

A política no documentário brasileiro contemporâneo¹

Miguel Pereira

Introdução

Entreatos, de João Moreira Salles, é um documentário, lançado em 2004, nos cinemas brasileiros, que narra os últimos 30 dias da campanha política do então candidato à presidência Luiz Inácio Lula da Silva. *Vôcação do poder*, de Eduardo Escorel e José Joffily, é também um documentário que acompanha de seis candidatos a vereador, durante o processo eleitoral, no Município do Rio de Janeiro, em 2004. *Utopia e barbárie*, de Silvio Tendler, é analisado aqui em sua primeira versão de 54 minutos, e está em fase de reelaboração para se tornar um longa-metragem a ser lançado em 2006. Seu tema é uma viagem à segunda metade do século XX, focando episódios em que a utopia dos anos 1960 convive com a barbárie.

Esses três documentários têm em comum a política na sua conceituação mais estrita, isto é, a conquista do poder. É claro que o conceito de política é bastante elástico e vem conotando sucessivas significações e abordagens no pensamento passado e contemporâneo. Mas, talvez tenha sido Michel Foucault que imprimiu ao conceito de poder algo que perpassa todos os meandros da vida humana. Significa dizer, pelo menos para Foucault, que a política faz parte do jogo da vida. Por outro lado, o discurso, aqui entendido em sua acepção, ao mesmo tempo ampla e difusa, é

a moeda central da dinâmica que sustenta o espaço onde se dão as negociações políticas. Portanto, quer falemos de política no seu sentido estrito como no amplo, uma gama enorme de possibilidades de abordagem desse tema se apresenta para quem se propõe refletir, de um modo minimamente sistemático, sobre esse campo da atividade humana. No caso presente, interessa apenas a representação da política mediada pelo cinema, e, em especial, pelo cinema documentário brasileiro recente.

No entanto, antes de chegarmos aos documentários, merece um pequeno exame o conceito-chave de representação que aqui está referido. Como o de política, também a questão da representação se abre a inúmeras significações, a tal ponto que hoje já se fala da crise da representação. Na tradição do termo, representação significa imagem ou idéia. Portanto, intimamente ligada ao conhecimento, entendido com “semelhança do objeto”. Esta tradição vem da filosofia tomista, para a qual a representação deve “conter a semelhança da coisa”. Citando Guilherme de Ockham, Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de filosofia*, faz uma espécie de minipercurso do conceito:

Guilherme de Ockham distinguia três significações fundamentais: Representar – dizia – tem vários sentidos. Em primeiro lugar, entende-se por este termo aquilo por meio de que se conhece algo e nesse sentido o conhecimento é representativo e representar significa ser aquilo por meio de que se conhece alguma coisa. Em segundo lugar, entende-se por representar o fato de se conhecer alguma coisa, conhecida a qual conhece-se outra coisa; e neste sentido a imagem representa aquilo de que é imagem, no ato da lembrança. Em terceiro lugar, entende-se por representar causar o conhecimento, da maneira como o objeto causa o conhecimento. No primeiro sentido, a representação é a idéia no sentido mais geral; no segundo sentido, é a imagem; no terceiro, é o próprio objeto. Essas são, na realidade, todas as significações possíveis do termo: o qual foi tornado novamente significativo pela noção cartesiana da idéia como “quadro” ou “imagem” da coisa; e foi difundido sobretudo por Leibniz que considerava toda mônada como uma representação do universo (Abbagnano: 1982: 820).

Representar, portanto, não significa substituir ou igualar, mas de algum modo fazer inteligível o objeto cuja realidade precede a representação. A imagem, pois, não é um duplo igual do mundo. Assemelha-se a ele, mas não é ele. A representação tem assim um dado fundamental em sua natureza própria. Ela é do âmbito do sujeito e ao mesmo tempo guarda semelhança com o objeto.

Se o que vemos na tela é uma representação, é óbvio que a sua construção é o lugar de um sujeito, aquele que se coloca como observador e criador dessas imagens. Temos assim uma operação complexa que começa com o sujeito-realizador, a me-

dição de uma técnica e de uma equipe, composta de outros sujeitos, em diferentes fases de elaboração, um objeto construído ou não para a câmera, e um outro sujeito, este o espectador, que reconstrói todo o processo complexo com a sua capacidade intelectual e emotiva. Significa dizer que o documentário como representação só se realiza inteiramente ao nos colocarmos no ambiente de um processo que só acontece com a projeção ou exibição da obra. Portanto, dentro de uma fenomenologia ampla, complexa e sempre circunstanciada em relação às diferentes experiências envolvidas nesse processo construtivo. Bill Nichols caracteriza esses passos do mesmo fenômeno com algumas modalidades de representação que ele classifica em expositiva, de observação, interativa e reflexiva. Completa seu quadro estabelecendo o lugar de cada ator envolvido nesse processo do realizador ou espectador, passando pelos diversos sujeitos da representação. Assim, questões como a ética, a política e a ideologia são campos necessariamente presentes em qualquer forma de cinema documentário.

No caso específico dos filmes que vamos analisar, a esses diferentes filtros acresce ainda o dos sujeitos-objetos dos filmes. São falas e expressões únicas, individuais, dramatizadas ou espontâneas, que também são construídas pelo poder das ideologias, tanto próprias de cada sujeito, quanto expressas por algum tipo de consenso. Não são, porém, coletivas. Este foi certamente um erro histórico de formas políticas que pretenderam ser totalizantes. Não se trata de projetos. Política aqui entendida é mesmo o poder. O que fazer com ele é exatamente o sentido dado ao espaço ocupado pela política, onde o conceito de representação não se reduz à imagem, mas assume a idéia da proporcionalidade, e, portanto, a forma institucional de se realizar o processo democrático da cidadania.

Estamos assim diante de um emaranhado desafiador e de extrema complexidade e inteligibilidade. É, portanto, um desafio buscar nos documentários o sentido da representação social que eles captam e jogar sobre ele outras leituras também condicionadas por sujeitos distantes do processo, isto é, aqueles, como eu, que se apropriam dessas representações e a elas dão um sentido particular.

Ato um: a vocação

Quando Eduardo Escorel e José Joffily decidiram investigar o que motiva uma pessoa a optar pela carreira política, tinham saído de uma outra experiência em que a pergunta era mais ou menos a mesma. *O chamado de Deus*, filme anterior de ambos, focava jovens que decidiram ser padres. Investigavam, portanto, a formação dos futuros sacerdotes católicos, os chamados seminaristas. De certo modo, *Vocação do poder* também focaliza a formação do político, embora não do ponto de vista intelectual ou doutrinário. O que está em jogo neste filme é o processo eleitoral, e, em especial, a campanha eleitoral. O mesmo acontece com *Entreatos*, filme de João Moreira Salles, que registra a fase final da campanha de Lula à Presidência da República, onde a construção do político se expressa em sua maturidade e domínio

completo da cena. Em pouquíssimos momentos do filme a atitude do candidato é insegura ou titubeante. A sua imagem é a de um sujeito que domina o espaço de sua ação com extrema familiaridade, talvez por já ter vivido, como derrotado, outras jornadas. A parte relativa à formação política de Lula está em outro filme, *Peões*, de Eduardo Coutinho, onde as inseguranças pessoais são evidenciadas em certas imagens repetidas na montagem realizada pelo cineasta. Também *Utopia e barbárie*, de Silvio Tendler, fala da vocação política, neste caso, uma vocação estendida a uma geopolítica mundial. Assim, os três documentários têm a mesma questão como ponto de partida: a política como vocação.

O filme de Eduardo Scorel e José Joffily selecionou seis candidatos a vereador do município do Rio de Janeiro a partir de critérios que procuravam contemplar diversidade de representações partidárias, diferentes áreas geográficas e sociais da cidade e que fossem estreados em eleições. A escolha recaiu sobre três na faixa etária dos 20 anos, dois na de 30 e uma na de 40. Portanto, uma mulher e quatro homens. São personagens do filme (informações contidas no *press-release* do filme):

1 - *Antonio Pedro Figueira de Mello* – Empresário de 30 anos, foi coordenador de eventos da Subprefeitura da Barra da Tijuca e diretor do Parque Nacional da Tijuca. Suas propostas para a Câmara de Vereadores incluíam ações voltadas para a melhoria do turismo e da qualidade de vida dos cariocas.

2 – *Carlo Caiado* – 24 anos, começou a atuar na política como assessor do deputado estadual Elder Dantas – atual secretário de Obras. De 2001 a 2004, atuou na Subprefeitura da Barra da Tijuca, foi administrador regional do Recreio dos Bandeirantes. Caiado está concluindo o curso de Administração de Empresas na PUC-Rio.

3 – *André Luiz Filho* – 21 anos, concorreu ao cargo de vereador pelo PMDB. É herdeiro político dos pais, a deputada estadual Eliana Ribeiro e o deputado federal André Luiz, que teve o seu mandato cassado depois de encerrada a edição final do filme. André Luiz Filho estuda Direito na PUC-Rio.

4 – *Márcia Teixeira* – 45 anos, pastora do projeto Nova Vida, fundado junto com o marido, pastor Ezequiel Teixeira. Realiza trabalhos em várias comunidades do Rio de Janeiro, especialmente, em Irajá. Hoje o projeto tem mais de 50 igrejas no Brasil, Portugal, Argentina e Estados Unidos.

5 – *MC Geléia* – 27 anos, compositor de *rap* e produtor musical. Fundou o Instituto Cidadão Funkeiro, que objetiva a integração social através da música. Mora em Anchieta e concorreu a vereador pelo Partido Verde.

6 – *Felipe Santa Cruz* – Advogado, mestre em Direito pela UFF e professor universitário. Na faculdade, foi presidente do Centro Acadêmico de Direito e do Diretório Central dos Estudantes. Participou das duas últimas campanhas para a Presidência da OAB/RJ.

A descrição do material de imprensa traça um perfil sintético dos candidatos à maneira como geralmente se apresentam nos programas eleitorais gratuitos. A exceção da pastora Márcia que já passa dos 40, todos são ainda muito jovens, mas carregam algum tipo de experiência com o espaço público. Mesmo o mais novo, André Luiz Filho, tem uma atuação política compartilhada com os pais que são políticos, estando, portanto, habituado com os rituais desse tipo de processo.

O filme, no entanto, foi construído a partir de um questionário *on-line* onde os candidatos interessados em participar do filme poderiam responder 16 perguntas referentes à sua orientação política, partidária e às condições da campanha” (*Press-release* do filme). Este primeiro trabalho que teve cerca de 70 questionários respondidos permitiu a identificação de possíveis personagens. Na etapa seguinte foram realizadas 30 entrevistas com câmera digital que, depois de analisadas, resultaram no acompanhamento de 12 candidatos no início da campanha, meses de junho e julho de 2004. Desses 12, dois não quiseram continuar no filme e outros quatro foram eliminados antes da gravação final. As filmagens foram feitas durante 42 dias descontínuos. Como resultado, foram gravadas mais de 89 horas, das quais restaram 110 minutos. É óbvio que muitos filmes diferentes poderiam ser feitos.

Proporção bem maior foi o material gravado por João Moreira Salles para *Entretatos*, mais de 240 horas. Diante desse monumental registro, João se interessou apenas pelo que ele chamou de “cenas não públicas de Lula. Lula nos carros, nos hotéis, nos aviões, nos camarins”, isto é, “cenas mais reservadas”. João diz isso em *off*, logo no início do filme, mas não explica com mais detalhes o porquê da escolha. Simplesmente realiza o filme com este critério básico. Dos poucos discursos registrados na versão final do filme está o que poderíamos chamar de a sua “vocação da política”, logo no início do filme. É quando Lula fala para representantes de mais de 25 sindicatos de Osasco e diz:

(...) tudo que eu sou não é fruto da minha inteligência, não. É fruto da consciência política da classe trabalhadora brasileira. Na medida em que vocês evoluíram politicamente, na medida em que ficaram mais exigentes, tive o privilégio, quem sabe a graça de Deus, de ter aparecido no sindicato e virei o porta-voz de uma ansiedade que existia na classe trabalhadora (Falas tiradas da banda de diálogos do filme).

Essa, sem dúvida, foi a formação política de Lula. Suas palavras, no entanto, parecem revelar certa predestinação, certo messianismo. Uma consciência de si como de uma pessoa imbuída de uma missão. Não falo da real intenção de Lula, pois só ele pode revelar esse desejo de forma mais explícita. Mas, não parece restar dúvida que esse é o pensamento de João Moreira Salles quando seleciona esta fala de Lula logo no início do seu filme. Isto é, Lula fala em nome de... Tem, portanto,

um projeto político que envolve o grupo que o fez, ou, em outras palavras, revela a intenção de satisfazer a ansiedade de sua classe. Certamente essa possibilidade passa pela chegada ao poder.

Vocação política é indiscutivelmente a de Silvio Tendler. *Utopia e barbárie* é uma espécie de auto-biografia espiritual do cineasta. Fala de suas crenças, de sua trajetória, como uma espécie de viagem às ilusões e desilusões experimentadas no decorrer do seu tempo existencial. Seu ponto de vista parte do fora de si, isto é, dos acontecimentos históricos que o marcaram, para se indagar enquanto um ser político que atua no mundo para mudá-lo, ajudar a corrigir seus erros, para buscar soluções, para educar e se educar. Esta dimensão pedagógica é absolutamente intrínseca ao cinema de Silvio Tendler. Ele acredita no poder da política. Explicita em cada detalhe de seu trabalho essa ansiedade de que fala Lula em seu discurso para os sindicalistas de Osasco. Silvio atravessa as fronteiras geográficas e se liga num mundo em que ainda existem idéias a ser elaboradas e processadas. Se o Vietnã de hoje está globalizado nas marcas de produtos ocidentais, como mostra o filme, não significa que existe uma capitulação ao sentido apenas hedonista da vida. As palavras finais de Apolônio de Carvalho conduzem a um pensamento mais generoso de um futuro que suplante a barbárie. Silvio Tendler é hoje o que sempre foi: um crente na política como modo de transformação do hoje pelo amanhã melhor, republicano. E nisso é didático em sua cinematografia poderosa. Mas, é um didático que elabora o conhecimento, que constrói o saber, que articula os discursos dos outros para construir o seu, sempre fundado na esperança de um mundo em mudança para melhor.

Ato dois: o espaço e o tempo

Construções diferenciadas que privilegiam espaços e tempos diversos. Se *Entreatos* focaliza um personagem que se desloca por inúmeros espaços na dimensão do nacional, *Vocação da política* se concentra no município do Rio de Janeiro e registra a trajetória de seis personagens, enquanto *Utopia e barbárie* tem como palco o mundo e grandes personagens da história do século XX. Mas, os três filmes nos propõem aquilo que Tomas Gutiérrez Alea define como “o outro em nós”. Na verdade, os três buscam fora de si o sentido para o “acontecimento” ou os “acontecimentos” que também estão em nós, ou, melhor dizendo, que nos dizem respeito. Assim, da épica ao drama, a construção passa pela emoção e pela razão. Citando Gutiérrez Alea na comparação que faz entre Eisenstein e Brecht:

Se de um lado Eisenstein vai “da imagem ao sentimento e do sentimento à idéia”, Brecht dá um passo a mais e adverte-nos que embora o sentimento possa estimular a razão, esta, por outro lado, purifica nossos sentimentos. Paradoxalmente, Eisenstein, o mais apaixonado, conduz seu trabalho investigativo para a lógica das emoções, ao passo que Brecht, o mais frio aparentemente e

em todo caso, o mais rigoroso, deixa-se vencer pela emoção da lógica (Gutiérrez Alea: 1984:84).

Do mesmo modo que se pode dizer, ainda com Gutiérrez Alea, que os dois momentos da relação espetáculo-espectador são de um lado “o pathos, o êxtase, a alienação; e de outro lado o distanciamento, o reconhecimento da realidade, a desalienação”, a relação do sujeito-realizador com o seu objeto também passa por esse mesmo processo. Isto é, espaço e tempo do pensar e do viver perpassam a experiência que se traduz na realização de um filme, em especial, de um documentário em que as negociações são, freqüentemente, atravessadas por acasos, imprevistos, descontroles, emoções, enfim, toda uma gama de experiências que hoje já se tornaram, em muitos casos, matéria das narrativas. Quando as imagens não conseguem explicar tudo, a voz em *off* entra para dar ao espectador um recado organizador. Isso acontece com João Moreira Salles e Silvio Tendler. Mas também os textos ajudam nessa forma de narrar, pois dão ordem, estabelecem conexões, ajudam no raciocínio do espectador. A lógica desse processo passa primeiro pelos realizadores. São decisões muitas vezes consensuais, outras casuais, outras ainda ditadas pela necessidade de um certo didatismo, pois ninguém é de ferro. Assim, os três filmes, de um modo ou de outro, se utilizam de estratégias semelhantes, embora busquem estilos próprios ao narrar e deixar-se narrar por seus personagens.

O espaço fica diluído entre o lugar do narrador-primeiro que se utiliza dos procedimentos e estratégias inerentes ao aparato e o lugar do aprisionado pela representação de si que nada pode fazer, a não ser ver o resultado final. É curioso, por exemplo, a fala de João Moreira Salles quando afirma, em *off*, que Lula, em nenhum momento, pediu para exercer algum controle sobre o filme. A observação faz sentido, pois talvez não existisse filme caso o candidato fizesse essa exigência. Afinal, não se tratava de um filme publicitário. Lula não era o cliente de João Moreira Salles. Assim, os atores dessas representações estão em posições espaciais diferentes e se encontram ou desencontram em tempos iguais. A variável tempo não muda. Foi o que foi no primeiro tempo e é o que é nos tempos seguintes. Encurta apenas em função da narração. Mas, é sempre presente toda a vez que a obra é exposta. Atravessa todos os espaços mapeados pelas imagens dos fatos ou dos objetos e a imaginação, sentimento e razão dos sujeitos últimos, ou seja, dos espectadores. O documentário exerce um poder de ambigüidade talvez maior que a ficção, pois sua construção é reconstruída infinitas vezes. É quase sempre uma obra em aberto, mesmo que conduzida pela mão firme de seu autor.

Entreatos, visto hoje, depois da crise vivida pelo governo Lula, adquire o sentido de uma encantadora história de fadas. Nem parece um filme político. É a história de uma vitória de grande significação para o país, pois Lula teve uma estrondosa votação. Um capital de grande poder simbólico que resiste a muitos estragos que

ainda poderão aparecer. A opção de João Moreira Salles por se fixar nas cenas menos públicas de sua campanha foi extremamente acertada, pois seu filme atravessa as conjunturas e revela um personagem vitorioso, determinado, condutor de sua cena, autônomo. Mesmo em conversas ao pé do ouvido, a imagem que o filme constrói de Lula é de uma pessoa que escolhe da gravata ao tipo de vida que deseja. Trata-se de um personagem realizado. Concretizou o sonho. Fez da política a sua realização pessoal legítima. Mas, diferentemente dos personagens do filme *Vôcação do poder*, Lula ainda está embalado por um sonho utópico. Essa é a crença do filme de João Moreira Salles. Lula torna-se um símbolo de uma nação “imaginada”, para usar a feliz expressão de Benedict Anderson. Neste particular, *Entreatos* tem mais pontos de contato com *Utopia e barbárie* do que com *Vôcação do poder*. O que os aproxima é essa visão da possibilidade, ou da utopia, para usar o sentido que lhe dá Apolônio de Carvalho numa das suas eloqüentes falas no filme de Silvio Tendler. Aliás, a expressão de felicidade estampada no rosto de Lula é muito assemelhada à do veterano militante que não perdeu o encanto pela vida que já está bem perto do seu fim. Apolônio morre pouco depois da entrevista que deu a Silvio Tendler.

Já os personagens de *Vôcação do poder* repetem uma tradição que teima em persistir na vida social brasileira. Do assistencialismo à imagem pública projetada pela mídia, a política é feita com os mais elementares princípios de um país ainda atado pelo obscurantismo de suas elites. Acrescenta-se a isso o pragmatismo de uma ação voltada para essa imagem construída pela expressão de um processo de esquecimento histórico. Não existem propostas além da carreira de cada um. Há uma certa dose de aventura inconsistente. Os dois vitoriosos estão articulados com máquinas muito expressivas. Uma religiosa e outra assistencialista. Um terceiro cuja votação foi bem superior à candidata da facção religiosa era também assistencialista. A pastora Márcia ganhou a eleição pela legenda. Mas, de qualquer modo, surge aí um novo fenômeno na política brasileira. O fundamentalismo religioso assumindo uma proposta de poder que não tem limites. A própria candidata fala da presidência da República como uma aspiração, segundo a vontade de Deus. Ora, esse novo político nada tem de novo. Apenas a idade, pois repete as mesmas práticas que há séculos são de uso corrente na política brasileira. Do clientelismo, ao patrimonialismo, passando pelo populismo e o assistencialismo, agora associados ao fundamentalismo religioso, *Vôcação do poder* nos dá certo desalento em relação ao que se espera da política em nosso país.

Ao mesmo tempo, as expectativas de mudança real parecem desmoronar com os problemas que surgiram a partir da crise do governo e do Partido dos Trabalhadores. Por outro lado, a barbárie parece se instalar em todos os cantos do mundo. Do Iraque ao Rio de Janeiro, passando por Paris, Londres, Moscou e Nova York, o mundo “civilizado” parece estar cada vez mais longe da civilização. Será que valeria a pena um retorno ao tempo dos projetos e dos sonhos coletivos? Há ainda alguma esperança na vida política do planeta?

O intervalo entre os atos

Como dizia Dziga Vertov, o intervalo não é apenas um espaço entre uma coisa e outra. Na imagem do cineasta russo, é uma casa de doze paredes, tomadas em diferentes partes do mundo, formando uma “sala de intervalos” que não têm existência real, senão através do filme e de sua montagem. Isto é, tudo se toca, num movimento contínuo. Dizia ele:

A matéria prima da arte do movimento não é de maneira alguma o movimento em si mesmo, mas os intervalos, a passagem de um movimento para outro. São eles (os intervalos) que levam a ação até a solução cinética. A organização do movimento é a organização desses elementos, quer dizer, dos intervalos em frases. Em cada frase há um ponto de partida, um apogeu e uma queda (que se manifestam em um grau mais ou menos elevado). A obra se constrói com frases da mesma maneira que cada frase se constrói com intervalos de movimento. Ao conhecer com precisão o cine-poema ou o fragmento, o kinok deve saber inscrevê-lo de maneira exata para poder dar-lhe vida na tela, em condições técnicas favoráveis (Sadoul, 1973:75).

Não importa se estes três filmes fazem parte de um só movimento ou não. Certamente, são poemas diferentes que têm em comum o desejo da política ou, melhor dizendo, o desejo do poder. Mas, acima de tudo, esses três filmes são construídos também por seus intervalos. Não se trata simplesmente de uma interrupção do movimento, mas, de fato, de sua continuidade. Um discurso entra no outro como se fizessem parte de um único filme. Embora os estilos e formas cinematográficas sejam diversos, o ritmo sociopolítico aparece nesses pontos de ligação ocupados pelas montagens que tematizam as diferenças. Assim, do pragmatismo contemporâneo às relações com um mundo ainda sonhado do abrandamento das diferenças sociais, os três filmes encontram esse lugar construído pelos intervalos da reflexão sobre a política como vocação e como ação da mudança possível. De qualquer modo cabe-nos perguntar se o movimento é uma dessas paredes, para usar a imagem de Vertov, que são construídas nos intervalos da globalização, fazendo-nos crer que o mundo ainda pode ser reconstruído de um modo mais humano e fraterno.

Miguel Pereira
Professor da PUC-Rio

Nota

1. Esse texto foi apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), realizado entre 5 e 9 de setembro de 2005, na UERJ.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- CASTRO, Edgardo. *El vocabulário de Michel Foucault*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.
- GITIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- MÉSZAROS, Istvan. *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.
- QUINTANA, ÀNGEL. *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acontilado, 2003.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea de cinema*. (vol. II) São Paulo: Senac, 2005.
- SADOUL, Georges. *El cine de Dziga Vertov*. México: Ediciones Era, 1973.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Unesp, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Resumo

O texto analisa a forma pela qual três documentários brasileiros contemporâneos representam a política enquanto uma forma de exercício do poder, enfocando o modo particular com que cada filme utiliza estratégias narrativas para construir certa imagem dos atores que atuam nesse campo. São eles: *Entreatos*, de João Moreira Salles, *Vocação do poder*, de Eduardo Escorel e José Joffily e *Utopia e barbárie*, de Sílvio Tendler.

Palavras-chave

Cinema político; Documentário; Representação; Cinema brasileiro

Abstract

This text analyses how three Brazilian contemporary documentaries represent politics as a way of exercising power. The main focus lies on the particular way each of these movies makes use of narrative strategies to create a certain image of the players they portrait. The three movies are: *Entreatos*, by João Moreira Salles, *Vocação do poder*, by Eduardo Escorel and José Joffily, and *Utopia e barbárie*, by Sílvio Tendler.

Key-words

Political movies; Documentary; Representation; Brazilian cinema.