

O REALISMO NO MODO DE REPRESENTAÇÃO OBSERVACIONAL: *PRIMARY*, DE ROBERT DREW

Realism in the observational representation mode: Primary, by Robert Drew

Jefferson Guedes^{1*}

RESUMO

O artigo visa analisar o documentário “Primárias: Kennedy e a campanha presidencial de 1960” (*Primary*, 1960), de Robert Drew, cuja estrutura narrativa originou um modelo de realismo cinematográfico, e ajudou a formular novos conceitos, como o de cinema não-controlado (*uncontrolled cinema*), capaz de instilar no público percepções de como grupos sociais são audiovisualmente construídos. A metodologia empregada no artigo foi explorada a partir de Pierre Sorlin, cuja proposta é partir de uma análise interna das produções cinematográficas para compreensão da sociedade, tendo como premissa a concepção de que um filme não deve ser tomado como uma duplicação do mundo na tela, mas como uma construção social, ou seja, o resultado de um processo que consiste na (re)criação da “realidade” a partir da seleção (porque alguns objetos e não outros, emprego de trilha sonora, planos e enquadramentos, estilo de montagem, dentre outros recursos estéticos) e reorganização das imagens capturadas pela câmera.

Palavras-chave: Documentário; modo de representação observacional; cinema direto; cinema não-controlado.

ABSTRACT

The article aims to analyze the documentary *Primary*, 1960, by Robert Drew, whose narrative structure originated a model of cinematographic realism, and helped to formulated news concepts, such as uncontrolled cinema, capable of instilling in the public perceptions of how societies are visually constructed. The methodology used in the article was explored on Pierre Sorlin, whose objective is to research from an internal analysis of films to understand society, based on the premise that a film should not be take as a reproduction of the world on the screen, but as a social construction, that is, the result of a process that consists of the (re)creation of “reality” based on the selection and reorganization of the images.

Keywords: Documentary; observational representation mode; direct cinema; uncontrolled cinema.

^{1*} Universidade de São Paulo. Doutor, mestre, bacharel e licenciado em sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Especialista em sociologia da cultura e da arte, com ênfase em sociologia cinematográfica. Atualmente é pós-doutorando em sociologia pela USP, realizando pesquisa sobre despertar sexual e neoliberalismo no cinema hollywoodiano da passagem dos anos 60/70 aos anos 80. E-mail: jefferson.guedes@alumni.usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9971-377X>.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo do artigo é explorar o documentário “Primárias: Kennedy e a campanha presidencial de 1960” (*Primary*, 1960), considerada obra que deu origem ao Cinema Direto estadunidense ligado ao grupo da *Drew Associates*. A denominação Cinema Direto não foi criada pelos integrantes da *Drew Associates*, tendo sido proposta inicialmente por Mario Ruspoli, em março de 1963, durante o MIPE TV (Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão), para substituir o termo Cinema Verdade (que tinha sido retomado por Edgar Morin quando participou como membro do júri em 1959 do “Primeiro Festival do Filme Etnográfico em Florença”, a partir da expressão *kino-pravda* de Dziga Vertov). (Marsolais, 1974, p.22). A terminologia proposta por Ruspoli acabou se sobrepondo (embora o termo *Cinema Verdade* não tenha caído em desuso) e englobando uma série de “grupos” do mesmo período que também adotavam equipamentos análogos, o que, para autores como Bill Nichols e Francisco Elinaldo Teixeira, acabou por abstrair suas diferenças e obscurecer as suas especificidades². Disso resulta que um dos obstáculos encontrados na circunscrição do objeto é estabelecer parâmetros distintivos entre o *Cinema Direto* e o *Cinema Verdade*, termos que segundo Bill Nichols (1997) são tratados de maneira intercambiável em alguns casos e, em outros, são referidos a modalidades distintas. Para dar conta desse embaralhamento terminológico, Bill Nichols desenvolveu o conceito modo de representação observacional, que o autor associa ao Cinema Direto, tendo como uma de suas premissas, grosso modo, a ideia de ausência de intervenção explícita do documentarista, resultado da sua suposta renúncia do controle sobre os eventos, transmitindo uma sensação de acesso imediato à “realidade”, sem mediações.

Para Erik Barnow (1993, p 231-253), é no filme *Primary* em que podemos encontrar os valores sociais decorrentes dos novos desenvolvimentos técnicos produzidos a partir do final da década de 50. Segundo Barnow, os realizadores do filme buscavam apenas um acesso contínuo aos discursos, encontros, entrevistas, etc, buscando com isso suprimir toda a intervenção que eles próprios poderiam trazer às cenas, deixando que o evento se desdobrasse “naturalmente”. É possível também destacar a importância de *Primary* ao se deparar com algumas discussões contemporâneas ao filme. Em um texto editorial de 1961, publicado na revista *Film Culture*, vemos a defesa que foi feita à obra:

² Os “grupos” que receberam a denominação Cinema Direto foram o *Free Cinema* da escola documentarista inglesa (1956-1959), o *Candid Eye* de língua inglesa do Canadá ligado ao *Office National du Film* (1958-1960), o *Cinema Espontâneo* e o *Cinema Vívido* de M. Brault, P. Perrault e outros, o *Cinema Verdade* de Jean Rouch e Edgar Morin e o *Living Camera* da *Drew Associates* (nosso objeto de análise) (Parente, 2000, p. 112).

Olhando para trás através da produção de filmes dos últimos anos, achamos que *Primary*, mais do que qualquer outro filme, revela novas técnicas cinemáticas de gravar a vida na película. Considerando que o filme de ficção comum está sufocado em uma pesada artificialidade e os documentários televisivos e teatrais comuns se tornaram pálidas e desumanizadas ilustrações dos textos literários, em *Primary*, bem como no seu filme *Cuba Si, Yankee No*, Rick Leacock, Don Pennebaker, Robert Drew e Al Maysles capturaram as cenas da vida real com uma autenticidade, imediatismo e uma verdade sem precedentes. Eles o realizaram renunciando astuta e espontaneamente às velhas técnicas de controle, deixando-se serem guiados pelos próprios acontecimentos, concentrando-se apenas no próprio homem, sem lhe impor qualquer “forma”, “ideia” ou “importância” pré-concebida. *Vemos Primary como um passo revolucionário e um ponto de ruptura na gravação da realidade no cinema.* (Editorial da Revista Film Culture. Nº 22-23, Summer, 1961, p. 11, grifos nossos).

Aqui é possível notar a importância que é atribuída ao filme pela sua capacidade de captação da “realidade”, que teria sido possível graças ao desenvolvimento de novos equipamentos (como câmeras mais leves e silenciosas, películas sensíveis a condições de luz mais baixas e gravadores com sincronia de imagem e som), considerando *Primary* como um ponto de inflexão no cinema documental.

Como apontado por Stephen Mamber (1976) e James Lipscomb (1964), o Cinema Direto além de ser um método de filmagem baseado no uso de equipamentos manuais mais leves e com sincronia entre a imagem e som, era também uma filosofia de filmagem fundada na postura passiva do cineasta face o mundo por ele filmado.

Assim, o que se pode destacar a partir do que foi apontado, é a importância que foi atribuída à criação de novos equipamentos técnicos associada à defesa de uma postura não-intervencionista do cineasta e que segundo Silvio Da-Rin (2004, p. 135) “(...) procura comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal”.

A partir desses apontamentos é possível buscar uma aproximação com o realismo proposto por André Bazin ao discutir a fotografia:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (...) Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos da sua ausência (Bazin, 1991, p.22).

Depreende-se da citação que Bazin defendia a possibilidade de uma reprodução da “realidade” pelo desenvolvimento de um novo equipamento (câmera fotográfica), capaz de suprimir

a mediação do homem na relação entre o mundo natural e a sua representação³. Quando passa a discorrer sobre o cinema, Bazin (1991, p. 24) afirma que este não seria mais do que uma consecução no tempo da objetividade fotográfica em que, pela primeira vez, a imagem das coisas seria também a imagem da duração delas. Com isso, além do elemento ontológico presente na fotografia, o cinema teria conseguido ampliar o realismo fotográfico ao inserir o movimento e em decorrência, a passagem do tempo na tela, estabelecendo um novo patamar discursivo e psicológico para legitimar a impressão de se estar em contato com a realidade, como nos elogios feitos aos filmes do neo-realismo italiano, os quais, pelo emprego da profundidade de campo e de planos-sequência, teriam permitido transmitir a ideia do fluxo da vida de pessoas comuns em situações cotidianas, dando vazão a projetos ambiciosos como o de Zavattini, que sonhava em filmar a vida de uma pessoa a quem nada aconteceria (Bazin, 1991, p. 79).

Se for recuperada a noção de cinema não-controlado (uncontrolled cinema) apresentada por Richard Leacock, pode-se perceber as proximidades entre as duas propostas cinematográficas no que diz respeito à relação entre imagem e “realidade”. Para Richard Leacock, todos os filmes até então (com exceção de alguns diretores, como era o caso de Robert Flaherty), eram uma extensão do teatro, em que o cineasta buscava controlar os eventos filmados. Esse era o cinema controlado, em que “(...) a concepção do que acontece é limitada pela concepção do cineasta” (Mekas, 1961, p. 15). Mas a sua ambição era a de aproximar o cinema do jornalismo, tal como ele o entendia. E para isso, o cineasta não teria que exercer um papel de controlador do evento, mas o de observador, deixando que os acontecimentos se desenrolassem sob o olhar da câmera sem qualquer intervenção, ou nos seus termos, um cinema não-controlado, em que o problema central seria o de transmitir ao público a sensação da situação em curso.

Segundo Leacock:

Tolstoi anteviu o cineasta como um observador, e talvez como um participante, capturando a essência do que ocorre ao seu redor, selecionando, organizando, mas nunca controlando o evento. Aqui seria possível, para o significado do que está ocorrendo, transcender as concepções do cineasta porque, essencialmente, ele está observando aquele mistério final, a realidade. Hoje, cinquenta anos após a morte de Tolstoi,

³ Vale destacar que Bazin não defendia o pressuposto de um realismo simplista, mas aponta a existência de um elemento psicológico no realismo fotográfico, que está na crença do espectador de poder conferir credibilidade às imagens, a despeito da verossimilhança destas ao modelo original, pela impressão de ter sido suprimida a intervenção humana no registro do mundo. Para Bazin “(...) o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. (...) A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial” (Bazin, 1991, p. 21-24).

alcançamos um ponto no desenvolvimento do cinema onde esse propósito está começando a ser realizado (Leacock, 1961, p.25).

Esse respeito à situação filmada deveria ser mantido também na edição do filme, que seria organizado segundo o desencadeamento natural dos momentos em que foram captados, ou seja, o resultado final do filme deveria seguir “(...) Não o que alguém pensou sobre o que deveria ou poderia ter acontecido, mas o que de fato aconteceu em seu mais absoluto sentido” (Leacock, 1961, p. 25).

Leacock chega a afirmar que a diferença básica entre os tipos de filmes realizados pela *Drew Associates* e os filmes vistos como controlados era a de que, nos primeiros, as situações filmadas não levantavam dúvidas no público sobre se elas tinham ocorrido. Já no caso do cinema controlado, seria perfeitamente legítimo ao público questionar se de fato tinha transcorrido aquilo que era visto nas imagens (Mekas, 1961).

Porém, se por um lado podemos apontar proximidades entre o teórico francês e os cineastas americanos no que tange à “reprodução da realidade” através da obliteração do agente enunciador pelo desenvolvimento de novos equipamentos técnicos, por outro lado podemos demarcar divergências no que se refere ao trato das imagens.

O intuito aqui não é discutir sobre a (im)possibilidade de se reproduzir a “realidade” na tela, assim como também não se deseja desenvolver uma análise exaustiva comparando as proposições entre André Bazin e o Cinema Direto estadunidense. O propósito é o de explicitar alguns elementos técnicos e estéticos apresentados pelo grupo ligado à Robert Drew em *Primary* de forma a criar uma nova concepção de realismo no cinema documental e, nessa direção, entende-se que traçar alguns paralelos e divergências com André Bazin ajudará a enriquecer a proposta. E para dar embasamento analítico a essa empreitada, seguiremos a metodologia sugerida por Pierre Sorlin (1977), que consiste basicamente em analisar as proposições de sentido de um filme a partir das construções audiovisuais produzidas pelo próprio filme.

2. O FILME *PRIMARY*

O tema do filme já aparece nos segundos iniciais através do título que surge no centro da tela em branco, num fundo cinza com manchas: *Primary*. Dessa forma, Robert Drew, que teve seus créditos anunciados na primeira imagem que aparece na tela (um filme de Robert Drew), nos dá

pistas sobre o que se trata o longa-metragem, ou seja, um filme sobre as eleições primárias, ainda que não saibamos quando se passa e nem em que lugar⁴.

Também no início do filme temos uma instrução por parte do filme a uma leitura documentarizante⁵, que se manifesta já nos créditos. A ausência de nomes de atores no início conforma os primeiros sinais de que vemos um filme documentário, que não teria sido encenado por atores, mas atuado pelos próprios personagens. Além disso, a leitura documentarizante em *Primary* se manifesta através do próprio texto fílmico.

Vemos ao longo do filme sequências com tremulação das imagens, como nas várias sequências em que a câmera acompanha John Kennedy entre a multidão ou em algumas rupturas brutas no desenvolvimento dos planos. Tem-se também instruções de uma leitura documentarizante no nível sonoro, por meio de timbres específicos de som direto (por oposição ao som de estúdio), como na sequência inicial do diálogo entre Hubert Humphrey e um dos partidários da sua campanha.

Esses recursos, da maneira como argumenta Odin (1984), servem para atestar a dificuldade que teve o documentarista ao filmar nas condições em que se encontrava, de seu engajamento físico no filme, ver mesmo os riscos que ele correu.

No que diz respeito à estrutura fílmica, *Primary* opera inteiramente através de sequências que são organizadas utilizando uma alternância entre as imagens das campanhas de Hubert Humphrey e John Kennedy. Maurice Merleau-Ponty (1983, p. 111), ao discutir a clássica experiência de Lev Kulechov sobre Mosjúquin, argumentou que o sentido de uma imagem dependia daquelas que a precediam no correr do filme, e a sucessão delas criava uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados. De forma análoga, entendemos que as significações que se pode construir ao longo do filme não devem partir das imagens isoladas dos

⁴ Embora o filme produzido no Brasil contenha a seguinte tradução: *Primárias, Kennedy e a campanha presidencial de 1960*, o que delimitaria e daria ao espectador uma precisão sobre o período enfocado pelo filme.

⁵ A leitura documentarizante (em oposição à leitura fictivizante), segundo Roger Odin, é uma leitura capaz de tratar um filme como documento. Odin afirma que não quer estabelecer a distinção entre os tipos de leitura de um filme através da divisão entre a realidade ou a não-realidade do representado, mas sobre a imagem que o leitor faz do enunciador. Em resumo, Odin afirma que o ato de leitura de um filme coloca em ação um sistema interativo de três actantes: um filme que demanda mais ou menos explicitamente ser visto segundo um tipo de leitura, uma instituição que programa de uma forma mais ou menos impositiva tal ou qual modo de leitura e um leitor que reage à sua maneira às solicitações ou instruções das duas outras instâncias. E como destaca o autor, essa relação não é necessariamente pacífica, tendo em vista que dessa relação entre agente e estrutura, o espectador pode rejeitar o papel que lhe é demandado pelo filme ou não se dar conta das determinações que a instituição faz pesar sobre si, o que reafirma, segundo Odin, o papel central da pragmática (posicionamento do leitor), no posto de comando da análise do filme. Por mais que uma instituição possa programar a leitura documentarizante dos filmes (como por exemplo, a não exibição nos créditos dos nomes dos atores, o que fomentaria a possibilidade de se construir os personagens como enunciadores reais), o espectador tem sempre a possibilidade de recusar a instrução institucional ao qual é submetido (Odin, 1984, p. 263-277).

candidatos, vistas em si mesmas, mas devem ser buscadas na sucessão entre as sequências no decorrer da narrativa. E mais do que isso, entendemos que os significados devem ser buscados através do contraste entre as sequências, o que nos permitirá compreender como é feita a construção das personagens.

Mas esse recurso de montagem presente no filme não se dá como uma forma de explicitar a postura do agente enunciador frente ao mundo por ele testemunhado. Não temos um discurso construído de forma direta, enfatizando um determinado ponto de vista específico. mas se vale daquilo que Ismail Xavier chamou de efeito-janela (ilusionismo), uma forma de linguagem transparente que busca ocultar os elementos de construção fílmica, criando no público a aparência de uma existência autônoma, que estaria em oposição a uma linguagem opaca, que tende a revelar os recursos técnicos, possibilitando ao espectador um maior distanciamento crítico (Xavier, 2005). E para que possamos entender melhor a maneira como os discursos são construídos em *Primary*, recorreremos ao que Bill Nichols denominou como voz da perspectiva, que na sua concepção seria:

(...) aquilo que nos transmite decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a “veja isso desta forma” do que a “veja por si mesmo” (Nichols, 2005, p. 78).

Assim, o desenvolvimento do longa-metragem, como veremos, opera de maneira a tentar apagar a enunciação, apresentando-se como um suposto não-discurso, uma pretensa visão imparcial do mundo na tela que o público poderia vislumbrar como se lá estivesse presente, sem mediações, o que fomentaria nele a impressão de poder abarcar a totalidade da realidade.

Contudo, como podemos perceber ao longo do filme, a forma como a narrativa está organizada nos possibilita apontar a existência de uma postura dualista, que tende a favorecer uma das candidaturas, problematizando a noção de um “cinema não controlado”, que apenas registraria os eventos de forma imparcial e não-mediada.

A distinção dos candidatos já aparece no início do filme, quando notamos a construção de Hubert Humphrey como alguém ligado ao universo rural e sem grande apelo popular. A associação ao campesinato é construída inicialmente por intermédio do jingle da sua campanha que nos dá pistas sobre a sua ligação com o mundo rural.

Ela nos diz que:

00:01:04 O fazendeiro está na fritura. O dinheiro virou lisura. Com Humphrey na Casa Branca o problema se destranca. Ponha Humphrey na

Casa Branca e use nossa safra para a paz. Vote em Hubert. Vote em Hubert Humphrey o presidente que faz.

Percebe-se aqui claramente o grupo social para quem a campanha está voltada: o fazendeiro, que se encontrava numa situação econômica difícil. Além dessa distinção de classe social, existe outra distinção que concerne ao apelo popular, e que vemos logo na introdução do filme, na primeira sequência, quando ocorre o encontro entre Hubert Humphrey e seus simpatizantes.

O primeiro personagem que surge é um homem de meia idade, trajando uma camisa xadrez por debaixo de um macacão surrado, seguido por mais dois outros homens ao fundo com trajes equivalentes, construindo, a partir desses elementos vestuais⁶, o que seria o estereótipo de um morador do campo. Notamos que nesse cenário esvaziado, apenas um dos simpatizantes aborda o senador para comentar sobre os problemas da região. Mas como já mencionamos acima, essa percepção de ausência de apelo de Humphrey só será produzida no espectador quando nós concatenarmos a sequência com as imagens do candidato adversário.

A introdução do candidato John F. Kennedy é feita utilizando uma sequência do personagem cruzando uma aglomeração de pessoas que lhe saúdam com tapas nas costas, apertos de mão, gritos, aplausos e assobios. Com essa sequência podemos notar a criação audiovisual de um personagem carismático, que atrai multidões. Como discutido por Weber (1999, p. 128-141), a dominação carismática exercida por um líder ocorre “(...) em virtude da devoção afetiva à pessoa do senhor e a seus dotes sobrenaturais (carisma) e, particularmente: a faculdades mágicas, revelações ou heroísmo, poder intelectual ou de oratória”. Nos argumenta também Weber que o carisma é uma espécie de poder que repousa numa forma de relação social extracotidiana e puramente pessoal, e que tais dons carismáticos são considerados sobrenaturais, não acessíveis a todos (Weber, 1982, p. 283-291).

Notamos a construção dessa liderança carismática do candidato na sequência ao acompanharmos seu percurso por um pequeno corredor, apertando diversas mãos⁷ e sorrindo, até chegar no palanque, quando se postará ao lado de sua esposa, Jacqueline Kennedy, sendo ovacionado com uma nova salva de palmas. A câmara, que está atrás de JFK, volta-se para o público e destaca a sala repleta de entusiastas, que coletivamente cantam o jingle da sua campanha que nos informa:

⁶ As roupas podem ser percebidas como um recurso simbólico para caracterizar e perceber determinados grupos de pessoas, tal como proposto por Georg Simmel, que discorre sobre a moda como um dos elementos para se compreender a organização dos diferentes grupos sociais, que podem tender tanto à associação, quanto ao distanciamento social (Simmel, 2008, p. 25).

⁷ Esse recurso será importante na construção do candidato como veremos mais à frente.

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

Seguimos com uma imagem do palanque em que ele continua sendo agraciado por pessoas que lhe apertam as mãos e as de sua esposa Jacqueline Kennedy.

Assim, essas duas sequências, que podemos entender como sendo a introdução do longa-metragem, já nos apontam a hierarquia que veremos no decorrer do filme: uma disputa eleitoral entre dois candidatos com perfis claramente opostos. De um lado uma campanha sem apelo popular e voltada ao público do campo, que parece ganhar contornos pejorativos de ser um ambiente habitado por rednecks, indivíduos simples e pouco distintos em oposição a um candidato com um grande carisma, que estaria mais ligado ao mundo urbano, que imageticamente imprime traços de um universo marcado pela sofisticação e pelo *glamour*.

Outro conjunto de sequências que aponta para dicotomia entre os personagens é a sequência que começa com a chegada da comitiva do senador Kennedy a uma cidade e novamente notamos a construção da ideia de uma figura dotada de magnetismo. A câmera filma uma série de elementos que mostram como a rotina da região é mudada com a presença do senador Kennedy. Uma senhora para na frente de um estabelecimento buscando ver o que está acontecendo, uma menina e o barbeiro ficam olhando fixamente pela vitrine do estabelecimento e vemos seis garotas correndo na direção do candidato, que está saindo de seu carro.

Temos então um plano fechado de um grupo de pessoas, delimitando e direcionando o olhar do espectador, com um close em duas das garotas que estavam correndo, todos cercando JFK. E novamente vemos a recepção calorosa à figura de Kennedy, que está sorridente, distribuindo apertos de mão.

Em seguida, ao ser apresentado em cima do palanque, JFK é saudado euforicamente aos gritos e assobios e notamos que um avião de papel cruza o ar, que é seguido pelos seus olhos e por um sorriso. A imagem edificada então é a de um homem popular, que tem ligação com todas as faixas etárias e gêneros. Vemos a câmera, através de planos fechados, filmar o semblante de um casal de adolescentes, seguida pela imagem de um idoso e de uma idosa e, então, vemos um homem segurando uma menina no colo, ambos atentos, olhando detidamente para o candidato que discursa.

O final dessa sequência é marcado pelo aperto de mãos do casal Kennedy às pessoas que fazem fila para cumprimentá-los e desejar boa sorte. Vemos novamente desfilar homens e mulheres de todas as faixas etárias. Nesse plano, notamos um close nas mãos de JFK distribuindo autógrafos, o que cria uma imagem de celebridade do candidato.

Já na sequência posterior, quando surge novamente Hubert Humphrey, assistimos um grupo de crianças tocando com acordeão a vinheta do candidato Humphrey. Mas ao contrário do que tínhamos visto na sequência de JFK, percebemos que as crianças estão sérias, cumprindo burocraticamente uma tarefa que parece lhes ter sido imposta.

A seguir, vemos Humphrey sendo entrevistado na rádio e ouvimos ele dizer que está ativo e recebeu uma calorosa recepção e que “(...) foi uma das mais entusiasmadas e agradáveis que já recebi”. Tal como a sequência foi construída, concatenada logo após a reverência dada a John Kennedy, a sensação que se cria é a de uma diferença abissal entre a atração exercida por um e por outro.

Outro elemento que reforça a diversidade de empatia e carisma exercido pelos candidatos com o seu público pode ser notada quando retomamos sequências em que os dois candidatos interagem com seus públicos buscando improvisar através de piadas. A construção da falta de carisma de Hubert Humphrey também pode ser notada na sequência em que o candidato está discursando para o seu público, tomando café, e diz ter encontrado uns noruegueses lá. Em seguida, busca contar uma piada sobre o fato de só ter ganhado meio copo de café por ter somente meia ascendência norueguesa, piada essa que é seguida pela imagem de um homem idoso taciturno, como se não tivesse achado a menor graça no comentário, reforçando a falta de simpatia com os eleitores.

Podemos também notar a diferença de tratamento dada aos dois personagens através do tempo dedicado a cada um no filme. Do tempo total do filme (52m38s), contabilizamos 20m01s à figura de Hubert Humphrey e 24m26s dedicados à Kennedy, ou seja, este tem quatro minutos e vinte segundos a mais de aparição no filme, o que lhe permite à construção do seu personagem obter mais centralidade ao longo do filme⁸.

Outro recurso importante usado no filme para caracterizar as diferenças entre os dois personagens é a utilização de planos fechados. Aqui seria interessante reintroduzir a discussão epistemológica presente no texto de André Bazin, para termos mais elementos na compreensão da forma como o Cinema Direto norte-americano trabalha (ou não) com a profundidade de campo.

André Bazin (1991), discute a ideia de realismo a partir de dois elementos: o plano

⁸ Devemos ressaltar que contabilizamos somente as sequências em que aparecem as imagens do candidato, pois existe um trecho do filme (a cena do dia da eleição em que o filme não se dedica a mostrar nenhum dos candidatos), que procura dar voz às opiniões dos diversos eleitores sobre os dois candidatos. Assim, não contabilizamos o tempo para nenhum dos candidatos. Tivemos também que lidar em alguns trechos do filme com uma particularidade: a existência de momentos em que surge na tela a imagem de Kennedy, mas com a voz de Humphrey, que vinha de uma sequência anterior. Nesse caso, consideramos que o elemento central da cena era a imagem do candidato e não a voz do outro.

sequência e a profundidade de campo. Para o teórico francês, esses dois recursos técnicos possibilitariam a continuidade espaço-temporal do mundo no filme, se aproximando da nossa “percepção natural” ao preservar a ambiguidade (parte integrante da “realidade” segundo o autor), na tela.

Nas palavras de Bazin:

(...) a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista (Bazin, 1991, p.77)

Além dessa “evolução” da linguagem cinematográfica em direção a um filme mais “realista”⁹, a profundidade de campo associada ao plano-sequência mudaria também o papel do espectador frente ao filme.

Para o teórico francês, a decupagem clássica reservava ao espectador um papel passivo já que tendia a direcionar o seu olhar através das seleções feitas pelo diretor. Com a introdução da continuidade espaço-temporal, os espectadores ganharam um papel mais ativo, já que:

(...) não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma significação a priori, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. (Bazin, 1991, p. 245)

Todavia, em *Primary* não vemos a utilização do recurso da profundidade de campo como defendida por Bazin para manutenção da percepção da “realidade”, mas um largo uso de planos fechados, *closes* de mãos, sapatos, semblantes, etc. É quase que uma etnografia do gestual, das minúcias, uma busca por detalhes que seriam significativos.

João Moreira Salles¹⁰ defende que essas observações miúdas seriam uma forma encontrada por Robert Drew para evitar o uso dos recursos extra-diegéticos comum ao documentário clássico¹¹, como a locução, as cartelas e as trilhas sonoras.

A utilização desses recursos extra-fílmicos teriam tornado os documentaristas indolentes, já que ao menor sinal de ambiguidade que uma imagem pudesse provocar no público, despachava-se uma locução em *off* para explicá-la.

⁹ Para Bazin (1991, p.244), uma proposta realista é aquela baseada num sistema de expressão cujos procedimentos de relatos são mais propensos a fazer aparecer mais realidade na tela.

¹⁰ SALLES, João Moreira. Sobre Senadores que Dormem: A Invenção do Cinema Direto. *Encarte que acompanha DVD Primárias, Kennedy e a Campanha Presidencial de 1960*. Ano de produção 1960, Direção Robert Drew, Coleção Videofilmes, 2006.

¹¹ Por documentário clássico entendemos os filmes que Bill Nichols denominou como *modo de representação expositivo*.

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

(...) os documentaristas voltaram a ver. Quando não se tem mais à mão os recursos narrativos clássicos do documentário, a saída é observar as coisas atentamente na esperança de flagrá-las no momento em que acontecem (Salles, 2006, p. 5).

Embora João Moreira Salles não afirme de maneira explícita que esse recurso de filmar os pequenos detalhes seja uma forma de recuperar a ambiguidade das imagens, entendemos que é exatamente isso que ele está defendendo. Se o Cinema Direto abdicar dos recursos clássicos que acabavam com a ambiguidade da cena, podemos inferir, por dedução, que para João Moreira Salles, os recursos introduzidos por Robert Drew inseriram (ou, no limite, ampliaram) a ambiguidade das imagens.

Porém, é possível argumentar que essa etnografia dos gestos funciona mais como um dispositivo para direcionar a nossa percepção e nos incitar a ver os personagens de uma determinada forma. Ao recuperar a sequência em que vemos Hubert sair do prédio após a entrevista na rádio e passa a distribuir “santinhos” e saudar pessoas que circulam pelas ruas, notamos que os transeuntes é que são por ele abordados, e não o contrário. E, o que é sugestivo nessa cena é a insistência com que os pés do candidato são filmados em *close*. Vemos passos vacilantes, que caminham numa certa direção, param e se voltam num sentido contrário, como se estivessem indecisos ou sem rumos definidos. Vemos Humphrey se dirigir ao encontro das pessoas e se apresentar, com o intuito de ser conhecido. E assim se passa toda a sequência, com o candidato entrando e saindo de diversos estabelecimentos. O que vemos com a organização das imagens, é a criação simbólica de um candidato que tem que correr atrás da sua campanha que parece não ter uma direção, feita quase que de improviso.

Porém, se em Humphrey a ênfase foi dada nos pés, que pareciam ter que ir ao encontro dos seus eleitores, em JFK a força está nas suas mãos, que, de maneira inversa, é desejada e buscada pelos seus simpatizantes. Vemos vários *closes* de suas mãos ao longo do filme, que são apertadas pelos seus simpatizantes, postados em filas ou aglomerados nas entradas e saídas dos comícios. E se os pés descompassados de Hubert Humphrey fazem alusão a uma campanha desorientada e sem um planejamento maior, a sequência imediatamente seguinte constrói novamente uma contraposição entre os candidatos. Presenciamos as mãos de Kennedy sendo milimetricamente preparadas para uma sessão de fotos. Vemos um suposto assessor arrumando as mangas do paletó de Kennedy de forma que lhe pareça ser a mais adequada. Vemos também este assessor pedindo para Kennedy cruzar as mãos e para entrelaçar os dedos. Ou seja, a sensação que se cria através dos detalhes em

close das mãos de Kennedy é que estamos diante de uma campanha pensada nos mínimos detalhes, completamente organizada.

Outro choque de sequências que constrói duas candidaturas opostas se dá entre as sequências em que a comitiva de Hubert Humphrey se dirige para a cidade de Mdarm (quando assistimos ao candidato conversando dentro do carro e fazendo apontamentos sobre elementos da região como os peixes e paisagens que são bonitas, até o instante em que nos deparamos com a imagem em *close* de Humphrey cochilando no carro) e a sequência de JFK sendo novamente saudado, agora por um grupo de crianças que lhe aguarda na porta da saída, com folhas de papel nas mãos, esperando seu autógrafo, na qual percebemos novamente a sua dificuldade de transitar pela aglomeração de pessoas que o cerca, formado então por uma maioria de mulheres. E conforme ele avança, notamos que aumenta a sua dificuldade de locomoção e de conseguir dar atenção a todas as solicitações de autógrafo. Mas o candidato em nenhum instante esmorece, se mostrando sempre receptivo e sorridente, e chega às vias de questionar ao final da sequência se havia alguma pessoa que ele não teria atendido, e que ele estava atrasado, mas se quisessem, poderiam lhe escrever lá no senado, pois ele lhes enviaria uma foto autografada e alguma coisa sobre o capitólio.

Se fôssemos levar em consideração as sequências isoladas, poderíamos concluir que a cena do cochilo de Humphrey equivaleria ao que Bill Nichols chamou de tempo “morto”, que seria comum no *modo de representação observacional*.

Nichols argumenta que os

(...) tempos ‘mortos’ são vazios onde não ocorre nada de importância narrativa, mas os ritmos da vida cotidiana se adaptam e se estabelecem. Neste modo de representação, cada corte ou edição tem a função principal de manter a continuidade espacial e temporal da observação em vez da continuidade lógica de uma argumentação ou exposição (Nichols, 1997, p. 74).

E mais,

A sensação de observação (e narração) exaustiva não somente procede da capacidade do realizador em registrar momentos especialmente reveladores como também da sua capacidade para incluir momentos representativos do tempo autêntico ao invés do que poderíamos chamar “tempo de ficção” (o tempo impulsionado pela lógica causa-efeito da narrativa clássica, onde prevalece uma economia de ações bem motivadas e cuidadosamente justificadas) (Nichols, 1997, p. 74).

Dessa forma, se fôssemos seguir pelas pegadas deixadas por Bill Nichols, poderíamos argumentar que a cena da soneca de Hubert Humphrey seria uma tentativa de Robert Drew de

preservar na tela a continuidade espaço-temporal da vida, incluindo cenas com ausência de ação, momentos prosaicos comuns na vida de qualquer indivíduo. Porém, se analisarmos novamente as sequências a partir do contraste, o significado que podemos extrair a partir do choque com a cena anterior poderia nos levar a caracterizar a campanha de Humphrey como enfadonha. Se de um lado somos sufocados pelas imagens claustrofóbicas da aglomeração de pessoas em torno de um candidato carismático, do outro notamos a construção de uma candidatura que nos embala e convida ao sono através do som monótono e movimento repetitivo do limpador de pára-brisa.

Mas a construção que parece ser a mais emblemática no sentido de pontuar a diferença entre os dois candidatos é a sequência em que Hubert Humphrey faz um pronunciamento naquele que seria o cerne da força do senador, as áreas agrícolas de Wisconsin, perto da fronteira em Minnesota. Após o seu discurso, Humphrey pede ao seu público que ligue para ele, ainda que a cobrar, durante uma apresentação na televisão que fará mais tarde. Já na imagem imediatamente seguinte, vemos o candidato, nos bastidores, falar com um homem, e diz que ele deveria reforçar o convite às pessoas para telefonar pessoalmente para a estação, mas que elas não deveriam ligar à cobrar, senão haveria muitas chamadas extras. E é cortada a cena. Da maneira como foi organizada, a sequência cria a impressão de uma tentativa de desqualificação da figura de Humphrey ao explorar a contradição entre o seu discurso com a plateia e a sua postura nos bastidores, tipo de construção essa que em nenhum momento é produzida em JFK.

Já na sequência posterior, quando vemos a exibição de JFK na televisão, passamos para uma cena dos bastidores, onde vemos reunida a sua equipe. E notamos um diálogo que aponta que uma das coisas mais difíceis de fazer num programa de Kennedy é controlar com sobriedade o entusiasmo que ele desperta. Todos que o conhecem parecem simpatizar com ele e, em seguida, querem ajudá-lo.

Aqui, notamos que a maior dificuldade de trabalhar com JFK era exatamente uma das suas maiores qualidades. Assim, ao contrário de desqualificá-lo, como na sequência de Hubert Humphrey, notamos que o seu “defeito” é usado para ampliar as suas qualidades, já que o configura como um homem agregador.

Outro elemento central na proposta de Robert Drew de apreensão da “realidade” se dá na forma da atuação dos personagens para as câmeras. Como destacado por Andrés di Tella:

(...) ao mesmo tempo em que criava o mito da objetividade e a não-intervenção da equipe documentarista na prática documentária, o cinema direto teve o efeito paradoxal de estimular a atuação nos

documentários. Na sua versão mais rigorosa, o cinema direto não permitia interrogar ou dar indicações aos sujeitos do documentário, o que os incitava a tomar as iniciativas. A escolha de protagonistas para os documentários começou a ficar mais parecida com um casting, em que o que se procurava eram personalidades extrovertidas que se comportavam espontaneamente diante de uma câmera e atuavam por um motus próprio, sem necessidade de serem dirigidas. No mínimo, precisavam fazer de conta que a câmera não estava ali (Di Tella, 2005, p. 73-75).

Podemos notar que é esse tipo de efeito que presenciamos com as atuações de Kennedy e Humphrey diante das câmeras. Em nenhum momento percebemos indicações por parte dos cineastas aos candidatos de como eles deveriam se comportar. Tampouco notamos que eles voltam seus olhos em direção à câmera, e em decorrência, para nós, o que implicaria na implosão da quarta parede.

Assim, mais do que a simples postura de uma “mosca na parede”¹² por parte da equipe de forma a criar uma impressão de não-intervenção na imagem, a atuação dos personagens também tende a reforçar a noção de uma situação que supostamente se desdobraria sem controle.

3. CONCLUSÃO

Buscamos apontar ao longo da análise a forma como o filme pioneiro do Cinema Direto norte-americano procurou dar conta de uma proposta de realismo no cinema.

Dentre os elementos que pudemos destacar, está o desenvolvimento de novos equipamentos, a seleção de personagens capazes de atuarem na cena sem a necessidade de direção, a postura passiva da equipe de forma a tentar não intervir nos acontecimentos em curso associada com uma voz da perspectiva que cria no espectador a impressão da ausência de parcialidade e o uso de diversos planos em close de forma a evitar o recurso de elementos extra-filmicos.

Até mesmo o processo de edição final das imagens foi algo explorado pelos cineastas da *Drew Associates* (ao contrário do que apontado por Brian Winston¹³), principalmente na figura de Richard Leacock. Embora Stephen Mamber adequadamente indique que os filmes de Robert Drew sejam narrativamente organizados por meio de uma estrutura de crise¹⁴, Leacock defendia uma

¹² A câmera observaria sem ser observada (Winston, 2005).

¹³ Brian Winston (2005, p. 18-20) argumentou que os cineastas da *Drew Associates* permaneceram calados sobre a importância de se moldar o material na sala de edição, e que esse silêncio teria ampliado o efeito do alegado não-intervencionismo do cinema direto.

¹⁴ Um tipo de construção que busca fomentar expectativa no espectador acerca do êxito ou do fracasso dos personagens face à questão criada pela história, como nos casos de *Primary*, que ao final produz expectativa sobre quem iria ganhar as eleições, ou *On the Pole*, que alimentava ansiedade sobre a vitória de Eddie Sachs numa corrida, assim como se Paul Crump seria salvo da cadeira elétrica em *The Chair*, ou se a estratégia de integração racial de JFK daria certo em *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (Mamber, 1976, p. 115-140).

postura servil do responsável pela edição no momento de montagem do filme, que deveria ser organizado segundo o desencadeamento natural dos momentos em que foram captados, ou seja, o resultado final do filme deveria seguir “(...) não o que alguém pensou sobre o que deveria ou poderia ter acontecido, mas o que de fato aconteceu em seu mais absoluto sentido”(Leacock, 1961, p. 25). Além dessa postura “servil” do editor, o autor também apontava a importância da presença das mesmas pessoas que participaram das filmagens no processo de edição, já que elas poderiam restituir o sentimento do que foi “estar lá” por terem sentido intimamente a “realidade” do evento, em primeira mão, o que lhes dotaria de uma suposta autoridade para reproduzi-la fielmente (Labarthe; Marcorelles, 1963). E tal concepção se aplica na fatura da obra, quando se pode identificar, nos créditos finais, que no processo de edição estão presentes os nomes de Robert Drew (*Managing Editor*), Richard Leacock, D. A. Pennebaker e Terrence McCartney Filgate (*Sequence Editors*), todos que operaram câmeras ou gravadores de som e capturaram o áudio e a imagem dos candidatos, reforçando a suposta ideia de não-intervenção no resultado da obra.

Assim, ao lançar mão dessa série de elementos técnicos e estéticos, Robert Drew buscou criar as condições para concretizar a proposta do grupo de um cinema não-controlado, estimulando uma crença no espectador em uma reprodução da “vida como ela é”, incitando-o a imaginar estar observando uma situação em transcurso, como se lá estivesse presente.

REFERÊNCIAS

BARNOW, Erik. *Documentary, A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press, 2nd Revised Ed., 1993.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaio*. SP, Brasiliense, 1991.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido, Tradição e Transformação do Documentário*. RJ: Azougue, 2004.

DI TELLA, Andrés. O Documentário e Eu. In MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. SP: Cosac & Naif, 2005.

LABARTHE, André S.; MARCORELLES, Louis. Entretien Avec Robert Drew et Richard Leacock. In: *Cahiers du Cinéma*, février, 1963, n° 140.

LEACOCK, Richard. For an Uncontrolled Cinema. In: *Film Culture*. N° 22-23, Summer 1961. p. 23-25.

LIPSCOMB, James. *Film Quarterly*. Dec 1964, Vol. 18, N°. 2: p. 62–63.

MAMBER, Stephen. *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. MIT Press,

1976.

MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du Cinéma Direct*. Paris, Cinéma Club/Seghers, 1974.

MEKAS, John (Ed.). The Frontiers of Realist Cinema: The Work of Rick Leacock (from an Interview Conducted by Gideon Bachmann). In: *Film Culture*, Nº 22-23, Summer 1961.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia, In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. RJ: Graal: Embrafilmes, 1983, pp.103-117.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. SP: Coleção Campo Imagético, Papirus, 2005.

NICHOLS, Bill. *La Representación de La Realidad – Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Espanha: Ediciones Paidós Ibérica S. A, Espanha, 1997.

ODIN, Roger. Film documentaire lecture documentarissante. In: ODIN, Roger; LYAN, J.C. *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

PARENTE, André. O Cinema Direto. In: *Narrativa e Modernidade, Os Cinemas Não-Narrativos do Pós Guerra*. SP: Coleção Campo Imagético, Papirus, 2000.

SALLES, João Moreira. Sobre Senadores que Dormem: A Invenção do Cinema Direto. *Encarte que acompanha DVD Primárias, Kennedy e a Campanha Presidencial de 1960*. Ano de produção 1960, Direção Robert Drew, Coleção Videofilmes, 2006.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda e Outros Escritos*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008.

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

WEBER, Max: Os Três Tipos Puros de Dominação Legítima. In: COHN, Gabriel (org.) *Weber*. SP, Ática, 7ª Edição, 1999.

WEBER, Max. A Sociologia da Autoridade Carismática. In: *Ensaio de Sociologia*, 5ª Edição, LTC Editora, 1982.

WINSTON, Brian. A Maldição do Jornalístico na Era Digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. SP: Cosac & Naif, 2005.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. SP: Paz e Terra: 3ª Edição Revista e Ampliada, 2005.

Audiovisuais

Primary (Primárias: Kennedy e a Campanha Presidencial de 1960). Direção: Robert Drew, EUA, ano de produção 1960, Coleção Videofilmes (DVD).

Licença e Direitos:



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).