). The Frontiers of Realist Cinema: The Work of Rick Leacock (from an Interview Conducted by Gideon Bachmann), in *Film Culture*, Nº 22-23, Summer 1961

MELANDRI, Pierre. *História dos Estados Unidos desde 1865*. Lisboa, Edições 70, 2ª edição, 2006.

MENEZES**,** Paulo. O Cinema Documental como Representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento**,** in NOVAES, Sylvia Caiuby (org) *Escrituras da Imagem*. SP: FAPESP, EDUSP, 2004.

_____. Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, nº 63, São Paulo, fevereiro 2007.

_____. *Imagem e Significado: cinema documental e fotografia no prisma da sociologia*. Concurso de Livre Docência, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia, in: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. RJ: Graal: Embrafilmes, 1983, pp.103-117.

NEIBURG, Federico. A Sociologia das Relações de Poder de Norbert Elias, in apresentação à obra *Os Estabelecidos e os Outsiders*. RJ, Zahar, 2000.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. SP: Coleção Campo Imagético, Papirus, 2005.

_____. *La Representación de La Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Espanha: Ediciones Paidós Ibérica S. A, Espanha, 1997.

_____. A Voz do Documentário, in RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema, Documentário e Narratividade Ficcional.* Vol. II, SP: Senac, 2004.

O'CONNELL, P. J. *Robert Drew and the Development of Cinema Verite in América*. Southern Illinois University Press, 1992.

ODIN, Roger. Film Documentaire Lecture Documentarisante, in ODIN, Roger e Lyant, J.C. *Cinémas et Réalités.* Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade, os cinemas não-narrativos do pós-guerra.* SP, Coleção Campo Imagético, Papirus, 2000.

PEREIRA, Miguel. A Representação da Política no Documentário Brasileiro, in MIGLIORIN, Cezar (org.) *Ensaios no Real: o documentário brasileiro hoje*. RJ, Azougue, 2010.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan, 2000.

PRYLUCK, Calvin. Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

_____. Salesman in BEATTIE, Keith (Ed.). *Albert & David Maysles: interviews*. University Press of Mississippi, 2010.

RUBY, Jay. The Image Mirrored: reflexivity and the documentary film. ROSENTHAL, Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

_____. The Ethics of Imagemaking; or, “They’re Going to Put Me in the Movies. They’re Going to Make a Big Star Out of Me”, in ROSENTHAL, Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

SALLES, João Moreira. Sobre Senadores que Dormem: a invenção do cinema direto. Encarte que acompanha DVD *Primárias, Kennedy e a Campanha Presidencial de 1960*. Ano de produção 1960, Direção Robert Drew, Coleção Videofilmes, 2006.

_____. A Dificuldade do Documentário, in MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornelia e NOVAES, Sylvia Caiuby. *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. SP, Edusc, 2005.

_____. Todos os Filmes do Presidente, in *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, domingo, 09/07/2006.

_____. Prefácio, in DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário***.** RJ, Azougue, 2004

_____. Conversa com João Moreira Salles. Novembro de 2004, extraída de encarte da versão em DVD do filme *Entreatos - Lula a 30 dias do Poder*. Direção: João Moreira Salles, Brasil, ano de produção 2004, Coleção Videofilmes.

SAUNDERS, Dave. *Direct Cinema: observational documentary and the politics of the sixties*. London & New York, Wallflower press, 2007.

SCHWARZ, Roberto. As Idéias Fora do Lugar, in *Ao Vencedor as Batatas*. RJ, Editora 34, 5ª Edição, 1ª Reimpressão, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. SP, Atual, 24ª edição, 1994.

SHIVAS, Mark, Interviews: Richard Leacock, in CAMERON, Ian e SHIVAS, Mark. *Movie: cinéma-vérité*, nº 8, april 1963.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda e Outros Escritos*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008.

SIMON, John. A Variety of Hells, in JACOBS, Lewis. *The Documentary Tradition*: *from Nanook for Woodstock*. New York, Hopkinson and Blake, Publishers, 1971.

SITTON, Bob. An Interview with Albert and David Maysles, in BEATTIE, Keith (Ed.). *Albert & David Maysles: interviews*. University Press of Mississippi, 2010.

SOBCHACK, Vivian C. No Lies: Direct Cinema as Rape, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

SOLER, Marina Jorge. *Imagens de Luis Inácio Lula da Silva no Cinema Documental Brasileiro*. Unicamp, no prelo.

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

SUSSEX, Elisabeth. Cavalcanti na Inglaterra, in PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETI, Cláudio. *Alberto Cavalcanti*. SP, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo* SP, Martins Fontes, 2ª edição, 1998.

TEIXEIRA**,** Francisco Elinaldo. Documentário Moderno, in**,** MASCARELLO**,** Fernando (org): *História do Cinema Mundial*. SP, Papirus, Coleção Campo Imagético, 2006.

TOCQUEVILLE, Alexis. *A Democracia na América: leis e costumes* – volume 1. SP, Martins Fontes, 1998.

VOGELS, Jonathan B. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2010.

WEBER. Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. SP, Pioneira, 13ª edição, 1999a.

_____. Os Três Tipos Puros de Dominação Legítima, in FERNANDES, Florestan (Coordenador) e COHN, Gabriel (Org). *Weber*. 7ª ed., SP: Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 13, Ática, 1999.

_____. A Objetividade do Conhecimento nas Ciências Sociais, in FERNANDES, Florestan (Coordenador) e COHN, Gabriel (Org). *Weber*. 7ª ed., SP: Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 13, Ática, 1999b.

_____. A Política como Vocação, in WEBER, Max. *Ciência e Política, Duas Vocações*. SP, Cultrix, 2004.

_____. A Sociologia da Autoridade Carismática, in *Ensaios de Sociologia*, RJ, LTC editora, 5ª edição, 1982.

_____. Ação Social e Relação Social, in FORACCHI, Marialice Mencarini e MARTINS, José de Souza. *Sociologia e Sociedade: leituras de introdução à sociologia*. RJ, LTC, 21ª tiragem, 1999.

WINSTON, Brian. A Maldição do Jornalístico na Era Digital, in MOURÃO**,** Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. SP: Cosac & Naif, 2005.

_____. Documentary: I think we are in trouble, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

_____. The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary, in ROSENTHAL Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. SP, Paz e Terra, 3ª Edição, revista e ampliada, 2005.

_____. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema.* SP, Brasiliense, 1984.

YOUNG, Colin. Observational Cinema, in HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 2ª edition, 1995.

_____. Cinema of Common Sense, in *Film Quaterly*, 17, Summer 1964.

Periódicos

Editorial da Revista *Film Culture.* Nº 22-23, Summer, 1961, p. 11.

Sites Consultados

Barsa Saber
http://brasil.planetasaber.com/brasil/default.asp?idpack=3&idpil=11738863&ruta=Buscador - acessado em 25/07/2010.

BEAUBEROT, Jean. El Origen Del Estado Laico: ni para dios ni para el diablo, in VELVER, Carlos Payan (director fundador) *Letra S: Salud – Sexualidad – SIDA.* Nº 116, Jueves 2 de marzo de 2006. http://www.jornada.unam.mx/2006/03/02/ls-laicismo.html - acessado em 10/05/2011.

http://antonioluizcosta.sites.uol.com.br/moeda_eua.htm - acessado em 28/09/2010

Código de Ética e Disciplina da OAB
http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:jMtF90xYGjAJ:www.eticaempresarial.com.br/imagens_arquivos/artigos/File/Eticaenegocios/CodEticaDisciplina%2520OAB.pdf+c%C3%B3digo+de+%C3%A9tica+e+disciplina+da+oab&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESiuWqeGxnLLaXbf2uXGS13sJ_k6yALSAgub4PxGjCbgabmk6hKPjqM7kCPJnCxCA5Ka-ZuuDTiHM21WmsaLxEPDhwzFfgN6hZy38FHCup8kr37gAI051VBDULeeZVMccfHD7zDH&sig=AHIEtbQxIup-cWJROe-jeK9lrImPychQ5w – acessado em 18/10/2010

Código de Processo Penal
http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:bSGGfh2_jVsJ:www.oas.org/juridico/mla/pt/bra/pt_bra-int-text-cpp.pdf+c%C3%B3digo+processo+penal&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEShIUxyo3XL850cWc8VULDCWN22X4yPSTbhea07xaDfkfNmwk0qzqKxJ9Zrhxj7L8ZUYqYiTBVO6WpKqcW3Olr4TqKtWnzHztpHp5iQD-l4cIk_ueJu5i_1Wx8XvSA63aT2PDy6U&sig=AHIEtbSgH6LbFBXJdHe3E9uKFqhCNWVGQw – acessado em 22/10/2010.

Código Penal
http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:pZs_0Fyl5usJ:www.amperj.org.br/store/legislacao/codigos/cp_DL2848.pdf+artigo+180+codigo+penal&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESg6IKKuFBGMlxxB1I4evl9uMHMtOQhkfSt6diAI59Q0eETS3L5aEdG9-y11yWt6yE7VXCEoQOMppZue88Gszc5w5nurD1EVUJ8chNkCFi7Knuw9w8Hu3cOCc_nbKrMhEvvmzkH_&sig=AHIEtbTJBb4ZdwXT9AT0UHKR-Ib6dQxg0A – acessado em 22/10/2010

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constitui%C3%A7ao_Compilado.htm - acessado em 10/10/2010

Estatuto da Advocacia e da OAB

http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:alBSfH9tVYUJ:www.oab-rn.org.br/novo/arearestrita/sistema_de_legislacao/arquivos/inc48d969801e852.pdf+estatuto+da+oab&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESgW-w12_P1zGxhgeN3KUG_JEtgUDugqVoYql8Q0DD3GbPgM8d-h-OAxT6xFMax7LUIFyxhyBffa8Ud041BeQbqfqk1Mcz4fq0Iciixnz1sx158TX2jbw9yZgriJZ6YpAKUG0a7w&sig=AHIEtbR4FnualCva8aGQz-1-MOo4NERPfA – acessado em 16/10/2010

JusBrasil
http://www.jusbrasil.com.br/topicos/296654/hipossuficiente - acessado em 02/05/2011.

Recursos no Processo Penal
http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:wfB7vTjc12UJ:bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/1467/recursos_processo_soares.pdf%3Fsequence%3D1+recursos+protelat%C3%B3rios+cpp&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESiv4k4lAIodfX8P6U8nRqf1UIbIXNOH-6i4wwVQakKCNqWr4WEHs60djlY6J5NGQOaQvWC9vv7zHkIjY_d1kQchDVMUXlHyqS0l49HB3o3VOa1fyudImr7Y1xhhy3ycnXdkx6qs&sig=AHIEtbRJunaCc5FVQ9ZIbR1Wt8dL--mR8A – acessado em 22/10/2010.

Tribunal Regional Eleitoral/SP
http://www.tre-sp.gov.br/legislacao/lei_9504.pdf - acessado em 16/05/2011.

Wikipedia
http://pt.wikipedia.org/wiki/MC - acessado em 10/05/2011.

Outras fontes

Entidades contestam Mendes e afirmam que Justiça é lenta, in *Folha de São Paulo*, caderno Brasil, quinta-feira, 04/02/2010.

Governo se diz "Surpreso" com articulação mostrada pelo PCC na rebelião de 27 horas, in. *Folha de São Paulo*, caderno Cotidiano, terça-feira, 20/02/2001.

Filmes pesquisados

Justiça. Direção: Maria Augusta Ramos, Brasil, ano de produção 2004, Coleção Videofilmes (DVD)

Primary (Primárias: Kennedy e a Campanha Presidencial de 1960). Direção: Robert Drew, EUA, ano de produção 1960**,** Coleção Videofilmes (DVD).

Salesman (Caixeiro-Viajante). Direção: Albert e David Maysles, EUA, ano de produção 1969, Coleção Videofilmes (DVD).

Vocação do Poder. Direção: Eduardo Escorel e José Joffily, Brasil**,** ano de produção 2005, Coleção VideoFilmes (DVD).

Fontes audiovisuais

Conferência realizada em Sun Valley em 2000, reproduzida com o título *Os Pioneiros*. nos extras do DVD *Primary*.

Entrevista com os Diretores, nos *e*xtras do DVD *Vocação do Poder*.

Faixa comentada por Robert Drew e o fotógrafo Richard Leacock, nos extras do DVD *Primary.*

Faixa comentada por Albert Maysles e Charlotte Zwerin, nos extras do DVD *Salesman*.

João Moreira Salles entrevista Albert Maysles, nos extras do DVD *Salesman*.

João Moreira Salles entrevista Albert Maysles, nos extras do DVD *Grey Gardens*. Direção Albert e David Maysles, EUA, ano de produção 1976, Coleção Videofilmes.