



O Documentário Observativo como Estratégia da Intimidade no Discurso Político: Uma Análise do filme “Primárias”, de Robert Drew ¹

Lucilene FERREIRA²

Faculdades Integradas Barros Melo (AESO), Olinda, PE

RESUMO

O artigo apresenta investigações sobre a estratégia discursiva do diretor de documentário Robert Drew no filme “Primárias” (1960), considerado marco inicial do chamado “cinema direto”. Identificamos a busca do realizador por técnicas que permitissem captar o real de maneira mais pessoal e despojada, formatando bases estéticas para o que Bill Nichols chama de “documentário observativo”. Lançamos a hipótese de que este tipo de documentário encontrou um terreno fértil e amplo para suas formas de expressão nos filmes que revelas bastidores e questões políticas. Na ocasião da apresentação, analisaremos trechos do filme “Primárias”.

PALAVRAS-CHAVE:

Documentário; História; Cinema; Política.

O homem sempre nutriu o desejo de reproduzir visualmente a realidade ao seu redor. É a utopia do realismo total numa incessante obsessão pela captação do som e de imagens. No início das atividades cinematográficas, o preto-e-branco era o principal elemento expressivo da captação das imagens. Com isso, tinha-se uma “diferença” entre o real (a cores) e a imagem cinematográfica (preta-e-branca). Já no século XX, observou-se o empenho de muitos diretores que realizaram um trabalho artesanal de colorir cada

¹ Trabalho apresentado na Sessão Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Aluna da graduação em Jornalismo das Faculdades Integradas Barros Melo (AESO).



fotograma das suas produções no intuito de representar a realidade com fidelidade. Em seguida, tivemos a “equação” entre as cores ao vivo e no cinema e, mais recentemente, o chamado hiperrealismo das imagens cinematográficas, via exibições em terceira dimensão (3D). O crítico de cinema Amir Labaki (2005) afirma: “o cinema nasceu documentário pela lente dos irmãos Lumière” e constatou que, apesar do cinema ficcional ter recebido todo *glamour*, é relevante salientar que o documentário está presente e cada vez mais ativo nas atividades cinematográficas, sendo um importante organismo no que diz respeito ao processo de formação da linguagem do cinema contemporâneo. O artigo que apresentamos resulta da investigação de iniciação científica do cinema documentário, feito no Grupo de Estudos do Documentário (Gedoc), das Faculdades Integradas Barros Melo (Aeso), em Olinda, sob a orientação do professor Thiago Soares. A partir de objetos específicos, traça-se, no grupo formado por seis alunos, investigações sobre obras centrais do cinema documental. Um dos segmentos da produção documental contemplada na investigação do Gedoc foi o documentário de “cinema direto” ou “observativo”. Para perceber as estratégias deste tipo de produção, elegemos o filme “Primárias”, de Robert Drew, como foco de análise.

O termo “cinema documentário” foi utilizado inicialmente pelo escocês John Grierson, que criou a Escola Britânica de Documentários, a primeira do mundo especializada no gênero cinematográfico. Grierson contribuiu para a consolidação da linguagem documental e o reconhecimento da produção fílmica enquanto algo autoral. O primeiro filme de que se tem notícia com características do gênero documentário foi produzido pelo cineasta Robert Flaherty, em “Nanook, O Esquimó” (*Nanook of the North*, 1922), muito embora há autores que considerem os primeiros filmes feitos por Lumière (a chegada do trem na estação, a criança se alimentando) como filmes documentais³. “Nanook” narra a luta pela sobrevivência de uma família de esquimós no Ártico e alcançou destaque por contar a história a partir das imagens naturais do meio em que viviam os próprios esquimós.

O cinema documentário apresenta um caráter investigativo que toma como abordagem o mundo real, englobando questões de cunho político, social, intimista, enfim, reflexões referentes à existência humana. Utiliza-se, em sua grande maioria, de câmeras, improvisação, imagens de arquivo, filmagens externas, não-atores, apresentando sempre

³ O debate aqui recai sobre o que considerar como marco inicial do gênero documentário. “Nanook, O Esquimó” é um filme produzido num esquema de estúdio, colocando em evidência uma forma de produção de cinema próxima do que se vê hoje em dia.



um ponto de vista sobre o real. Segundo Bill Nichols (2007), “os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico, eles significam ou representam os pontos de vista dos indivíduos, grupos e instituições”. (NICHOLS, 2007, p. 30) Apesar de conter traços estilísticos distintos, não podemos distanciar o cinema documentário por completo do ficcional, pois ambos podem utilizar a fusão de estratégias e técnicas discursivas para criar um diálogo coerente com a representação. Um exemplo desse diálogo pode ser exemplificado através do filme “Roma, Cidade Aberta” (1945), de Roberto Rossellini, o qual nos deparamos com uma produção ficcional de “roupagem” extremamente documental. Exemplos de documentários que usam de relatos ficcionais também se fazem presentes, via obras como “Jogo de Cena” (2007), de Eduardo Coutinho.

Tipologia do cinema documentário

Segundo análise do teórico Bill Nicolls (2007), podemos identificar pelo menos seis agrupamentos genéricos que formataram a história do cinema documentário, cada um com traços e formas distintos: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. O documentário poético dá ênfase na exploração de associações e padrões mais livres de imagens, deixando de lado as convenções de montagem e a especificidade da localização no tempo e no espaço. Tudo importa neste tipo de documentário, mesmo que não haja uma aparente coerência narrativa: há, portanto, uma ênfase no tom, na linguagem, no abstrato e em formas aparentemente subjetivas. Os atores sociais⁴ funcionam em igualdade de condições com outros objetos do filme. Esse tipo de gênero “é habil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente”. (NICHOLS, 2007, p.138) O estado de “ânimo” e o “afeto” fazem parte da estética do documentário poético. Como exemplo, o autor cita o filme “N.Y, N.Y.” (1957), de Francis Thompson, que utiliza planos de Nova York que mostram como era a cidade em meados da década de 50, dando prioridade às diversas formas de arranjos dos planos no intuito de causar nos receptores uma impressão poética de cores e movimentos embalando a cidade. Efeito semelhante pode ser percebido na produção contemporânea da videoarte,

⁴ Por atores sociais, Bill Nichols considera todos os personagens e agentes que fazem parte da proposta do documentarista. O termo “atores” reforça o caráter de escolha e de formatação de “personagens” no âmbito do documentário. Cria-se, assim, um aparente contra-senso, uma vez que, no documentário, não se têm atores (isto é do campo da ficção). (NICHOLS, 2007, p. 138)

em que se tem uma associação mais livre e subjetiva das imagens, gerando uma ênfase na experiência do realizador como principal foco da produção⁵.

Além do documentário poético, Nichols demonstra a existência também do documentário expositivo. Este sub-gênero apresenta uma estrutura argumentativa dirigindo-se ao espectador através de legendas ou de comentários com vozes que podem ser classificadas de duas formas: comentário com voz “de Deus”, onde orador é ouvido, mas não é visto⁶; comentário com voz da autoridade, onde orador é ouvido e visto⁷. Todo discurso do sub-gênero expositivo depende da lógica verbal, o que coloca as imagens em segundo plano e a ênfase recai quase que exclusivamente na impressão da objetividade⁸ e do argumento bem embasado. Bill Nichols cita que na série “Por que Lutamos” (1942-1945), Frank Capra constrói um argumento que defende e estimula os jovens norte-americanos a ingressarem no exército, satisfeitos, partindo da premissa de que o nazismo é uma afronta aos ideais de patriotismo e democráticos, devendo, portanto, ser combatido com voracidade e determinação.

Uma terceira classificação feita por Nichols, traz à tona o sub-gênero observativo. Encontramos uma proposta de inovação, na qual seus diretores afirmavam contribuir para o efeito de verdade, já que capturariam fielmente os fatos da vida cotidiana no momento em que acontecessem. O resultado “é o rompimento com o ritmo dramático dos filmes de ficção, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos”. (NICHOLS, 2007, p. 149). Um dos maiores seguidores desta tendência foi o cineasta Fred Wiseman, diretor de clássicos como “Modelo” (1980), em que observa a filmagem de um comercial, em todos os seus erros e acertos, durante aproximadamente 25 minutos. Na verdade, sabe-se que o comercial duraria, em média, apenas 30 segundos na TV. Ao realizar tal observação, nota-se um esforço de Wiseman em “chegar mais próximo” do real e do seu “ritmo particular”.

⁵ “Essa abordagem do real através do registro de trabalhos de artes plásticas estava comprometida a uma representação mais subjetiva, em que o olhar do realizador do vídeo se apresentava com clareza, quando não era ele mesmo o objeto do vídeo. (...) Além desta questão da subjetividade, estes primeiros vídeos tinham um caráter de ensaio, uma cumplicidade com a experimentação e uma busca constante de renovação da linguagem, que reflete uma tentativa do próprio realizador de encontrar a sua verdade e responder suas questões”. (MOREIRA, 2007, p. 1)

⁶ Nichols cita que tal tipologia pode ser observada em “A Terra Espanhola” (1937), de Joris Ivens. No entanto, os banais documentários da National Geographic, com aquela narrativa extremamente impessoal, e uso da voz “pedagógica” podem ser enquadrados nesta perspectiva.

⁷ Nichols cita a série de TV “Civilisation” (1969), de Kenneth Clark, como exemplo. No entanto, os noticiários televisivos, como o Globo Repórter, da TV Globo, também se enquadram neste padrão.

⁸ Sabemos que a objetividade tanto no campo do documentário quanto no jornalismo é uma utopia, uma vez que existem valores da cultura dos indivíduos realizadores envolvidos nos atos de produção das linguagens.



No quarto sub-gênero de documentário elencado por Nichols, a vivência do cineasta em determinado meio social origina obras específicas. Trata-se do documentário participativo, no qual o diretor, em decorrência da interação com o contexto que se envolve para realizar a pesquisa de campo, acaba por participar e se tornar um agente ativo nos ambientes que pretende retratar. Este tipo de obra nos oferece uma idéia do que é para o cineasta “viver” determinada situação e apresenta uma nítida colaboração entre diretores e atores sociais envolvidos nos temas abordados. Em “Crônicas de um Verão” (1960), Jean Rouch e Edgar Morin fazem um perfil da vida de vários indivíduos na Paris de 1960 e percebemos o resultado da interação entre os participantes das cenas e os cineastas. No documentário participativo, existem os diretores que tentam representar suas experiências vividas, o que pode ser visualizado em “Le Chagrin et La Pitié” (1970), de Marcel Ophuls, e os que representam questões sociais, como em “Word is Out” (1977), de Jon Adair.

O sub-gênero reflexivo, como apontado por Nichols, traz a construção de seu discurso centrado na relação entre o cineasta e o espectador. O desenvolvimento da narrativa se utiliza de técnicas de montagem que propiciem impressões acerca do tema exposto, trazendo à tona uma reflexão sobre os processos de edição que desencadearam tais impressões. Para Nichols, “o gênero reflexivo é o mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona”. Em “Reagrupamento” (1982), de Trinh Minh-ha, podemos observar uma mudança de reflexão onde *o como* representamos e *o que* está sendo representado do mundo é questionado. Esse tipo de documentário propiciou uma série de filmes de cunho político e social, no qual os participantes fazem declarações frente às câmeras.

O filme “Santiago - Uma Reflexão sobre o Material Bruto” (2007), do diretor João Moreira Sales, aborda uma temática que nos remete ao gênero reflexivo ao expor as peculiaridades do personagem ator, Santiago, um ex-mordomo da casa do pai de Moreira Sales que é manipulado a agir de acordo os interesses da produção. Sales questiona esse tipo de direção e nos leva a repensar a questão da representação da realidade como forma de discurso construído.

Em analogia ao documentário poético, surge, segundo Nichols, o documentário performático, que apresenta questionamentos acerca do que pode ser considerado conhecimento ou não. Possui formas de representação subjetivas e abstratas tratando da complexidade dos significados sugeridos pelo documentário como um todo, partindo do princípio que, um mesmo objeto, pode significar coisas diferentes para diferentes pessoas. O cineasta se utiliza de sua sensibilidade para provocar o espectador, como no filme



“Línguas Desatadas” (1989), de Marlon Riggs, em que somos convidados a penetrar num mundo poético de complexas relações raciais e sexuais, experimentando a posição de um negro homossexual como o próprio diretor do filme.

Todas as estratégias dos discursos utilizadas em cada tipo de documentário têm suas peculiaridades de acordo com o embasamento e o contexto as quais estão incorporadas, sendo, portanto, células imprescindíveis para a compreensão da construção do pensamento estruturado do cinema documentário. Entendemos que o sub-gênero observativo servirá de base para uma série de considerações sobre os recursos discursivos presentes no filme “Primárias”, objeto de nossa análise.

Documentário observativo: mais algumas questões

O documentário observativo, como tratado por Bill Nichols, foi popularizado como “cinema direto” e surgiu em um período de transformações significativas tanto para a humanidade quanto para a formação da estética cinematográfica. Grandes conflitos políticos entre os EUA, França e Inglaterra (Aliados) e Alemanha, Itália e Japão (Forças do Eixo), culminaram no início da 2ª Guerra Mundial que durou cerca de sete anos e trouxe consequências trágicas para a comunidade mundial. As batalhas e o desejo de vitória incentivaram os governos envolvidos na luta a investirem pesado em tecnologia a fim de conseguir produzir armamento, transporte e meios de comunicação superior aos dos adversários. Dessa forma, o período que se seguiu à guerra apresentou uma grande evolução tecnológica desenvolvida por técnicos e cientistas dos Estados Unidos, Canadá e Europa. Foi justamente nesse período que se iniciou a fabricação das primeiras câmeras de 16mm que acabariam por revolucionar a forma de produzir cinema.

Câmeras como Arriflex e Auricon e gravadores como o Nagra, possibilitaram aos cineastas maior facilidade de locomoção e sincronismo na captação de imagens e sons. Os custos de produção diminuíram de forma significativa, já que antes, por conta das grandes extensões de cabos e do volumoso equipamento, fazia-se necessário o envolvimento de grande equipe para auxiliar nas filmagens. Foi pela percepção de um fotojornalista que esses avanços puderam ser úteis para o processo cinematográfico. Robert Drew fundamentou o chamado “cinema direto” ou “documentário observativo” a partir de seus próprios experimentos. O objetivo dele era chegar o mais próximo possível da realidade, com o mínimo de interferência por parte da produção. Trilha sonora, entrevistas, intervenções do diretor, tudo isso foi sacrificado a fim de transmitir ao espectador o máximo de fidelidade



aos fatos captados pela câmera. A câmera, aliás, funcionava como uma observadora de tudo ao redor.

Este princípio nos remete à produção do cineasta russo Dziga Vertov, que fundamentou a teoria do “Cine Olho”, na qual alegava que o cinema poderia ver um mundo invisível ao olho humano auxiliando a trazer esse mundo à nossa existência. Vertov referia-se ao cinema com o termo “kinopravda” (“cinema verdade”), defendendo que todo diretor deveria evitar qualquer forma de roteiro, encenação ou reconstituição.

Da mesma forma, caminhou o documentário observativo, tentando transpor através das imagens os fatos sem “máscaras” ou “encenações”. A câmera seguiu o mesmo princípio, mantendo-se como mera observadora dos fatos, como se fosse o próprio espectador “olhando tudo pelo buraco de fechadura”. Outra característica marcante do gênero observativo, segundo Nichols, é o de tornar o espectador mais atento, já que o cineasta apenas observa o desenrolar dos fatos, deixando que o público se engaje ou não no tema exposto. Os atores sociais se ocupam de seu cotidiano, aparentemente não se preocupando com o “juízo” que será feito deles, vivem as situações diárias e resolvem conflitos sem prévias encenações. Fica a mercê de o espectador entrar no universo apresentado e desvendar a razão existencial de cada ser social. Não existe trilha sonora, pois até o ruído dos ambientes é de extrema importância para se transmitir a “essência” do que o cineasta busca.

O homem que criou “Primárias”

Depois que visualizamos o documentário observativo e as aproximações estéticas com o “cinema direto”, é preciso entendermos quem foi o indivíduo “por trás” do filme “Primárias”, considerado “marco inicial” desta nova tipologia de cinema documental. A partir da Drew Associates, Robert Drew deu início às iniciativas empíricas para dar uma nova “feição” para o jornalismo televisivo. Diante deste impulso, Robert Drew, que trabalhava na época como fotojornalista na revista Life em parceria com o cinegrafista Richard Leacock, realizou produções para televisão que ganharam feições documentais. Elenca-se, aqui, “Primárias” (1960), “Yankee No” (1960), “On the Pole” (1961), “Kenya” (1961), “Crisis” (1962) e “The Chair” (1962).

Para Drew, a televisão ainda estava utilizando as mesmas estratégias do rádio, carregando uma certa impessoalidade no relato documental. A intenção do cineasta era “transcender as palavras através das imagens”. Robert Drew acreditava na possibilidade de

fazer com que as imagens, por si só, comunicassem ao espectador, iniciando uma busca incessante para concretização de seu objetivo através de experiências com câmeras portáteis e captação direta de áudio. “Primárias” é, portanto, o primeiro filme em que Robert Drew experiencia utilizar as estratégias de “câmera aberta”⁹. No filme, ele segue os passos dos candidatos John Kennedy e Hubert Humphrey à presidência dos Estados Unidos, em 1960, no estado de Wisconsin. Na verdade, são as primárias que antecedem as eleições oficiais.

Drew capta imagens que mostram os dois candidatos lutando para sair com mais vantagens de votos de um colegiado decisivo. As câmeras percorrem os palanques eleitorais, as entrevistas e debates nos programas de rádio e televisão, os momentos de descontração e tensão dos candidatos. A película apresenta um registro histórico de momentos decisivos da ascensão do senador Kennedy à presidência dos Estados Unidos. Segundo João Moreira Sales trata-se de “um retrato íntimo de um dos maiores líderes políticos do século XX”. Robert Drew, a partir dos novos equipamentos portáteis, trouxe à tona questões éticas e opções estéticas antes ignoradas. Na prática, isso resultou em imagens “diferentes”.

Era como se o espectador fosse “transportado” para a ação, fosse “mais um” na cena. A câmera percorre o espaço real, tremula, captando também o som ambiente – já que agora o gravador de som estava embutido no próprio equipamento. Pode-se perceber uma perspectiva de enquadramento também bastante macante, em “Primárias”. O foco das ações do filme, além dos planos panorâmicos, passa a ser o detalhe, aquilo que aparentemente não tem importância, não “aparece” para o público. A impressão que se tem é que a câmera é uma “intrusa” no cenário, que agiganta os menores “deslizes” em cena. Ou seja, temos evidenciada a caracterização de uma câmera que demarca uma presença em cena, registrando tudo, qualquer pormenor, qualquer mínimo detalhe.

A intimidade na política

“Primárias” é um filme que relata, através do registro “aberto” e observativo, momentos pré-eleitorais nos Estados Unidos. Uma questão parece ser evidente aqui: trata-se de um documentário de temática política. E que vai revelar aspectos de duas “personas públicas”. No caso de “Primárias”, encontramos dois candidatos em plena disputa eleitoral

⁹ Por “câmera aberta” entende-se o plano de captação sem corte, ininterrupto, de forma a que se tenha uma apresentação bastante verossímil do real.

onde a visibilidade é proporcionada a ambos. A visibilidade no campo da política é uma estratégia das mais evidentes, sobretudo em períodos eleitorais. Somos acostumados a ver candidatos políticos sempre sorrindo, muito bem arrumados e prontos para “abraçar eleitores e apertar as mãos”. A propaganda política transforma a arena eleitoral num “jogo cênico”, conforme atesta o professor Wilson Gomes (2006), onde os próprios políticos acabam “incorporando” personagens em busca do voto dos eleitores. Neste ambiente, o marketing político se faz presente e conduz os discursos e as imagens dos candidatos, preparando terreno para que ela nunca – ou cada vez menos – seja “arranhada”. Ou seja, a imagem que assistimos nos noticiários da TV ou nas propagandas políticas obedecem a critérios que se sustentam em função do marketing.

É com o intuito de ir de encontro a esta imagem pré-estabelecida que parece ser a estratégia de discurso de Robert Drew, em “Primárias”, e, ao longo de toda a trajetória do “cinema verdade”: a câmera teria possibilidade de romper com esta “barreira” imposta pelo marketing e adentrar a intimidade das figuras públicas. É aqui que se encena a principal questão deste trabalho (e que não se propõe a ser respondida): o “cinema verdade” ou “documentário observativo” ganhou ressonância por instaurar uma estratégia de discurso da “intimidade”, do relato pessoal e detalhista do que se capta. O conceito de “verdade” parece estar aliado ao de “proximidade”. Duas cenas do filme “Primárias” parecem sintetizar de maneira bastante evidente as questões levantadas neste trabalho, o momento em que o senador Hubert Humphrey dorme no carro entre uma viagem e outra, e a tensão que a esposa de John Kennedy, Jacqueline Kennedy, revela ao evidenciar sua tensão através das mãos. São dois momentos que se agigantam e puderam ser realizados, sobretudo, em função do pioneirismo de Robert Drew em experimentar com novos tipos de câmeras e de artefatos de captação.

O “cochilo” do senador: a intimidade da situação

A portabilidade das câmeras e sua intensa movimentação, além da constante presença no ambiente documentado, faz com que, em alguns momentos, os personagens dos “documentários observativos” simplesmente “esqueçam” que estão diante de um registro de imagens. E, com isso, se deixem captar em momentos de extrema intimidade ou não-planejados. Um exemplo parece ser interessante de compreender a lógica da intimidade da situação: a certa altura da campanha eleitoral americana, quando a câmera de Robert Drew está acompanhando os candidatos Kennedy e Humphrey pelo estado do



Wisconsin, dentro do carro do senador Hubert Humphrey, há a captação de uma imagem do “poderoso político” dando um cochilo. Ou seja, em seu momento extremamente pessoal. E, mais, dormindo. Esta situação levou ao documentarista João Moreira Sales a escrever um texto intitulado “Quando os Senadores Dormem”, na revista Bravo!, em que comenta o impacto que a cena teve na “comunidade de documentaristas”, sobretudo em função de uma proximidade do registro do objeto que se está relatando. A cena é bastante rápida, em “Primárias”, mas serve como demonstrativo do grau de inserção e imersão da equipe de documentaristas no universo do senador Hubert Humphrey, proporcionando uma interessante reflexão no campo de produção de filmes documentários.

As mãos de Jacqueline Kennedy: a intimidade do plano

Após sermos convocados a compartilhar do sono do senador Hubert Humphrey, no filme “Primárias”, outro momento reforça uma nova estratégia que seria largamente utilizada no cinema documental de observação. Trata-se do momento em que Jacqueline Kennedy, a bela esposa do candidato John Kennedy, mulher ícone da beleza e elegância mundial, é encubida de falar algumas palavras em polonês numa convenção partidária no Wisconsin. O momento poderia ter sido captado por Robert Drew a partir do registro da própria Jacqueline, frontal, diante da multidão. No entanto, o que o documentarista faz é lançar sua câmera por trás de Jacqueline Kennedy e, ao invés de a captar, frontalmente, opta por pegá-la “de costas”. Neste plano, um detalhe começa a chamar atenção: Jacqueline coloca as mãos para trás e, com os dedos entrelaçados, demonstra sua insegurança diante da multidão. O plano da imagem fecha no detalhe das mãos dela, colocando em evidência aquela situação. Temos, ali, a intimidade gerada a partir de um plano, que “quebra” com a imagem largamente difundida de Jacqueline Kennedy na mídia. Trata-se de mais uma contribuição do documentário observativo para a formatação de novas formas de “dizer” o real.

Questões para reflexão

Ao tratarmos desta trajetória de conceitos sobre o cinema documentário, colocamos uma questão para reflexão no final deste artigo e após alguns apontamentos analíticos em torno do filme “Primárias”, de Robert Drew. Por que a estética do cinema observativo foi utilizada para produzir filmes que explicitam trajetórias políticas? Além do exemplo de



“Primárias”, o filme “Entreatos”, de João Moreira Salles, no Brasil, utilizou da mesma referência estética para tratar da campanha eleitoral do presidente Luís Inácio Lula da Silva. O documentário observativo, como apontando por Bill Nichols, traz à tona uma estética que conclama a evidência e a aproximação com os temas retratados. Uma campanha política é um ambiente de extremo controle de informação, sobretudo no campo do marketing, o que deixa, nos eleitores, uma sensação de não-transparência. Ver candidatos articulando suas propostas e criando formas de se sobressair de questões pouco interessantes para sua vitória nas urnas não é algo corriqueiro. E esse é um ponto fundamental para atrair a atenção dos espectadores, como fez Robert Drew, em “Primárias”. A política está a todo o momento construindo imagens públicas. Na verdade, o gênero observativo possibilita a percepção de que sempre estamos formando conceitos a partir da aparente realidade. Por mais que tenhamos a pretensão de não “encenar” diante de uma câmera, acabamos interpretando a nós mesmos.

REFERÊNCIAS

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas (SP): Ed.Papirus, 2005.

GOMES, W. **Transformações da Política na Era da Comunicação de Massa**. São Paulo: Paulus, 2006.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade**: reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.

CHARNEY, L. E SCHWARTZ, V. R (org). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MARCONDES FILHO, C. **Política e imaginário**: nos meios de comunicação para massas no Brasil. São Paulo, 1985.

MENDONÇA, D. **Casos e coisas**: histórias de vida e mistérios do marketing político.... São Paulo: Globo, 2001.

FIGUEIREDO, N. **Jogando para ganhar**: marketing político : verdade e mito. 2.ed. São Paulo: Geração, 2002.

ALMEIDA, J. **Marketing político**: hegemonia e contra-hegemonia. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

ARMES, Roy. **On video**: o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus, 1998.

VANOYE, F. e GOLIÓT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 2001.



Filmografia:

Primárias (Robert Drew, EUA, 1966)

Entreatos (João Moreira Salles, Brasil, 1999)

Nanook, o Esquimó (Robert Flaherty, EUA, 1922)

Santiago (João Moreira Salles, Brasil, 2007)

Jogo de Cena (Eduardo Coutinho, Brasil, 2008)