

IMAGENS E REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE: REALIZAÇÃO DO FILME DOCUMENTAL HOJE, ENFOCANDO VOCAÇÃO DO PODER: AS PRÁTICAS POLÍTICAS E AS IMAGENS DOS JOVENS POLÍTICOS

Aluna: Heloneida Souza da Matta
Professora: Angeluccia Bernardes Habert

1. Introdução:

A partir da atual produção documental brasileira, centralizada na filmografia dos diretores Eduardo Escorel e José Joffily, foi feito um estudo sobre representação política e a maneira como se constrói a imagem dos jovens políticos. Ao mesmo tempo, a pesquisa utiliza-se da temática social para abordar os aspectos de continuidade e descontinuidade dos filmes documentais.

1.1 Impasses da Observação no Cinema Documentário: sobrevivência ou exaustão, segundo Escorel:

Muito já se discutiu a respeito da distinção entre documentário e ficção. Recentemente, em curso ministrado pelo documentarista Eduardo Escorel, na PUC-Rio, novembro de 2009, discutiu-se os impasses na realização do filme documental quando levados em consideração três maneiras de intervir na captação da realidade: a invenção, a observação e a reconstrução.

E não raro, chegou-se à conclusão que ambos os gêneros possuem formas semelhantes de narrar. No entanto, a palavra ‘documentário’ carrega em si uma acepção jurídica, ou seja, a ideia do documento com um registro, como a comprovação de um fato, que não se aplica à ficção. Em geral, quando se fala em documentário, há a presunção de que se está tratando de algo verdadeiro e não de um produto do imaginário.

Assim sendo, seria possível o documentário, tal como a ficção, trabalhar com a invenção? Em *Sinos da Profundidade* (1993), de Werner Herzog, a frase final dita pela personagem foi escrita pelo próprio diretor. Todavia, não há qualquer indício no filme que denuncie a postura de Herzog. Pelo contrário, apenas um espectador familiarizado com a filmografia dele poderia não ser surpreender, ou se incomodar, com a ousadia de Herzog. Para um público leigo, no entanto, que já se sente desconfortável com qualquer tipo de encenação, a inserção de um elemento ficcional poderia ser vista como uma espécie de traição.

A questão é que, independente da classificação que se dê ao filme, ou de o espectador dispor ou não de alguma informação prévia sobre o que vai assistir, o público é capaz de diferenciar o que é ficção do que é documentário, ou de distinguir entre observação, reconstrução e invenção. Trata-se de uma reação imediata e involuntária. Logo, fica uma interrogação: sendo o espectador apto a discernir entre documentário e ficção, por que a dissociação dos dois gêneros se mostra tão complexa?

Uma resposta satisfatória poderia vir da teoria levantada pelo italiano Francesco Casetti. Segundo Casetti: *“Observar fatos, reconstruir com testemunho e produzir um mundo possível são atividades que no cinema se cruzam mais do que em qualquer outro*

lugar.”¹ A princípio, não é difícil reconhecer o documentário como um cinema que observa ou reconstrói. Por outro lado, há uma resistência em ver o documentário com um cinema que inventa.

Tal como Cinema Direto, o documentário de observação detém-se em preservar a objetividade dos fatos, como se nada fosse além de sua reafirmação. Já a reconstrução passa por uma intervenção subjetiva, que atua como uma espécie de filtro em relação ao evento ocorrido. Existe ainda um tipo de reconstrução em que se acrescenta abertamente um dado pessoal. Casetti, contudo, desmistifica a hipótese de que a observação ou a reconstrução corresponda à realidade. *“Restaurar o mundo requer intervenção direta. Você não pode reconstruir sem intervir. Não é possível observar o fato a ser reconstruído. E ao reconstruí-lo acrescenta um pouco de invenção”*.

Casetti nega a possibilidade de haver observação sem um elemento de reconstrução, da mesma maneira que não é possível reconstruir qualquer fenômeno sem uma pincelada de invenção. A teoria de Casetti apóia na famosa frase de René Descartes: *“Não existe imagens que devam se assemelhar, em tudo, aos objetos que ela representam. Porque, de outro modo, não haveria distinção entre o objeto e sua imagem.”*

Certamente que toda essa discussão só ganha sentido quando se apega à ideia do documentário como a comprovação de um fato. Do contrário, é legítimo recorrer à invenção da mesma maneira que é feito quando se produz um filme de ficção. É o que defende Werner Herzog: *“Vejo o papel do diretor de cinema como sendo próximo ao do contador de história do mercado de Marrakesh, que tem uma multidão em volta dele. Ele é quem eu sou. Eu sou uma pessoa rodeada por pessoas e quero contar uma história. Então, lanço mão dos recursos que me parecem mais eficazes para contar a história que eu quero contar. E considero legítimo lançar mão de recursos como esses.”*

1.2 O cinema entre o documental e o ficcional: o Globo Repórter nos anos 70, acompanhando uma pesquisa orientada pelos professores Angeluccia Habert, Andrea França e Miguel Pereira.

A pesquisa desenvolveu-se com base na análise dos programas produzidos pelo Globo Repórter na década de 70. Entre eles: *O Último Dia de Lampião* (Maurice Capovilla, 1972), *Os índios Kanela* (Walter Lima Jr., 1974), *A mulher no Cangaço* (Hermano Penna, 1976), *O Caso Norte* (João Batista de Andrade, 1977), *Retrato de Classe* (Gregório Bacic, 1977), *Wilsinho da Galiléia* (João Batista de Andrade, 1978), *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978) e *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979, de Eduardo Coutinho).

Brasil anos 70. Depois de dar início à transmissão em rede, a Rede Globo seguia com o projeto de mapear e desvendar o país. A proposta coincidia com o plano de integração nacional defendido pelo Regime Militar. No campo das artes, ex-membros do CPC da UNE e do Cinema Novo propunham despertar a população do marasmo cultural em que vivia e também para a necessidade de repensar o Brasil em termos brasileiros. Dessa confluência de interesses nascia o Globo Repórter, programa televisivo marcadamente documental.

Os episódios do Globo Repórter eram produzidos em sua maioria por profissionais que vinham da área de cinema e que enxergavam na TV uma possibilidade de continuar produzindo filmes. Entre eles, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla,

¹ CASSETTI, Francesco, *Eye of the Century Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2008. [edição original Bompiani, 2005].

Walter Lima Jr., João Batista de Andrade, Geraldo Sarno e Hermano Penna. A participação desses diretores foi determinante para conferir ao Globo Repórter um caráter mais autoral e documental, até hoje citado como referência na história da televisão brasileira.

Segundo Eduardo Coutinho, o Globo Repórter marcou o início de sua carreira como documentarista:

“Quando eu cheguei à Globo, não tinha feito nada antes; na Globo comecei do zero. Não tinha nenhuma experienciuzinha no documentário. Nada. E foi genial para mim. Eu estava no Jornal do Brasil, escrevendo lá, e de repente voltei a fazer cinema, com todas as limitações que podia ter a televisão, mas era filme – 16mm – tinha moviola, conversava com gente, filmava gente... Durante cinco anos, lances maravilhosos. Às vezes eu dirigia e fazia tudo, às vezes eu só editava, às vezes fazia texto. Via muitas coisas, estava toda hora filmando. E, por sorte, a maioria das coisas que fiz foram no Nordeste. Na verdade foi um vestibular inconsciente para fazer o Cabra.”²

Normalmente, cada diretor tinha uma pequena equipe formada por um operador de áudio, um fotógrafo e um produtor, que viajava por cerca de 15 dias para produzir cada programa. O material era gravado em película reversível de 16mm, com planos fixos de longa duração – 2 ou 3 minutos – que não sofriam qualquer corte na edição. Também não existia a figura do repórter e as entrevistas eram feitas com bastante informalidade, quase sempre em tom de conversa.

Em comum, os diretores tinham o desejo de mostrar à população um Brasil ainda pouco conhecido, como ficou registrado em episódios como ‘*Os índios Kanela*’, de Walter Lima Jr.; ‘*O último dia de Lampião*’, de Maurice Capovilla; ‘*A mulher do cangaço*’, de Hermano Penna e ‘*Teodorico, Imperador do Sertão*’, de Eduardo Coutinho. Além disso, trabalhava-se com assuntos mais gerais, como: ‘50 anos do Pato Donald’, de Eduardo Coutinho e ‘*Poluição das Águas do Mar/Poluição Sonora*’; Walter Lima.

Se por um lado a estreita ligação com os militares favoreceu, em termos de recursos, a Rede Globo, não se pode ignorar a censura prévia que a emissora também foi submetida. Na época, o Brasil despontava com um índice de crescimento astronômico e os militares defendiam a imagem da pátria ‘perfeita e feliz’. Nas redações, não obstante a presença física dos censores, havia também uma lista com uma série de proibições, como afirma Edson Santos, fotógrafo do Globo Repórter:

“Era para evitar pessoas que não tinham dente, pessoas feias. Pessoas que demonstrasse mesmo a coisa da miséria. Na verdade, a censura era contra a miséria, a cara do brasileiro. Não podia ser visto, porque o brasileiro na realidade, da rua, era aquele cara que quando ria não tinha dente, quando falava não sabia falar, aquele sujeito mulato, considerado feio. Essa era a verdade.”³

Edson Santos fazia parte da equipe que viajou com Eduardo Coutinho para Pernambuco, em 1976, para gravar ‘*Seis dias em Ouricuri*’. Depois de todo o material editado, o programa foi proibido de ser exibido. Segundo Edson Santos, foi preciso que o Roberto Marinho intercedesse junto aos militares para que o episódio fosse ao ar.

² INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Jean Rouch, Eduardo Coutinho, O outro e Eu*. Catálogo de Mostra Cinematográfica Cinema, agosto de 2009.

³ FORMAGGINI, Beth. Entrevista com Edson Santos. Arquivo da Autora, 2006.

Eduardo Coutinho, contudo, relembra que o programa também sofreu com a censura da própria equipe do Globo Repórter:

“O primeiro documentário que eu fiz no Globo Repórter foi sobre uma seca no Nordeste, Seis dias em Ouricuri. O Armando Nogueira mandou cortar para dez minutos. O Globo Repórter ia ter naquele dia três filmezinhos de dez minutos, eu fiquei louco. Insistiram para ele fosse lá ver, porque não dava para cortar para dez minutos. Ele foi ver, sentou 40 minutos na moviola. Ele foi lá duas vezes nos seis anos em que trabalhei naquela casa, essa foi uma delas. Sentou, viu – justiça seja feita, o Armando é jornalista - e disse: “Tem que ir para o ar sem cortar”⁴

O Globo Repórter dos anos 70 ficou marcado, sobretudo, pela experimentação. De um lado, profissionais da área de cinema tentando se adaptar à linguagem televisiva, tendo que cumprir prazos curtos e fazendo muita coisa na base da improvisação. No outro extremo, profissionais da TV aprendendo a trabalhar a imagem para que assuntos polêmicos chegassem ao público sem ser barrados pela censura.

2. Filmes documentários observados, corpus da minha pesquisa:

Intrigado com as discussões a respeito das tendências da Igreja no Brasil, em 1998, José Joffily decide fazer um documentário sobre os rumos da Igreja Católica, no país. Depois de filmar mais de 50 horas de um encontro da CNBB, Joffily estreia como documentarista, em 2000, com o filme “*O Chamado de Deus*”. O material foi editado pelo também diretor Eduardo Escorel, que desde os anos 90 vinha produzindo documentários com a temática político-social brasileira, como “*1930 – Tempos de revolução*” (1990), “*32 – A Guerra Civil*” (1992) e “*Ulysses Cidadão*” (1993).

Categórico ao afirmar que só edita filmes que lhe proporcionam algum tipo de aprendizado, em 2004, Eduardo Escorel repete a parceria com José Joffily e grava “*Vocação do Poder*” (2005), documentário que aborda a trajetória de seis vereadores que iniciam a carreira política no RJ. Um ano depois, Escorel retoma seus projetos pessoais para lançar, então, em 2008, “*O tempo e o lugar*”, sobre a vida de Genivaldo, agricultor familiar da região semi-árida de Alagoas.

Em comum, “*O Chamado de Deus*”, “*Vocação do Poder*” e “*O tempo e o lugar*” reúnem aspectos da filmografia de Escorel e Joffily, como a participação dos jovens como os mais ativos representantes políticos e o recurso da montagem narrativa – a manipulação do tempo e do espaço – como maneira de despertar a identificação do espectador com os personagens e os filmes.

2.1 O tempo e o lugar:

Sentado no chão, um homem de meia idade examina cópias de páginas de jornal antigo, entregues por Eduardo Escorel. Ele lê algumas linhas, antes de voltar à atenção para o diretor e falar entre risos: “*Rapaz, trinta e quatro anos, né. Vou fazer cinquenta e dois. Tem um bocado de dia, né.*”. Na sequência, imagens de uma estrada que conduz

⁴ INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Jean Rouch, Eduardo Coutinho, O outro e Eu*. Catálogo de Mostra Cinematográfica Cinema, agosto de 2009.

para uma cidadezinha do interior. Até que se ouve a narração de Escorel: “*Conheci Genivaldo quando fui pela primeira vez em Inhapi, em março de 1996...*”.

Essas são as primeiras cenas de “*O tempo e o lugar*”, filmadas por Eduardo Escorel, em 2005. A ideia de produzir o filme surgiu em 1996, enquanto Escorel fazia um vídeo institucional, para a série *Gente que Faz*, com Genivaldo, agricultor familiar de Alagoas. Durante os intervalos das gravações, entre uma conversa e outra, Escorel se surpreendeu com o passado do personagem e decidiu gravar um depoimento sobre a vida do agricultor. Nove anos depois, Escorel regressa à Inhapi, cidade natal de Genivaldo, para refazer a entrevista para um possível filme de ficção. Insatisfeito com o roteiro, o diretor só voltou a trabalhar com o material em 2006, quando decidiu transformá-lo em documentário.

O tempo e o lugar é entrecortado por cenas registradas nesses dois momentos. Diante de um computador, improvisado por Escorel, Genivaldo revê trechos de seu primeiro depoimento. A montagem, ora centrada no semblante do agricultor, ora focada nas imagens que desenrolam a sua frente, permite a reconstituição de três eventos diferentes: o espectador é capaz de testemunhar a trajetória política de Genivaldo, a leitura crítica que o personagem faz do próprio passado, além do resgate das imagens iniciais que resultaram o filme.

Ex-líder do Movimento dos Sem Terra, o MST, Genivaldo começou a militância política ainda jovem, quando atuou na Pastoral da Terra por mais de dez anos. De lá seguiu para o Sindicato dos Trabalhadores Rurais, onde participou de saques a supermercados, ocupações de terras, foi preso e ameaçado de morte. Devido às divergências com lideranças do MST do Rio Grande do Sul, acabou sendo expulso do movimento junto com mais 150 militantes. Anos mais tarde, Genivaldo ingressou no PT e candidatou-se a prefeito de sua cidade. Perdeu as eleições e, em 2004, foi expulso do partido por fazer alianças políticas regionais.

Para Escorel, no entanto, o filme não se detém aos movimentos sociais:

““O Tempo e O Lugar” não pretende, a partir de uma história, fazer considerações gerais sobre o MST, mas sim sobre uma história de um líder que faz uma crítica muito dura ao MST no nordeste. Muita coisa que o Genivaldo conta, senão tudo, é de maneira geral totalmente inédita e desconhecida.”⁵

Apesar de Genivaldo ser o personagem principal, são os filhos do agricultor, Claudemir e Clobes, que se destacam como protagonistas. Clobes apóia a aliança política que Genivaldo fez com o atual prefeito e, por conta dela, foi nomeado Secretário de Agricultura do município de Inhapi. Claudemir, no entanto, assinou a favor da expulsão do pai do PT, depois que Genivaldo aliou-se à oposição. O documentário centraliza-se na disputa entre os dois irmãos, potenciais candidatos a vereadores nas próximas eleições, como estratégia para falar da história de Genivaldo.

Enquanto Claudemir representa o passado do pai, Clobes representa o presente. Isso fica evidente em dois momentos do filme. No primeiro deles, Escorel, depois de entrevistar Claudemir, diz: “*Você é parecido com ele. Você sabe que é parecido com ele. Essa cabeça assim meio quente, ele também já foi assim.*” Cenas antes, Genivaldo assistiu a uma antiga conversa gravada por Escorel, em que ele se diz orgulhoso por ter formado os filhos na área da agricultura familiar e pelo fato deles nunca terem trabalhado para usineiros:

⁵ Entrevista gravada em 13 de maio de 2008. Bate pó UOL: <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/eduardo-escorel-conversa-sobre-o-documentario-o-tempo-e-o-lugar.jhtm>

“Entre esses filhos... e aí eu tenho alguns que ‘é’ mais ‘rebelde’ do que eu. Eu acho que eu já fui isso. Eu digo o Claudemir. A gente nunca brigou, nunca ficou intrigado, mas ficamos sem se comunicar muito, sem ter uma afinidade maior. Porque eu sou um cara, e a vida me fez isso, eu sou capaz de mudar. Para mim, não tem esse caminho aqui. Se amanhã eu vê que não é esse caminho, eu deixo esse e pego outro. E a minha vida foi sempre essa. Aí hoje ele (Claudemir) disse: ‘Eu sou candidato a vereador’. Eu pensava em eleger a vereador não era ele, é o que é secretário de agricultura (Clobes). Até porque a gente se afina muito mais.”⁶

Além do discurso, a estreita ligação entre o engajamento político de Genivaldo e os filhos é reforçado pela montagem. Após todas as cenas de entrevista de Claudemir, na sequência, aparece trechos do primeiro depoimento de Genivaldo, gravado em 1996, em que o agricultor relembra sua atuação no MST e na Pastoral da Terra. Por outro lado, a entrevista de Clobes antecede o depoimento de Genivaldo gravado em 2005, quando ele revela sua desilusão com a política e explica porque abandonou o antigo partido.

2.2 O chamado de Deus:

Quando decidiu fazer um documentário sobre a Igreja Católica, José Joffily não poderia imaginar a variedade de tendências e conflitos que tinha em mãos. Tal complexidade aparece já nas primeiras cenas de *O Chamado de Deus*, com planos gerais de uma procissão em Bom Jesus da Lapa, na Bahia, seguidos de uma panorâmica na Igreja do Terço Bizantino, em São Paulo.

Mas foi, sobretudo, por presenciar um encontro de fêis em Bom Jesus da Lapa, onde dois jovens vestidos de palhaços afirmavam ter recebido um chamado de Deus, que Joffily decidiu abordar a vocação religiosa como temática documental:

"As cenas seguem no ritmo em que fui descobrindo esse mundo; só a partir mesmo da escolha dos vocacionados como personagens é que começo a seguir um roteiro, a participar e influir no projeto. Os vocacionados são jovens sinceros, concatenados, com boa formação intelectual. Com isso, se expressam bem e fazem crer em seus valores. Eu fui com muita prevenção conhecer esse mundo, mas eles me desmontaram"⁷

A partir de então, *O Chamado de Deus* acompanha os debates entre dois grupos de vocacionados. Enquanto uma ala é composta por seguidores da Renovação Carismática, que defendem a doutrinação em massa, o outro grupo é formado por adeptos da Teologia da Libertação, representado na figura dos franciscanos, que apontam a proximidade com a comunidade como alternativa para rebanhar fiéis. Tal como em *O tempo e o lugar*, aqui também são os jovens os personagens principais e, apesar de pertencerem à mesma religião, militam em causas diferentes.

Ao longo do documentário, as cenas são alternadas entre os ritos religiosos dos franciscanos e carismáticos. Contudo, fica evidente a simpatia do diretor pelos franciscanos, quer pelos planos de longa duração, que evidenciam a proximidade do

⁶ ESCOREL, Eduardo. *O tempo e o lugar*, 2008

⁷ <http://www.terra.com.br/cinema/drama/chamado.htm>

grupo com fiéis, quer pelo discurso mais articulado dos franciscanos, na contramão dos carismáticos, que em dadas circunstâncias aparecem inseguros quanto a suas ideologias.

Em uma sequência, a câmera produz um plano geral do Seminário Diocesano de Petrópolis, feito bem de perto, ressaltando o requinte da construção. Não aparece qualquer pessoa na cena, o que reforça o distanciamento dos líderes religiosos para com os católicos. Todavia, a Residência dos Freis Franciscanos Conventuais, em Itaberaba, Bahia, é filmada de longe, de modo a reduzir a dimensão da casa. Nesse momento, surge Frei Jorge para conversar, solicitadamente, com Joffily.

Noutro plano, três jovens questionam o seminarista carismático Wagner Oliveira Fernandes pelo fato de a Igreja proibir ambulantes de venderem mercadorias no Templo: “Se você soubesse que as pessoas que vêm aqui precisam trabalhar para sobreviver, você faria o que os padres fazem?” Todavia, antes de a jovem terminar a frase, a câmera move-se para o rosto de Fábio que desconcertado limita-se a dizer: “São questões complicadas”. Joffily, todavia, defende a imparcialidade do documentário:

"Reconheço que eles [franciscanos] são mais experientes, e por isso foram se impondo no projeto. Mas quem acompanhar com cuidado as opiniões e a prática dos vocacionados verá que há contradições nos dois grupos, que alguns criticam lançar mão de recursos como a música, mas também a usam. Não foi proposital apontar possíveis equívocos, mas até pela pouca idade, esses jovens são tão idealistas e firmes em suas crenças como quaisquer outros. Os erros os humanizam mais ainda".⁸

De fato, apesar de os franciscanos criticarem o uso massivo da música como forma de evangelização, eles também cantam os hinos da Renovação Carismática. A fim de mostrar como a divergência entre os vocacionais está muito mais centrada no discurso do que na prática, há uma sequência dedicada apenas ao louvor. De um lado, José Mario Britto e Antonio da Silva Júnior, franciscanos, visitam os fiéis e cantam os hinos. Em planos alternados, milhares de fiéis reunidos no Maracanã entoam as mesmas canções. Em alguns trechos, a câmera mostra fiéis emocionados no Estádio do Maracanã, depois corta para o rosto de uma mulher com os olhos marejados de lágrimas ao ouvir os franciscanos.

A sequência aparece dessa forma em *O Chamado de Deus*:

- Cena 1 (Carismáticos – Fiéis no Maracanã): Hino “Cura Senhor”.
- Cena 2 (Carismáticos – Fiéis no Maracanã): Música “Jesus Cristo”
- Cena 3 (Franciscanos – Residência de religiosa): Hino “Basta querer”
- Cena 4 (Franciscanos – Residência de religiosa): Hino “Abençoa Senhor as famílias, Amém”
- Cena 5 (Carismáticos – Fiéis no Maracanã): Hino “Abençoa Senhor as famílias, Amém”
- Cena 6 (Franciscanos – Residência de religiosa): Hino “A Bíblia é a palavra de Deus.”
- Cena 7 (Franciscanos – Residência de religiosa): Hino “Em nome do Pai”
- Cena 8 (Carismáticos – Padre no Maracanã): Hino “Em nome do Pai”
- Cena 9 (Carismáticos – Padre no Maracanã): Hino “Via sacudir, vai abalar”

2.3 Vocação do Poder:

Seis candidatos que disputam pela primeira vez uma vaga na Câmara de vereadores do Rio de Janeiro, dois diretores e seis equipes de filmagem. Essa foi a estrutura montada para a gravação do documentário *Vocação do Poder*, feita entre abril e outubro de 2004. Apesar de o material completo reunir 89 horas, boa parte dele foi produzido

⁸ <http://www.terra.com.br/cinema/drama/chamado.htm>

no dia da eleição. Para fugir dos problemas de edição, Escorel e Joffily optaram por uma montagem não linear.

Na sequência inicial, vemos um plano geral da cidade do Rio de Janeiro ao amanhecer. A seguir, a panorâmica de uma banca jornal com as manchetes dos principais jornais, todas sobre a eleição. O terceiro plano revela o despertar da cidade, cuja imagem vem acompanhada dos dizeres: *'Rio de Janeiro, 03 de outubro'*, *'Dia da eleição municipal'*. Então, os seis candidatos são apresentados até que por fim aparece o título do filme: *'Vocação do Poder'*.

Utilizando o recurso da tela preta, os diretores fornecem mais alguns dados essenciais para o entendimento do documentário: *'1.101 candidatos a 50 vagas de vereador'*, *'6 candidatos a vereador que disputam o cargo pela primeira vez'*. Então, há um corte nos fatos desenrolados no dia 03 de outubro e o espectador se vê diante de cenas registradas nos três últimos meses que antecederam a eleição.

As cenas gravadas no dia 03 de outubro são entremeadas por sequências feitas durante a campanha, com legendas que situam o espectador a cerca do período de cada evento. No entanto, essa demarcação não é feita aleatoriamente. Os respectivos trechos: *'A três meses da eleição'*, *'Dia da eleição'*, *'A um mês da eleição'*, *'Dia da eleição'*, *'A um mês da eleição'*, *'Dia da eleição'* e *'Final da eleição'* são justapostos de modo a tornar compreensível o funcionamento do processo eleitoral, expor a postura dos candidatos e explicar a votação nas urnas.

O discurso do personagem Antonio Pedro, que abre a sequência, tem um duplo efeito: anuncia aos cabos eleitorais a formalização da campanha do candidato e também sinaliza ao público o ponto de partida do documentário:

“Aí galera, o negócio é o seguinte: aqui é o começo de tudo. Estamos aí hoje, hoje é o dia da convenção, nossa candidatura vai ser homologada. Nosso número é 45045. É o número do partido, melhor número do que esse vai ser difícil. A gente fez questão e conseguiu. Vamos que vamos. Vamos ver se a gente arreventa. Tá todo mundo junto, o barco é um só.”⁹

O som é usado por Escorel e Joffily para reforçar o sentido do tempo e do lugar no filme. Faltando três dias para a eleição acontece um culto na Igreja Vida Nova, fundada pela Pastora Márcia junto com o marido, onde uma multidão de fiéis, tal como *em O Chamando de Deus*, se contagia com os hinos de louvor. Os planos fechados nos rostos dos fiéis já indicam ao espectador quem constitui a base de apoio da Pastora Márcia. Apesar de não citar o próprio nome, a candidata não hesita em inserir o discurso político no meio da pregação:

“Senhor, nós abençoamos os governantes da nossa cidade. Senhor, agora senhor, que no próximo dia três que possamos escolher aquele que está no seu coração, Pai. Aqueles que temam ao Senhor. Porque o senhor precisa de homens que temam a ti. E o temor é o princípio da sabedoria, Pai.”

Mas a grande surpresa mesmo ficou por conta do candidato André Luiz Filho, que perdeu as eleições apesar de dispor de toda estrutura financiada pelos pais, o deputado federal André Luiz e a deputada estadual Eliana Ribeiro. A fim de demonstrar como são incertos os rumos da política, os diretores exploram, com longos planos, a carreta de André Luiz Filho pelos bairros da Zona Oeste. O mesmo acontece com o galpão onde uma equipe faz a arte final para os panfletos e as placas que serão fixadas pela cidade.

⁹ ESCOREL, Eduardo e JOFFILY, José. *Vocação do Poder*. 2005.

Apesar de o documentário focar na atuação dos jovens políticos, Escorel e Joffily não excluem a participação do eleitor. Se a princípio a postura do eleitorado justifica o modo como os candidatos se comportam durante a campanha, em outras circunstâncias eles se mostram totalmente desacreditados no discurso político.

Enquanto caminha pela Rocinha, o candidato Antônio Pedro é abordado por uma moradora que lhe entrega o currículo do filho em busca de uma oportunidade de trabalho. Situação semelhante é vivida por André Luiz Filho: a personagem Viviane se diz agradecida pelo fato de o deputado federal André Luiz ter conseguido uma cadeira de rodas para sua avó, mas afirma que precisa de algumas melhorias na casa, constantemente invadida pela água das chuvas.

Por sua vez, os candidatos MC Geleia e Felipe Santa Cruz se deparam com a frieza do eleitor. Após pedir voto para uma conhecida, MC Geleia obtém uma resposta seca: “*Eu posso até dar, mas eu vou ser bem sincera para você: eu estou tão descrente.*” O discurso de Felipe Santa Cruz, na Associação Comercial do Rio de Janeiro, é assistido por pouco mais do que vinte pessoas. Noutra sequência, Felipe aguarda o início do debate entre os candidatos, no Departamento de Direito da PUC-Rio. A imagem do candidato sentando no chão, sozinho, com um olhar desolado, antecipa ao espectador como será a votação nas urnas.

Mesmo sendo o mais articulado entre os seis candidatos, Felipe Santa Cruz é o que despertará menor empatia no eleitor. As propostas defendidas por ele revelam sua boa intenção, no entanto, também demonstram certo despreparo do candidato para a atividade política. Isso fica nítido no diálogo travado entre Felipe e o eleitor Marcos, na Central do Brasil. Por mais que Felipe tente persuadir Marcos, é a imagem e a voz do eleitor que se destacam diante da câmera. Acompanhe a discussão:

Marcos: “As mesmas conversas, as mesmas histórias, aí na hora que precisa de um hospital público, primeiro você morre para depois saber o que houve contigo. Tu não ‘tem’ direito a nada. A educação pior ainda. Aí aquilo vai te revoltando, revoltando. Aí tu ‘quer’ escolher um para votar, aí bota lá zero, zero. Bota o número errado e aí você é obrigado a confirmar.”

Felipe: “Você quer candidatos políticos comprometidos com saúde e educação. Pronto. Então você já afastou um monte de gente. Mas isso já é do teu ponto de vista uma grande informação. Porque a maior parte da população não sabe disso, não tem essa clareza.”

Marcos: “Eu acho, na minha opinião, quanto mais burrice existir, quanto mais analfabetismo existir...”

Felipe: “Piores serão os políticos.”

Marcos: “Melhor para os políticos.”

Felipe: “Não, piores serão os políticos. Melhor para os maus políticos.”

Marcos: “Quanto menos instrução tiver o povo, eu acho que o político cresce mais. Quanto mais pobreza, mais burrice.”

Felipe: “Marcos, só me ouve uma coisa: você tem que notar que os políticos não são uma coisa só...”

Marcos: “Eu vou falar uma coisa, já dá para ficar esgotado com isso.”

Em *O Chamado de Deus e Vocação do Poder*, Escorel e Joffily resgatam o papel da família como a principal instituição social. São os depoimentos das mães dos vocacionados, em *O Chamado de Deus*, que ajudam o espectador a compreender a opção pela vida religiosa. No reencontro com os filhos, elas relembram como reagiram

ao ‘chamado divino’ e contam as expectativas criadas em torno do sacerdócio. Na cena mais tocante, o franciscano José Mário fala sobre a discriminação que sofreu por ser filho de uma mulher divorciada e que, por isso, buscou apoio e aceitação na Igreja. Nesse instante, a câmera de Joffily move-se para o rosto da mãe, banhado em lágrimas, revelando a origem do ‘chamado de Deus’ recebido pelo rapaz.

Não menos importante é a participação da família em *Vocação do Poder*. Felipe Santa Cruz ressalta o passado atrelado à vida política – é filho de um militante desaparecido e seu padrasto é um ativista. O resultado das eleições parece interessar mais à família do que aos próprios candidatos. Ao saber da vitória de Carlos Caiado, o pai, emocionado, abraça o filho. A imagem que o espectador testemunha é do semblante do patriarca que confessou, em outra ocasião, que não era esse o futuro que sonhou para o filho. A derrota de André Luiz Filho também teve um pacto mais forte sobre a mãe. São delas as palavras finais: “Eu acho que existe fraude. Não tem outra explicação.”

3. Referências Bibliográficas:

1. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do povo*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
2. DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
3. GRÉLIER, Robert. *O mentir verdadeiro*. ALCEU – vol. 09 – n.18 – p.05 a 36 – jan/jun.2009.
4. KUSCHNIR, Karina. *Eleições e representação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
5. KUSCHNIR, Karina. *O cotidiano da política*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.
6. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2ª edição. São Paulo: Papirus, 2007.
7. VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano.