

Presidentes, seqüestros e videotapes: o documentário entre a mídia e o Estado

Daniela Zanetti

Desde seu surgimento, o gênero documentário tem servido a propósitos políticos e ideológicos. Há obras que tanto podem estar situadas nas instâncias de poder (muitas vezes ressaltando um discurso institucionalizado, como do Estado, autoridades, líderes políticos etc.), quanto apresentar a visão do cidadão comum (que está fora das esferas do poder instituído), ou mesmo dar voz àqueles que se contrapõem ao poder vigente (grupos revolucionários, movimentos contestatórios etc.).

Nas décadas de 1920 e 1930, nos Estados Unidos, surgiram as Workers' Film and Photo Leagues, que produziam trabalhos sobre greves e outras questões correntes da perspectiva da classe operária. Grupos semelhantes surgiram em outros países e na década seguinte, aliados muitas vezes ao Partido Comunista. Ao produzir filmes que retratavam conflitos sociais, manifestações, greves etc., se identificavam com causas humanitárias e assumiam certo engajamento de esquerda, seguindo a vanguarda política da época. (Nichols, 2005). Nesse caso, o social, o coletivo, é priorizado.

Seguindo outra tendência, há trabalhos que se dedicam a retratar processos e personalidades políticas. *Primary* (Robert Drew, 1960), por exemplo, acompanha as eleições primárias que escolheram o candidato do Partido Democrata à presidência dos EUA, em 1960, quando John F. Kennedy enfrentou o senador Hubert Humphrey. É um registro singular da ascensão de Kennedy à Presidência dos Estados Unidos, principalmente pelo fato de o diretor não fazer entrevistas e inovar no modo de captação das imagens. Estratégia parecida foi adotada em *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004). Ao acompanhar o então candidato do Partido dos Trabalhadores (PT), Luís Inácio Lula da Silva, durante sua campanha eleitoral rumo à Presidência, em 2002, revela não apenas os bastidores do trabalho de campanha, mas põe em foco a imagem de um operário, um cidadão comum, que se tornou um líder nacional de esquerda. Nesse último caso, há interesse na pessoa que existe por trás de uma imagem já construída.

Objetivando conhecer abordagens contemporâneas sobre líderes de esquerda e que utilizem a narrativa documentária como expressão, este artigo apresenta uma análise comparativa de dois filmes que se estruturam em torno de figuras políticas de relevância histórica e com forte presença na mídia: Hugo Chávez, em *A revolução não será televisionada* (*The revolution will not be televised*, 2003, 74 min.), e Fidel

Castro em *Ao encontro de Fidel (Comandante, 2004, 60 min.)*. A escolha das duas produções se deve a algumas similaridades encontradas, principalmente no que se refere aos temas tratados e ao modo de produção. Ambas abordam crises políticas em países não-desenvolvidos, envolvendo presidentes de esquerda (ou de ultra-esquerda, como normalmente são chamados na imprensa mundial). O primeiro filme acompanha o processo de golpe de Estado contra o presidente da Venezuela, Hugo Chávez, ocorrido em 2002. O segundo se concentra na figura de Fidel Castro, na tentativa de compreender as razões da crise política em Cuba após uma série de seqüestros de aviões realizados por dissidentes cubanos, em 2003. Além disso, os fatos narrados nos dois documentários ganharam repercussão mundial na época dos acontecimentos – esse material veiculado na mídia também é bastante utilizado nas duas produções. Outra similaridade é o fato de ambos os filmes serem produzidos/dirigidos por equipes estrangeiras que se deslocaram para os respectivos países. *A revolução não será televisionada* é creditado à Power Pictures Production, em parceria com a Agência de Cinema da Irlanda. É produzido por David Power e dirigido por Kim Bartley e Donnacha O’Briain. *Comandante* é escrito e dirigido pelo cineasta norte-americano Oliver Stone.

Esses documentários lidam com sujeitos de certa forma mistificados (positiva ou negativamente) pela mídia, mas que são reconhecidos como fortes estadistas. Suas imagens e trajetórias políticas também não podem ser dissociadas da história recente de seus respectivos países. Portanto, as representações em torno desses dois personagens já estão atreladas à idéia de conflito, de resistência, e esse caráter é reforçado nos dois documentários pelo fato de terem sido produzidos durante períodos de crise política em Cuba e na Venezuela. Deve-se considerar ainda que essas nações passam constantemente por períodos de turbulência, pois representam espaços de disputa econômica e política, principalmente em relação aos Estados Unidos.

Nos dois trabalhos, revela-se uma curiosidade em relação à personalidade e às idéias por trás dos dois “presidentes-comandantes”, mas igualmente importante parece ser a tarefa de contrapor o que eles pensam/fazem com o que pensam/fazem seus opositores. A diferença está na forma da representação, na maneira como se articulam os eventos, enfim, na “voz” (simbólica) que prevalece em cada documentário.

UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM

Há uma gama de métodos de análise fílmica, principalmente para aplicação em longas-metragens de ficção. No estudo de uma produção cinematográfica, pode-se priorizar o contexto e a dimensão histórica da obra; a instância subjetiva e a produção de sentido na relação com o sujeito-espectador a partir de conceitos

psicanalíticos; ou ainda a análise de elementos constituintes da linguagem cinematográfica, como edição, tipos de enquadramento, organização do espaço fílmico etc. (Casetti e Di Chio, 1991; Aumont e Marie, 1990). Após uma breve revisão de literatura acerca desses modelos, partimos para a definição de uma estratégia de análise a ser aplicada aos documentários aqui estudados.

Um filme pode ser lido como um texto elaborado a partir de um conjunto de códigos (narrativos, simbólicos, visuais), baseando-se nos princípios da semiologia. Aumont e Marie (1990) apontam algumas ressalvas a respeito desse modelo: sua pertinência se adequaria mais ao cinema narrativo do que ao experimental; favoreceria a prática de uma dissecação do filme unicamente; não levaria em conta o contexto de produção da obra; e correria o risco de reduzir o filme a seu sistema textual. Mas os próprios autores consideram essas críticas passíveis de discussão, pois tanto a semiologia quanto a análise textual passam a idéia de que um texto se compõe de cadeias, de redes de significados que podem ser internos ou externos ao cinema. “A análise não tem nada a ver com um *fílmico* ou um *cinematográfico* entendidos unicamente em sua ‘pureza’, senão principalmente com o simbólico. (*idem*:126; grifo no original).

A partir dessa dimensão simbólica, Casetti e Di Chio (1991), por exemplo, apresentam uma série de categorias de códigos que podem ser observadas num filme – códigos cinematográficos e fílmicos, visuais (iconicidade, composição e mobilidade), gráficos, sonoros, sintáticos. Ressaltam ainda a existência de grandes regimes de narrativa (clássica, barroca e moderna) que servem de parâmetro para a definição de quais códigos devem ser priorizados na análise.

Outra possibilidade é a análise do filme como relato. Constitui-se numa investigação da narrativa e sua relação com os temas/conteúdos abordados na obra. Como a história (ou os fatos) ganha forma e estilo na escritura fílmica? “Tanto no cinema como em todas as produções significantes, não existe conteúdo que seja independente da forma através da qual se expressa” (Aumont e Marie, 1990:132). Sem a análise da dimensão formal, cai-se no rotineiro hábito de apenas se discutir acerca do argumento do filme, de recontar a história, esquecendo-se das estratégias específicas da linguagem cinematográfica. A construção dos personagens numa ficção, por exemplo, poderia corresponder ao modo de representação dos atores sociais num documentário, o que leva a uma distinção entre o ponto de vista dos personagens e do narrador, por exemplo. Dessa maneira, busca-se identificar personagens, ambientação, contextualização dos eventos, ações e transformações decorrentes etc. Segundo Casetti e Di Chio (1991), no que se refere a uma análise que privilegie a representação, deve-se atentar ainda para os temas e motivos centrais e paralelos, modos de captação e de

composição das imagens, o tipo de montagem (de construção dos nexos), a relação tempo-espço etc.

Qualquer que seja a ênfase analítica ou o método escolhido, e independente do gênero da obra, um procedimento básico é a decomposição do objeto em partes e sua posterior recomposição, conduzindo ao descobrimento dos modos de construção e de funcionamento do filme. Casetti e Di Chio (1991) propõem o seguinte procedimento: 1) dividir o filme em fragmentos distintos que estabeleçam uma linearidade de sentidos; 2) estratificar essas partes, depurando seus componentes internos; 3) enumerar e ordenar as partes para tentar descobrir as relações existentes, as regularidades e os princípios que regem o objeto analisado; e 4) recompor o fenômeno, reconstruindo um quadro global e tentando encontrar uma unidade de sentido.

Neste artigo, a idéia foi adaptar alguns recursos de análise direcionados a obras ficcionais e aplicá-los ao gênero documentário. Para as análises aqui empreendidas, buscou-se primeiramente dividir os filmes em blocos de seqüências, seguindo um critério narrativo e temático, na tentativa de demarcar os pontos em que começam e terminam grandes unidades de sentido. Uma seqüência pode ser definida como um “conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar e de ação” (Vanoye e Goliot-Lété, 1994:38), e as passagens de uma seqüência a outra podem ser definidas a partir de uma mutação do espaço, um salto no tempo, uma mudança dos personagens na cena, a passagem de uma ação a outra etc. (Casetti e Di Chio, 1991). Em relação aos filmes analisados, porém, a delimitação das seqüências extrapola os parâmetros de lugar e de ação, pois envolveria outras variáveis, como os depoimentos dos entrevistados e os assuntos abordados. Essa organização interna segue uma convenção comum aos documentários: “a predominância de uma lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico” (Nichols, 2005:54). É a partir dessa lógica que um documentário apresenta ou sustenta um argumento, uma afirmação, revelando o modo de abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele. E essa lógica interna é, em grande parte, resultado da escolha do tipo de montagem, da trilha sonora, dos tipos de enquadramento, dos elementos constituintes de cada cena etc.

Após uma breve contextualização sócio-histórica das produções, parte-se para a análise detalhada de cada bloco de seqüências. A análise privilegia a construção da narrativa, observando o modo como o conteúdo/tema (sobre o que se está falando) se articula com o tipo de escritura cinematográfica adotada, levando em conta aspectos como modo de captação e edição das imagens e a trilha sonora. O objetivo é identificar

a lógica interna que rege as narrativas, lendo os filmes através de sua escritura e não a partir de idéias preconcebidas sobre uma tese política que um determinado diretor quisera traduzir. Nesse sentido, a análise permite entrar em contato com o próprio filme, e não apenas com a história que conta, com o problema que “ilustra” (Aumont e Marie, 1990).

No que se refere ao gênero documentário, podem-se destacar dois modelos clássicos de escritura que podem ser identificados nos filmes analisados. Um deles resulta do cinema direto, que trabalha com a perspectiva da “mosca na parede”, buscando a menor interferência possível no momento do registro dos eventos. De modo geral, não se revela a presença do diretor ou da equipe, a não ser indiretamente, através das escolhas dos movimentos de câmera, por exemplo. O outro modelo vem do cinema verdade (*cinema vérité*), que adota o método “mosca na sopa”, no qual o diretor interage com o objeto representado e se coloca no mesmo espaço de representação. Nesse sentido, ao promoverem maneiras distintas de observação da realidade, esses modelos interferem na relação que os diretores buscam estabelecer entre seus objetos/temas e o público.

FRAGMENTOS DE UM ENCONTRO

Desde o fim da União Soviética e da derrocada do sistema socialista no mundo, Cuba tem sido considerada uma espécie de lugar de resistência, um reduto socialista. Por conta disso, o chefe de Estado Fidel Castro, que está no poder desde a revolução cubana de 1959, tornou-se uma figura emblemática, suscitando opiniões contraditórias a seu respeito. Por um lado, é visto como herói; por outro, como ditador. Portanto, um filme sobre Cuba é por si só uma obra polêmica, ainda mais se toca em pontos nevrálgicos como censura, repressão, liberdade e conflitos políticos com os Estados Unidos.

O documentário *Comandante* é também passível de leituras transversais pelo fato de ter sido dirigido por um norte-americano, o premiado cineasta Oliver Stone, conhecido no Brasil mais pelos seus filmes de ficção (*Assassinos por natureza* [1994], *JFK, a pergunta que não quer calar* [1991], *Nascido em 4 de julho* [1989], *Platoon* [1986], entre outros). Polêmico por conta de suas posições políticas, Oliver Stone é considerado controverso em seu próprio país, e a exibição deste documentário chegou a ser proibida nos Estados Unidos.

Para produzir *Ao encontro de Fidel*, o diretor e sua equipe foram a Cuba entrevistar Fidel, questioná-lo sobre suas decisões políticas, conhecer sua visão de mundo. As questões tratadas durante a entrevista dizem respeito especificamente a uma série de incidentes ocorridos em 2003 envolvendo tentativas de seqüestro de

aviões por cidadãos cubanos. Os fatos resultaram na prisão e na execução de várias pessoas e no acirramento do histórico conflito entre Cuba e Estados Unidos¹ (marcado pelo bloqueio econômico estabelecido pelos EUA contra Cuba desde o início da década de 1960). Lançado um ano após esses fatos, o filme, portanto, foi produzido ainda no calor de acontecimentos que interferiram no cenário da política internacional e que de certa forma repercutem até hoje. Nesse sentido, o contexto e as condições de produção, que constituem uma dimensão externa à obra, são fatores importantes para a compreensão tanto do conteúdo como da forma do documentário.

As principais partes do filme foram assim divididas:

1. Apresentação do problema, da narrativa *externa* / os fatos do mundo histórico.

1.1 A Cuba socialista

1.2 Fidel Castro x Estados Unidos

1.3 Aviões seqüestrados e a repercussão na mídia

1.4 A fala dos dissidentes

Com quase três minutos de duração, essa parte é introdutória e funciona como uma apresentação do problema, marcando a caracterização dos elementos centrais: o contexto (a Cuba socialista), a repercussão na mídia dos incidentes envolvendo os seqüestros de aviões, a fala dos dissidentes contra o sistema político de Cuba, o posicionamento inicial de Fidel Castro. Note-se que serão esses os temas recorrentes do filme. Esse primeiro bloco pode ser dividido em fragmentos menores, em seqüências que mantêm entre si uma lógica de apresentação dos fatos. As primeiras cenas (1.1) formam uma colagem de imagens em estilos diversos, de eventos que possuem ligações entre si: um *outdoor* com a imagem de Fidel e a frase em espanhol “Intimidar o povo é impossível”; imagens de aviões em aeroportos; multidões nas ruas; Fidel discursando etc. Em seguida (1.2), é inserido um fragmento da entrevista com o dirigente cubano, com destaque para uma fala de grande peso simbólico: “Percebi que o meu verdadeiro destino seria a guerra que iria travar contra os Estados Unidos. Infelizmente isso acabou por ser realizar, mas não era essa a minha intenção”. Nesse momento, as imagens intercalam planos médios, mostrando primeiramente apenas Fidel Castro, seguido de um *zoom* que evidencia suas expressões faciais. Outras imagens de arquivo são inseridas (cenas de multidões nas ruas, onde se vê um *outdoor* com a imagem de Che Guevara) e, em seguida, um contraplano mostra Fidel de frente para o entrevistador. Um plano geral apresenta as condições da entrevista: num pátio interno, Fidel Castro e o apresentador, sentados um de frente para o outro, uma tradutora e os cinegrafistas movimentando-se em volta do grupo. Parte-se de

um enquadramento mais fechado para um mais aberto, revelando aos poucos a origem da voz que começa a aparecer sobre a trilha sonora. Junto à fala de Fidel (e também a do diretor, nas seqüências seguintes), ouve-se sempre a voz da tradutora.

Um dos fortes componentes de encadeamento lógico nessa primeira parte é uma música eletrônica acelerada da trilha sonora, que dá ritmo e possibilita uma edição dinâmica e fragmentada, semelhante à linguagem do videoclipe. Ao final dessa primeira seqüência, no momento da passagem da cena da entrevista para um novo conjunto de imagens de arquivo, a música tem uma pequena pausa, interrompendo o som das batidas eletrônicas, mas mantendo o som do sintetizador e um efeito sonoro de impacto, retomando as batidas logo em seguida. A seqüência seguinte (1.3) traz um novo fluxo de imagens, desta vez de noticiários acerca dos seqüestros promovidos por cubanos, destacando manchetes de jornais internacionais: “Prisões em massa de dissidentes em Cuba”, “Cubanos suspeitos de desviar avião saem sob fiança”, “Fizeram-no pela liberdade!”, “Homem desvia avião cubano”, “Avião cubano desviado aterra na Flórida”, “Barco desviado em Cuba; assaltantes exigem asilo”, “Repressão em Cuba”, “Dissidentes condenados a décadas na prisão”. Sobre a trilha sonora, ouvem-se gravações de narrações jornalísticas. Note-se que a seleção das manchetes e das imagens do noticiário televisivo constrói uma pequena narrativa que possui uma lógica temporal e espacial, identificando personagens/atores sociais e apresentando a situação existente no momento em que o documentário começou a ser realizado. Ao final dessa seqüência, a música eletrônica dá lugar a uma trilha sonora marcada por batidas de instrumentos de percussão, característica dos ritmos latinos e especialmente da música cubana, associada a um som incidental que transmite certa tensão. Essa nova seqüência (1.4) é composta por depoimentos dos chamados dissidentes, os cubanos que não concordam com o sistema político cubano, que acusam o governo de censura e repressão e denunciam o descontentamento da população. Novas manchetes da imprensa são mostradas: “Assaltantes de barco executados”, “Hussein: carniceiro! Castro: mata três!”. No momento da inserção das manchetes que falam das execuções, a música percussiva cessa, mantendo-se apenas o som incidental, reforçando o clima de tensão. Em seguida, uma imagem em preto e branco e de baixa qualidade mostra a execução de um homem. Nesse instante, a música silencia e ouve-se apenas um disparo. Com essa introdução, o documentário conduz à seguinte pergunta: “Por que Fidel permitiria as execuções?”

2. A ênfase na segunda parte é a entrevista do diretor com Fidel Castro, cujos fragmentos são utilizados ao longo do filme. Essa parte da entrevista ocorre num outro espaço, desta vez numa espécie de gabinete, e enfatiza o posicionamento de Fidel sobre os fatos: “Se ocorresse uma situação semelhante, faria exatamente o

mesmo. Sem dúvida nenhuma”. O diretor/entrevistador está o tempo todo no espaço fílmico e suas perguntas também são tão importantes quanto às respostas de Fidel. A entrevista é apresentada de forma fragmentada, em trechos descontínuos, porém, mantendo uma linearidade do discurso do entrevistado.

3. No terceiro bloco, Fidel dá sua versão dos fatos, enquanto o entrevistador/diretor lhe faz perguntas elaboradas a partir do que foi divulgado pela mídia e também com base em leis internacionais. Na banda sonora, volta-se a ouvir uma música incidental que transmite certa tensão, mas que depois vai sendo suprimida aos poucos. Intercalam-se imagens de arquivo e de manchetes que ilustram certas passagens da fala de Fidel. Os planos gerais possibilitam novamente conhecer o arranjo básico da entrevista, o ambiente escolhido e os personagens envolvidos (entrevistador, entrevistado, tradutora e cinegrafistas), enquanto os planos mais aproximados destacam as expressões dos olhos, o movimento da boca e os gestos das mãos. O conteúdo da entrevista se concentra sobre as causas dos seqüestros, o posicionamento de Fidel frente ao fato e frente à opinião pública mundial.

4. A quarta parte é uma seqüência bem delimitada, pois se constitui unicamente na entrevista que o diretor faz com os acusados dos seqüestros. Novamente, mostra-se toda a estrutura da entrevista: acusados, diretor, tradutora, Fidel Castro e alguns assessores estão todos sentados numa grande mesa com microfones. Outras pessoas também compõem a *mis-en-scène* e assistem à entrevista. O diretor faz perguntas sobre a vida dos seqüestradores e suas reais motivações ideológicas.

5. O quinto bloco cria um embate entre as vozes favoráveis e as vozes contrárias ao sistema de Fidel. Inicia-se com uma fala de Fidel Castro (“Durante muitos anos temos tolerado delitos graves...”) e em seguida é inserido um novo conjunto de imagens de arquivo e de efeitos sonoros que, juntos, passam uma idéia de desordem, de falta de controle: imagens de aviões, pessoas nas ruas, ataques aéreos, junto com o som de explosões, de sirenes de ambulância. Uma música incidental, marcada por uma constante percussão “latina”, compõe a trilha de fundo. A voz do entrevistado, que de início aparece em *off*, se torna *in* logo que voltamos ao lugar inicial da entrevista com Fidel: “Mas estamos a viver numa época em que um governo, o governo da potência mais poderosa que jamais existiu, fala de ataques preventivos e supressivos...”. Em seguida, são inseridas imagens de arquivo em preto e branco de um discurso de Fidel no qual fala sobre as ameaças dos EUA contra Cuba logo após a revolução cubana. “Intimidar o povo é impossível. Ele apenas fica mais forte.” Mesclam-se imagens atuais de cubanas sorridentes dançando, de discursos de Fidel enfatizando as conquistas da revolução e do sistema socialista

em Cuba, dos avanços na área social etc. No fundo, ouve-se uma típica música cubana, alegre e dançante. A entrevista ocupa grande parte dessa seqüência, mas são inseridos, numa montagem paralela, os depoimentos dos cidadãos cubanos contrários ao sistema e que se dizem ameaçados e censurados.

6. Na sexta parte, o espaço de filmagem muda: entrevistador, entrevistado e toda a equipe estão nas ruas, junto à população. Fidel conversa com as pessoas, que saem em sua defesa. Sobre as imagens da equipe circulando entre as pessoas, mantendo o burburinho da multidão, é inserida uma voz *off* que se refere ao discurso dos dissidentes, a voz contrária, acusando o Estado de promover forte propaganda ideológica, de manter presos de opinião, de consciência. Novamente, a voz torna-se *in* quando a imagem do entrevistado (um dos dissidentes) é inserida (este é um recurso muito usado ao longo do documentário). Outros depoimentos são inseridos, trazendo novas acusações de repressão. A montagem paralela permite que sejam alternadas as falas de Fidel Castro e as falas dos dissidentes de modo a estabelecer uma lógica dos temas tratados, uma ligação entre os assuntos. Fidel está sempre sendo questionado, e essa montagem paralela combina seus argumentos com as acusações dos dissidentes. Volta-se às cenas das ruas e a ênfase é dada às falas dos cidadãos simpatizantes do governo.

7. A última parte antes dos créditos finais tenta apresentar uma conclusão (ou deixá-la em aberto). O fim do dia coincide com o fim da entrevista. Esse bloco tem cerca de dez minutos e começa com Fidel, a tradutora e o diretor sentados no banco de trás de um carro, circulando pelas ruas da cidade. A entrevista com o diretor continua, mas de maneira mais informal. Entre outras questões, o diretor quer saber sobre as tentativas de assassinato que Fidel já sofreu. Paralelamente são inseridos trechos da entrevista que aparece no início do documentário. As perguntas giram em torno da sucessão do poder em Cuba. Volta-se à seqüência do carro: todos saem do veículo e caminham até uma espécie de mirante que oferece uma vista ampla de Havana. Começa o entardecer e a fala de Fidel exalta a força revolucionária e o poder de resistência dos cubanos. São inseridas imagens de arquivo de presidentes norte-americanos e russos, talvez simbolizando a disputa de poderes e de interesses políticos no mundo. Fidel diz a Oliver Stone: “Os Estados Unidos não aceitam mais nada. Ou tudo ou nada. Pense nisso”. As palavras finais do documentário são deixadas a Fidel, que justifica seus atos em nome dos valores revolucionários e da defesa do povo cubano. Ainda são inseridas as históricas imagens dos revolucionários desfilar nas ruas de Havana. Por fim, mostram-se imagens de Fidel entrando no carro, já de noite, e se despedindo das pessoas que realizaram e acompanharam a entrevista.

Como fica evidente, uma das marcas do filme em questão é sua montagem dinâmica e descontínua, com cortes secos e encadeamentos rápidos, que seguem não uma lógica cronológica, mas sim de sentido. Isso se deve muito ao fato da captação ter sido feita por pelo menos três câmeras, possibilitando, no momento da edição, a articulação de imagens feitas a partir de diferentes ângulos, com enquadramentos diversos (tomadas em plano geral e médio e primeiríssimo plano). Mesmo com uma edição fragmentada, essa estratégia permite que o espectador tenha uma visão mais abrangente de toda a composição da entrevista, incluindo a participação dos próprios cinegrafistas e demais integrantes da equipe do documentário, além das pessoas que acompanham a entrevista. Por outro lado, também capta detalhes com grande poder de expressividade, como o movimento dos olhos e das mãos dos protagonistas.

Atentando-se para a banda sonora, é a música de fundo que, em grande parte, possibilita a passagem de uma seqüência para outra, criando diferentes climas e atmosferas sonoras, e contribuindo para reforçar sensações junto ao espectador. É importante ressaltar que os códigos sonoros também interferem na construção da narrativa, e o mesmo ocorre no gênero documentário. As passagens entre as seqüências são pontuadas pela combinação da mudança dos temas abordados com as mudanças de ritmo e de estilo das músicas que compõem a trilha sonora.

A NARRATIVA INTERNA

No que se refere ao gênero documental, Nichols (1991) afirma que, como conceito ou como prática, este ocupa um território não fixo, e que, em geral, há uma parcela de ficção presente no universo dos documentários. Essa parcela de ficção pode estar associada ao componente narrativo que quase todos os tipos de documentários possuem. O fio condutor do documentário em questão é a entrevista com Fidel Castro, o ator social protagonista de uma ação que cria uma nova narrativa sobre os eventos existentes. De acordo com Casetti e Di Chio (1991), há três elementos essenciais da narração: a) a ocorrência de um fato, um acontecimento; b) esse acontecimento ocorre a alguém ou é provocado por alguém (o personagem); e c) o fato transforma a situação inicial. Nesse processo, portanto, há três categorias que devem ser observadas: a) o que é apresentado como parte do universo que está sendo narrado; b) os acontecimentos; e c) as transformações que resultam dos fatos ocorridos. No caso de uma obra de ficção, esses elementos e seu encadeamento dentro da narrativa concentram-se unicamente dentro do filme, ou seja, em sua dimensão interna, no universo construído pelo autor. No caso de uma obra documental, é importante observar a qual narrativa do real (do mundo histórico, de

acordo com Nichols) se refere o filme, como ela é retrabalhada no documentário e como outra narrativa surge a partir dela. Em suma, como se constrói a “ficção retórica” (Nichols, 1991).

Pela análise da estrutura narrativa do documentário, pode-se destacar que os fatos do mundo histórico (e amplamente divulgados pela mídia mundial) resumem-se numa série de tentativas de seqüestro de aviões envolvendo cidadãos cubanos, e posterior julgamento e condenação dos responsáveis. Os fatos recebem ampla cobertura da mídia, ganham repercussão internacional, as atenções se voltam para Cuba e aumentam as reações contrárias a Fidel Castro (e por extensão ao regime socialista). Essa narrativa, evidentemente, é anterior e independente do documentário. Existe por si só. No entanto, voltando para a análise da dimensão interna do documentário, percebemos que esses fatos ocorridos funcionam como ponto de partida para a narrativa fílmica. O momento pós-seqüestros e pós-julgamento é retomado, informando ao espectador qual o contexto inicial da nova narrativa e também os personagens envolvidos nela, sendo Fidel Castro seu protagonista principal (como o próprio nome do documentário indica). As estratégias usadas pelo diretor situam o telespectador num determinado contexto e acrescentam um fato novo: a ida do documentarista a Cuba para realizar uma entrevista com o líder socialista, em busca de respostas, de esclarecimentos das causas e das possíveis conseqüências dos acontecimentos que viraram notícia. Essa forma de apropriação da realidade aponta para um modo de envolvimento do documentário com o mundo histórico. Ao dar voz a Fidel, a empreitada do diretor – que o tempo todo está à frente das câmeras, atuando também como personagem (ativo) da narrativa – torna-se um elemento catalisador, trazendo à tona novas informações acerca dos fatos ocorridos. Há, portanto, um caráter revelador associado ao documentário, o que é reforçado também pelo fato do diretor norte-americano ter conseguido filmar em Cuba e entrevistar Fidel. Nesse sentido, a entrevista como um todo – incluindo as perguntas e o modo como são dirigidas ao entrevistado, e até mesmo a intermediação constante da tradutora – se constitui numa *performance*, tornando-se a ação central do documentário e dando forma ao que chamo aqui de narrativa interna do documentário. Esta existe a partir da narrativa externa, a que se encontra no mundo real e que foi reelaborada pelo documentário.

DISCURSOS EM DISPUTA

O documentário sobre a Venezuela, por sua vez, se apropria dos fatos do mundo externo a partir de outros parâmetros de organização interna. Hugo Chávez assumiu a presidência da Venezuela em 1998 e foi reeleito em 2000. Insa-

tisfeitos com a política de Chávez, vários setores de oposição saíram em marcha pelas ruas de Caracas, em abril de 2002. No dia 12 de abril, militares tomaram o poder e anunciaram na TV a renúncia de Chávez, empossando como presidente provisório do país Pedro Carmona, presidente da organização empresarial venezuelana. Carmona destituiu o Congresso, anunciou novas eleições em um ano, mas conseguiu governar o país por apenas 24 horas. Pela ação de militares simpaticizantes do presidente deposto, indignados com a situação irregular imposta ao país, o palácio do governo é retomado pelos governistas e o vice de Chávez assume a Presidência no dia 13 de abril. Horas depois, Chávez reaparece e reassume o poder no país.

Esses são os principais fatos que conduzem o documentário *A revolução não será televisionada*. Um mérito associado a essa produção é o fato de seus realizadores – os documentaristas Kim Bartley e Donnacha O’Briain – terem tido a sorte de estar na Venezuela durante esse período. Eles acompanharam de perto a tentativa de golpe contra Chávez e conseguiram permanecer durante todo o tempo na sede do governo venezuelano, registrando inclusive a troca temporária de grupos políticos (note-se que, no palácio do governo, os opositores posam para a câmera do documentário). Disputas entre apoiadores e opositores de Chávez conduzem à tentativa de golpe, e a batalha ocorre em três instâncias principais: na mídia, nas ruas e no palácio presidencial. O filme, então, pode ser assim dividido:

1. Apresentação do problema e dos personagens principais; contextualização dos eventos. De quem/do que se fala?

1.1 Imagens de populares e grupos pró-Chávez nas ruas da Venezuela demonstrando apoio ao presidente com bandeiras, faixas etc. Pessoas dançando nas ruas ao som de músicas típicas. Chávez faz discurso num palanque contra o inimigo (as políticas neoliberais e as pressões internacionais) e é ovacionado.

1.2 Um som incidental é inserido, provocando tensão, juntamente com fragmentos de noticiários internacionais anunciando a deposição de Hugo Chávez após três anos de um governo polêmico, da retomada do poder na Venezuela. Aqui há um deslocamento temporal para se apresentar o problema do filme, uma espécie de inimigo com o qual Chávez deverá travar uma batalha, como ele mesmo se propõe em seus discursos. Desse modo, são caracterizadas as forças antagonicas em jogo na história (semelhante a um filme de ficção). Nessa parte também aparecem os créditos do documentário.

2. Com exceção da primeira parte (que trabalha com fatos que só serão retomados no final), a narrativa segue uma ordem cronológica durante todo o filme, contando a história do início do governo de Chávez até a tentativa de golpe. O tempo é demarcado principalmente pelas datas registradas nos vídeos. Essa segunda parte começa em setembro de 2001, segundo a narração em *voz off* (em inglês), que se torna constante até o final do documentário. A voz do narrador marca a existência dos realizadores do filme e sua presença/atuação no mesmo tempo-espaço dos fatos narrados e dos atores sociais representados. O narrador fala na primeira pessoa do plural e no passado (“Sete meses antes do golpe tínhamos chegado à Venezuela...”). Apresenta ao telespectador as condições em que foram feitas as filmagens e os objetivos do trabalho, as intenções dos diretores (“Queríamos conhecer personagens por trás dos mitos, por trás desse famoso líder latino-americano...”). O documentário assume nessa parte um tom quase didático, com explicações (em *voz off*) sobre imagens do presidente venezuelano em diversos momentos: viajando de avião, conversando com assessores, abraçando populares, fazendo discursos, falando na TV Estatal, trabalhando no palácio presidencial etc. O texto do narrador conta um pouco sobre como Chávez chega à presidência e apresenta um presidente popular e amado pelo povo, carismático, simples, mas ao mesmo tempo firme em seus propósitos e com vasta experiência militar. A imagem que antecipa uma mudança de fortuna desse governo é a de uma transmissão na qual Colin Powell fala, em nome dos Estados Unidos, da preocupação com o sistema de governo adotado por Chávez. Porém, é o narrador que afirma a existência de interesses dos EUA com relação ao petróleo da Venezuela.

3. Nessa seqüência, muito breve, Chávez, sentado em seu gabinete, conta aos documentaristas uma história de infância que marcou sua vida, expõe seu passado, revela fragilidades. Nesse momento, a câmera, seguindo uma fórmula bastante padronizada, fecha no rosto do protagonista, ressaltando suas expressões. Essa parte funciona como um recurso de humanização do presidente, de caracterização do personagem, fornecendo mais subsídios para que o espectador possa avaliar Chávez de modo positivo.

4. Esse bloco de seqüências situa o espectador no tempo e no espaço: Cidade de Caracas, janeiro de 2002. O narrador relata que a Venezuela, naquele momento, passava por uma explosão de participação popular a favor e contra Hugo Chávez. Essa parte dedica-se a mostrar como se ampliava a organização das camadas mais populares do país e também a mobilização de grupos nas classes média e alta. Através de entrevistas e depoimentos, são apresentadas as justificativas de ambos os lados para serem contra ou a favor do presidente. A voz do narrador está sempre

presente, esclarecendo ao espectador os reais interesses da elite venezuelana e de seus representantes políticos. Também são inseridos noticiários das TVs privadas da Venezuela e de jornais internacionais apresentando críticas e acusações a Chávez. Nessa parte, são apresentados novos elementos de contraposição ao presidente: a elite, Pedro Carmona, Carlos Ortega, o Governo Bush. Do outro lado da batalha que já havia sido deflagrada, estavam o povo, Chávez e seus aliados.

5. A quinta parte já se constitui na guerra em si, no conflito realizado em campo, dias antes da efetivação do golpe. Alternam-se dois conjuntos de imagens: externas, das pessoas nas ruas, das manifestações e conflitos entre os grupos pró e contra Chávez, a repressão da polícia; e imagens internas, na sede do governo, mostrando a movimentação nas salas e corredores do palácio, os assessores, os ministros e o presidente em reuniões. Nessa grande seqüência, a passagem dos dias e das horas vai se acelerando, acumulando uma série de acontecimentos e reviravoltas que aumentam a tensão, reforçada pela utilização de efeitos sonoros (recurso bastante usado em filmes de ficção para provocar certa ansiedade no público). Cada ofensiva da oposição é revelada pelo narrador: a manipulação das imagens na TV para responsabilizar Chávez por atos violentos, o corte do canal de televisão estatal, o cerco ao palácio presidencial, a exigência da renúncia e a retirada de Chávez do palácio. Em seguida, é mostrada toda a operação de retomada da sede do governo por parte dos aliados do presidente, a prisão dos golpistas e o retorno triunfal de Chávez, que chega de helicóptero e é recebido por uma multidão. Essa parte segue até o final do filme, e um de seus pontos altos é o momento em que os noticiários das TVs privadas divulgam informações falsas, sustentando que Pedro Carmona continuava no poder, quando na verdade já havia fugido e seus aliados estavam rendidos. O momento em que a guarda presidencial executa o plano de retomada do palácio, prendendo os golpistas, também é crucial.

Na maior parte do documentário, as imagens são feitas com câmeras em movimento, acompanhando Chávez pelos diversos lugares por onde passa, além da movimentação das pessoas nas ruas. Por isso as imagens captadas muitas vezes são irregulares, instáveis, aumentando a impressão de realismo, de estar dentro dos acontecimentos. Os enquadramentos, na maioria, trazem planos médios ou de conjunto, para mostrar as multidões nas ruas, as ambientações (o palácio do governo, as ruas da cidade, as favelas etc.). Os primeiros planos enfatizam expressões de emoção: o discurso efusivo, o manifestante revoltado, o abraço de reencontro do presidente com seus ministros, o sorriso da vitória etc., mecanismos que propiciam grande envolvimento emocional do público.

A narrativa é linear e se assemelha a muitos dos filmes de ficção: o protagonista se encontra numa situação inicial ideal (Chávez no governo); é ameaçado e sofre um golpe, ocorrendo uma *mudança de sorte* por meio da ação dos inimigos; quando tudo parece perdido, salvadores entram em ação e o golpe é desfeito, trazendo o personagem à normalidade, ao seu estado inicial – mesmo que o inimigo continue à espreita e não tenha sido totalmente liquidado. E os canais privados de TV são mostrados como parte constituinte desse inimigo. Trechos de noticiários locais e internacionais funcionam como a voz contrária ao governo de Chávez. Servem para contextualizar os eventos, mas, ao mesmo tempo, criam um inimigo para o presidente venezuelano. O narrador cumpre a função de desmentir o que é divulgado pela grande mídia, de apresentar outra versão dos fatos. Fazendo coro com o narrador, estão as falas dos partidários de Chávez, bem como o depoimento do jornalista que se demitiu de uma TV privada por considerar a cobertura da mídia tendenciosa. Nesse sentido, *A revolução não será televisionada* trabalha com uma forte perspectiva de disputa de forças, de vilões x vítimas, na qual Chávez assume um papel de um líder carismático, salvo pelos seus fiéis escudeiros contra o domínio do mal. Essa relação dual torna-se mais evidente por conta da narrativa linear e causal, contribuindo para a manutenção de um mito.

A VOZ DA MÍDIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Um recurso comum aos dois filmes é a utilização de material jornalístico para contextualizar os fatos (ou pelo menos uma versão deles) e apresentar os personagens a partir de um determinado tipo de representação. A voz da mídia é usada como referência do mundo real, mas traz um discurso construído a partir de critérios jornalísticos. As notícias trazem uma determinada versão dos fatos que os documentários tentarão confrontar. Esse aspecto, porém, é bem mais evidente no filme sobre Chávez. As referências à mídia perpassam todo o filme. Além disso, a voz do narrador é marcadamente assertiva e claramente defende uma tese de manipulação de imagens e de complô político. De qualquer forma, nos dois documentários trabalha-se com a perspectiva de que a mídia é parcial e limitada na sua função de representação do mundo histórico.

CONCLUSÃO

As estratégias usadas em *Comandante* aproximam-se das postuladas pelo cinema verdade, principalmente pelo fato de o diretor se colocar o tempo todo no mesmo espaço de representação do ator social principal, Fidel Castro, de

ser um elemento ativo. Entre outros aspectos, o documentarista e sua equipe desnudam o processo de realização das entrevistas e não se faz uso de *voz off* (no sentido da voz de Deus) em nenhum momento. Câmeras e microfones estão à mostra e há uma participação intensa do diretor. Esse tipo de estratégia se assemelha à utilizada por Jean Rouch e Edgard Morin em *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1960), obra seminal do cinema verdade que privilegia a interação com os sujeitos e objetos filmados. A presença do diretor no espaço fílmico não é gratuita, pois enfatiza que ele e o ator social coexistem dentro do mesmo mundo histórico. Mesmo assim, o documentário, como o próprio título indica, se concentra numa figura singular, quase mítica, e é dela que busca retirar seu conteúdo. O documentário dá ênfase aos momentos privados, nos quais expressões e gestos materializam a intimidade do diálogo e a proximidade entre entrevistador e entrevistado, conduzindo a uma leitura mais reflexiva e privilegiando a subjetividade. As questões macro, relativas ao campo social, perpassam essa dimensão mais intimista. A montagem não linear e a ausência de um narrador que construa nexos evitam que sejam tiradas conclusões imediatas, levando o espectador a exercitar suas próprias formas de interpretação.

No documentário sobre Chávez, por outro lado, em nenhum momento os cinegrafistas ou os diretores aparecem em cena. Trata-se de uma estratégia associada ao cinema direto (como em *Primary*, de Robert Drew), na qual se privilegia a observação por meio de uma câmera discreta. A equipe está sempre acompanhando os eventos e seus principais atores sociais, mas sua existência só é evidenciada quando as pessoas se dirigem à câmera para falar ou posar. Um determinado recurso, contudo, situa os realizadores no mesmo mundo histórico dos protagonistas: o narrador constantemente fala em primeira pessoa para enfatizar a presença dos realizadores nos locais dos acontecimentos: “estávamos em...”, “chegamos em...”, aumentando a impressão de realismo, de fidelidade aos fatos.

De toda maneira, a tentativa de objetividade do cinema direto se perde em *A revolução não será televisionada*, principalmente por conta do narrador (a voz *off*) e da narrativa marcadamente ficcional. Desde o modo de apresentação dos personagens envolvidos (há uma tipificação e uma simplificação dos atores sociais em jogo, construídos como heróis, vítimas, vilões etc.) até a condução dos argumentos, segue-se uma lógica que tende a fechar os sentidos. A narrativa sustenta um nítido posicionamento, um julgamento de valores, por meio das relações causais construídas e das evidências selecionadas. A idéia é que o espectador se envolva com a trama. Contudo, ao retratar um determinado mo-

mento da trajetória política de Chávez e da história da Venezuela, revela as nuances do jogo político. É um tipo de filme que busca respostas para fenômenos sociais relativos a uma nação, ganhando mais importância como propósito social, como mensagem, em detrimento do estilo ou de algum tipo de inovação estética.

DANIELA ZANETTI é doutoranda em comunicação e cultura contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em letras pela Universidade Mackenzie e jornalista pela Universidade Federal do Espírito Santo, desenvolve pesquisa sobre cultura audiovisual, sendo integrante dos grupos de pesquisa Laboratório de Análise de Teleficção e Análise Fílmica.

NOTA

1 Em abril de 2003, o governo cubano executou três homens que haviam seqüestrado uma lancha de passageiros em Havana numa tentativa fracassada de fuga para os EUA. As execuções, seguidas da condenação à prisão de 75 dissidentes políticos, provocou uma forte condenação internacional contra a ilha comunista. Fidel Castro justificou a punição dizendo que ela era necessária para interromper uma onda de seqüestros supostamente encorajados pelos EUA, cuja legislação dá residência automática a qualquer cidadão cubano que consiga chegar ao país. Em março do mesmo ano, dois aviões de passageiros foram seqüestrados e desviados para a Flórida. Os responsáveis foram julgados e condenados à prisão. Esse foi o primeiro de uma série de seqüestros de aviões e embarcações que gerou tensão entre os Estados Unidos e Cuba. Fontes: Folha Online e Folha de S. Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

CASSETTI, Francesco e DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

_____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

FILMOGRAFIA

Chavez: Inside the Coup (TV) / The Revolution Will Not Be Televised

Irlanda e outros, 2003, 74 min.

Ficha técnica

Direção: Kim Bartley e Donnacha O'Briain

Produção: David Power

Elenco: Hugo Chávez, Pedro Carmona, Jesse Helms, Colin Powell, George Tenet e outros.

Comandante / Looking for Fidel

EUA/Espanha, 2003, 60 min.

Ficha técnica

Direção e roteiro: Oliver Stone

Produção: Fernando Sulichin e Alvaro Longoria

Elenco: Fidel Castro, Oliver Stone, Juanita Vera e outros.