

Introdução - Sobre os filmes e as questões

Dois filmes podem se complementar a ponto de, no fim das contas, poderem ser vistos como um só? Para responder esta pergunta, vamos analisar os filmes *Peões* (2004) e *Entreatos* (2004), lançados pela Vídeofilmes. No início de 2002, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles deram início ao projeto que tinham juntos de filmar a campanha presidencial que aconteceria no final do ano. A princípio, duas equipes acompanhariam os dois candidatos que provavelmente iriam para o segundo turno, Luiz Inácio Lula da Silva e José Serra, o que viabilizaria a presença de dois diretores. As duas filmagens se complementariam num só filme, que seria lançado pela produtora de Salles. Coutinho sugeriu, entretanto, que filmasse os operários da região ABC paulista que haviam participado das grandes greves no final da década de 70 e, portanto, companheiros de Lula – no projeto original, ele seria responsável pela campanha do segundo candidato.

Pouco mais tarde, em uma reunião com Lula, os diretores se convenceram de que a campanha seria histórica qualquer que fosse o resultado. Afinal, seria o quarto pleito do qual participaria. Assim, enquanto Coutinho se concentrava em São Bernardo do Campo e nas trajetórias dos metalúrgicos que participaram das paralisações de 1978, 1979, 1980, Salles acompanhava a campanha de Lula pelo Brasil. Por uma questão de logística, a alternativa de Coutinho se mostrou bem mais viável, uma vez que seria praticamente impossível ter acesso aos núcleos das campanhas dos dois principais candidatos sem levantar a suspeita de espionagem.

Enquanto em um se vê o maior protagonista das lutas sindicais das décadas de 70 e 80 na disputa pelas eleições presidenciais, no outro temos a cultura operária que o explica. “Em *Peões*, não temos Lula, mas conhecemos o mundo sem o qual ele não existiria”¹, conforme explica o próprio diretor em entrevista à Folha de São Paulo. Com acesso ao mundo de onde ele veio, o fenômeno se mostra mais palpável, faz mais sentido: trata-se de duas faces de uma mesma

¹ ARANTES, Silvana. *João Moreira Salles quer filmar fim do mandato de Lula* (online) Disponível na Internet via <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62177.shtml>.

pessoa, como num estágio anterior que explica sua origem para, no seguinte, sabermos o tamanho do seu alcance, o que vemos em *Entreatos*.

Peões e *Entreatos* foram criados sob diferentes perspectivas também quanto à forma de representação predominante em cada um, cinema-verdade e observação, respectivamente, de acordo com as categorias criadas por Bill Nichols e que serão analisadas no capítulo 1. Entretanto, seja o documentário considerado direto ou indireto, sua identificação com determinado modo não precisa ser total. Em *Introdução ao documentário*, Bill Nichols afirma que “um filme reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos”. Para ele, as características de um determinado modelo “podem funcionar como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização”. As categorias organizadas por ele serão, contudo, usadas como base de apoio para a discussão, mas não com o objetivo de limitar possíveis interpretações.

Para discutir a hipótese de os dois filmes serem vistos como um só, no capítulo 1 – “Entre linguagens e escolhas” - seguimos um caminho teórico descritivo das principais formas de representação, pontuando as que aparecem mais em cada filme e a maneira como se relacionam, usando a já citada obra de Bill Nichols como principal base. A idéia é analisar algumas das questões que os aproximam, ainda que pela diferença, como as principais linguagens existentes no cinema documentário, das que privilegiam formas de deixar claro que se tratam de construções às que usam recursos para defender determinadas visões sobre o mundo, funcionando como pretensos registros do real. “Cineastas e imagens do povo”, de Jean-Claude Bernardet e “O Espelho partido”, de Sílvio Da-Rin, também são fundamentais para o texto, ajudando a identificar de forma mais profunda as características fundamentais dos tipos de documentário.

Já no segundo capítulo, com o título “Um feixe, dois filmes”, veremos como os filmes são construídos levando em consideração suas particularidades: como cada um dos diretores usa as linguagens e, assim, como as integram a outras em outros pontos, por exemplo. Partiremos, para isso, de alguns exemplos retirados de cada filme. Também analisaremos a escolha dos personagens e a

forma de se relacionar com eles, o uso de imagens de arquivo ou não e por onde passou a equipe em sua busca por personagens ou em sua espera por acontecimentos. Para sua composição, recorreremos novamente ao já citado livro de Jean-Claude Bernardet e ao artigo “Documentário: uma ficção diferente das outras”², de Consuelo Lins, como principais contribuições teóricas.

O terceiro capítulo, “Das impressões e associações possíveis”, é composto a partir da comparação entre três cenas de cada filme, que serão analisadas para estabelecermos conexões. A primeira das comparações leva em consideração momentos que colocam em questão a presença ou o posicionamento do diretor em relação ao personagem; a segunda confronta dois eleitores de Lula: um sindicalista e um homem que ele conhece no aeroporto, um peão e provavelmente um membro da classe média; e a terceira procura analisar a diferença de preocupação com a fala que pode ser verificada de um lado e de outro. Vamos discutir se os filmes produzem sentidos complementares mesmo com tantas diferenças, comentadas nos capítulos anteriores. O autor Pierre Bourdieu aparece, aqui, como peça-chave para entendermos como funciona o trabalho de campo e que elementos são básicos no relacionamento com o entrevistado no artigo “Compreender”³.

Levando em conta todas essas questões, é importante não perder de vista que estar diante do “real” exerce grande fascínio sobre o público, especialmente quando se trata de pessoas públicas. Mas trata-se, sobretudo, de um caso antigo de interesse, como mostra Vanessa Schwartz em *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto pela realidade na Paris fim-de-século*, que afirma ser o primeiro cinema um componente do gosto do público pela realidade.

“(…) Os espectadores de cinema levaram para a experiência cinematográfica modos de ver cultivados em uma variedade de atividades e práticas culturais. (...) Este [o cinema] terminou por ser mais do que apenas uma da série de novas invenções, porque incorporou muitos elementos

² LINS, Consuelo. Documentário: uma ficção diferente das outras. In: **Documentário: Ecos do cinema, de lumière ao digital**. Editora UFRJ, 2007, p. 225-235.

³ BOURDIEU, Pierre, **A miséria do mundo**. 2. ed Petrópolis: Vozes, 1998.

que já podiam ser encontrados em vários aspectos da chamada vida moderna (...)”⁴.

Ela acredita que o cinema tenha integrado costumes que já existiam, como o necrotério de Paris, os museus e os panoramas. O hábito do povo da capital francesa de ir ao necrotério para conhecer corpos de indigentes e suas histórias no século XIX se explicaria pelo fato de que a imagem serviria de apoio para o jornal escrito. Para Vanessa, o público mudou apenas de sala: da de exposição dos corpos para a sala de cinema. Assim, a explicação do diretor administrativo do necrotério – explicitada por Vanessa – para o gosto do povo francês poderia ser empregada para explicar a relação que carregamos ainda hoje pelo cinema, especialmente pelo documentário: "o necrotério é considerado em Paris como um museu que é muito mais fascinante do que até mesmo um museu de cera, porque as pessoas exibidas são realmente de carne e osso"⁵. O gosto pelo real para Vanessa consiste na indistinção entre arte e vida, na forma como a realidade se transformava em espetáculo e que este, por sua vez, se tornava obsessivamente realista. Se arte e vida têm tamanha proximidade, ainda mais considerando que, embora não-ficcional, o documentário seja uma forma de arte, a responsabilidade de “Peões” e “Entreatos” e de qualquer documentário é grande. Afinal, a associação filme-verdade pode ser muito perigosa para os personagens e é comumente feita pelo público.

De fato, filmes de não-ficção contêm inúmeros elementos de ficção, momentos para os quais as presumivelmente objetivas representações do mundo encontram necessidade de intervenção criativa. (...) O rótulo da não-ficção enquanto uma categoria cheia de significado pode, de fato, nos levar a desconsiderar elementos fictícios. Não seria sábio considerar que somente filmes de ficção apelam para o imaginário do público, o domínio psíquico das formas idealizadas,

⁴In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto pela realidade na Paris fim-de-século*. In: **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo. Cosac e Naify Edições. 2001, p. 412.

⁵ Ibidem, p. 304.

fantasias, identificação, tempo reversível e alternativas lógicas⁶.

Para Renov, filmes de ficção e de não-ficção têm necessariamente elementos ficcionais como: construção de personagem, uso de linguagem poética, narração, uso de trilha sonora ou ainda de ângulos mais baixos ou altos e close-ups. Com isso, quer dizer que, assim como os filmes de ficção, os documentários são construções e têm, portanto, estilo e estratégia de exposição. Assim, eles também pretendem estabelecer significados e efeitos para o público e mesmo os documentários mais preocupados com a representação são, em parte, ficção, pois também são montados.

Para Roger Odin, o tipo de filme pode "influenciar" uma leitura *documentarizante*, pois o público terá em mente de antemão de que se trata da imagem de um participante ou narrador real, sobre quem podemos nos questionar. Diferente, portanto, de um personagem de ficção, inquestionável justamente por sabermos que se trata de uma invenção, de uma criação. Odin pensa sobre como o fato de sabermos que se trata de algo que de fato aconteceu mexe mais conosco. Obviamente, ao ver um filme como *Entreatos*, que envolve figuras públicas, é possível que se chegue ao cinema - ainda mais depois de escândalos como o mensalão, em 2004 (ano do lançamento do filme)-, à procura de provas, de detalhes que demonstrem ao menos sinais de corrupção. E é por isso que o cuidado de Salles, nesse ponto, foi além dos cortes de algumas cenas. Ao usar Lula como feixe de duas diferentes esferas, como feixe de dois tempos e histórias distintos, ele e Coutinho tentaram apreender o fenômeno de forma mais completa: o antes e o depois, o visível e o invisível. Mostram o que Lula teve de construir e moldar - e quantas pessoas envolvidas no processo - para se eleger, mas também mostram que não é só isso: humanizam-no, contam sua trajetória através de pessoas que o conheceram como sindicalista e que depositam esperança em sua eleição pelo que conheceram e vivenciaram e não apenas pelo que vêem hoje. Para Nichols, o público normalmente entende o documentário como filme montado e não entende como espelho e não espera algo pronto.

⁶ **RENOV**, Michael. *Theorizing documentary*. New York, N.Y.: Routledge, 1993, p.2.

Geralmente, entendemos e reconhecemos que um documentário é um tratamento criativo da realidade, não uma transcrição fiel dela (...) Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo. Esperamos que aconteça uma transformação da prova em algo mais do que fatos comuns. Ficamos decepcionados se isso não acontece (...)⁷

Em “Opacidade e Transparência”⁸, Ismail Xavier monta um panorama das linhas estético-ideológicas que cortam o cinema ao longo de cerca de 60 anos e, embora trate especificamente da ficção, podemos relacionar os movimentos com o cinema de forma geral. Ao longo do livro, o autor mostra como o cinema é fruto das ideologias correntes em cada época sem, entretanto, determinar suas relações ou demarcar cronologicamente cada tendência descrita. Ele discute como elementos técnicos foram usados por diferentes “escolas” como forma de esconder o olhar do cineasta, ou seja, a intervenção, e, por outro lado, demonstra que algumas correntes apostaram na clareza e no “choque de realidade” para compor os filmes. A montagem, elemento muito discutido ao longo da história da teoria do cinema, aparece em muitas discussões como pivô da relação do público com o filme, uma vez que mexeria mais ou menos, - de acordo com a intenção do diretor -, com sua noção de tempo e espaço e que revelaria no espaço diegético um mundo mais ou menos parecido com o “real” de acordo com os recursos empregados.

Ismail discute como o que chama de “decupagem clássica”, por exemplo, consegue explorar efeitos e torná-los invisíveis ao mesmo tempo. Ela reproduz a lógica dos fatos e neutraliza a *descontinuidade elementar*, que ele descreve deságio entre o salto de uma cena para a outra, um pulo no tempo que não causa

⁷ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. SP: editora Papirus, 2005, p. 57.

⁸ XAVIER, Ismail. **O discurso Cinematográfico. A opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.26.

estranhamento por ser lógico. Assim, com uma seqüência que respeita a integridade dos acontecimentos, mantém a impressão de realidade.

A combinação de planos, portanto, é uma convenção que prevê as reações do público diante da justaposição de determinadas cenas. O autor usa o exemplo da câmera subjetiva, que simula a experiência do personagem uma vez que se posiciona como se fosse seu olhar; e ainda o uso do plano seguido do plano de reação, quando se explica a reação do personagem. O autor compara a junção dos dois à noção de campo / contracampo, que fornece “uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos”⁹. O espectador tem acesso a diferentes olhares (e suas direções), “num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens”¹⁰. A maneira que o cineasta escolhe para capturar determinada imagem é variável: revelar ou não que se trata de uma filmagem, deixá-la mais opaca ou transparente, é variável.

Exibir os dois filmes é dar acesso a duas faces de uma história, ora ao político maduro Lula, ora ao movimento sindical. Ora a campanha; ora o que ela representa para quem possibilitou que ela chegasse àquela dimensão. Ora a base de apoio popular; ora o grupo de políticos letrados que articularam a campanha. Juntar os dois abre perspectivas, cria possibilidades, justamente porque aponta formas de ver completamente distintas.

De um lado, o povo, os *Peões*, o olhar para pessoas que não têm poder e não são famosas ou ocupam cargos importantes. O olhar para o pobre parece fazer parte de uma tendência já apontada por Michel de Certeau em “A invenção do cotidiano”¹¹. No livro, de Certeau afirma que “os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados e depois fixar-se, enfim, na multidão do público. Sociologia e antropologia da pesquisa privilegiam o anônimo e o cotidiano onde zooms destacam detalhes metonímicos – partes tomadas pelo todo”. De fato, Coutinho se atém a filmar anônimos, pessoas que não conheceríamos se não fosse pelo filme, como catadores de lixo em *Boca do lixo* (1992); *Cabra Marcado para*

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

¹¹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: RJ: Vozes, 1994. 11ª edição.

Morrer (1984); e *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987), todos voltados para histórias de pessoas sem fama nem posses, homens comuns, como define o próprio autor.

De outro, os articuladores, o marketing, e os *Entreatos*. Em “Casos e Coisas”, de Duda Mendonça uma verdadeira aula de marketing explica o funcionamento da construção da imagem. “Você quer ficar conhecido, quer conquistar a simpatia das pessoas, quer que gostem do seu discurso e, ainda por cima, quer ser admirado, no final. Tecnicamente, para alcançar essa meta, você tem que conseguir uma perfeita integração entre forma e conteúdo”¹². O publicitário explica ainda que a produção de mensagens envolve um jogo entre forma e conteúdo.

O que quero dizer é o seguinte: o marketing é o conteúdo – é o que, a partir das idéias e dos projetos do candidato, define o quê é preciso dizer. E a propaganda é a forma – define o como dizer. O marketing determina, por exemplo, o caráter da mensagem que a propaganda vai ter e o público a ser atingido. Mas cabe à propaganda dar forma à mensagem, com habilidade e talento, para que seja capaz de chamar a atenção do eleitor de maneira clara e objetiva. Se isso não acontecer, você perdeu tempo e dinheiro. Nunca é demais repetir que comunicação não é o que você diz – mas, sim, o que os outros entendem¹³.

O filme de Salles trata justamente disso. Ele mostra os bastidores a que jamais teríamos acesso, o trabalho árduo envolvendo a mudança da imagem de Lula e ao constante monitoramento de seu comportamento.

¹² MENDONÇA, Duda. *Casos e Coisas*. São Paulo: Globo, 2001, p.49.

¹³ Idem.