

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

GUILHERME FUMEO ALMEIDA

**DOS PICADEIROS AOS PALANQUES: O ESPETÁCULO NO  
DOCUMENTÁRIO *GRETCHEN – FILME ESTRADA***

Porto Alegre

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

GUILHERME FUMEO ALMEIDA

**DOS PICADEIROS AOS PALANQUES: O ESPETÁCULO NO  
DOCUMENTÁRIO *GRETCHEN – FILME ESTRADA***

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nísia Martins do Rosário  
Co-orientadora: Doutoranda Lisiane Machado Aguiar

Porto Alegre

2014

### CIP - Catalogação na Publicação

Almeida, Guilherme Fumeo  
DOS PICADEIROS AOS PALANQUES: O ESPETÁCULO NO  
DOCUMENTÁRIO GRETCHEN - FILME ESTRADA / Guilherme  
Fumeo Almeida. -- 2014.  
84 f.

Orientadora: Prof. Nísia Martins do Rosário.  
Coorientadora: Lisiane Machado Aguiar.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação  
Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Documentário. 2. Representação. 3. Política. 4.  
Gretchen. 5. Espetáculo. I. Martins do Rosário,  
Prof. Nísia , orient. II. Machado Aguiar, Lisiane,  
coorient. III. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, pelos ensinamentos, carinho e suporte.

Aos Despilhados, parceiros de saídas e piadas internas desde o início da faculdade.

À Jessika, pelo apoio durante a pesquisa, e por acreditar nesta mais do que eu mesmo, em alguns momentos.

À Lisiane Aguiar, pelos valiosos incentivo, auxílio e motivação durante o trabalho.

À professora Nísia Martins do Rosário, por me guiar nesta e em muitas outras pesquisas, e por me contagiar com sua paixão pela atividade acadêmica.

Aos meus demais familiares, amigos, colegas e professores, pelos conselhos e experiências que dividiram comigo.

À Gretchen, por me proporcionar o melhor tema de pesquisa ao qual poderia ter me dedicado nesta monografia.

## RESUMO

A presente monografia se dedica a analisar como o documentário *Gretchen – Filme Estrada* (Eliane Brum e Paschoal Samora, 2010) discute o conceito de espetáculo através das facetas política e artística da cantora que, naquele momento, se candidatava à prefeitura da Ilha de Itamaracá (PE), ao mesmo tempo em que se apresentava em circos mambembes no interior do Nordeste. A base teórica compreende a problematização das noções de imagem, documentário (conceituação, história mundial e nacional do gênero, bem como seus usos das noções de representação), espetáculo e culto às celebridades. A metodologia empregada se pauta pela análise fílmica, possibilitando que o estudo se divida em duas partes: a primeira examina o conjunto de cenas do documentário em três *dimensões* (*Política, Artística e OFF*), e a segunda analisa o longa enquanto um conjunto de representações que se fundem, e que portanto devem ser enxergadas dentro de uma perspectiva mais ampla. A análise possibilitou compreender a representação de Gretchen como uma celebridade que não consegue se dissociar de sua dimensão artística em sua incursão política, bem como da concepção da política e do show-bis enquanto espetáculos carregados de superficialidade, incluídos em um contexto sociopolítico de pobreza e corrupção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Documentário; Política; Celebidades; Espetáculo; Representação; Gretchen.

## ABSTRACT

This monograph is dedicated to analyse how the documentary *Gretchen - Filme Estrada* (Eliane Brum and Paschoal Samora,2010), discusses the concept of spectacle through the political and artistic facets of the singer whose name heads its title, and who, at that time, was in a political campaign for mayor of the Itamaracá Island (PE),while performing at local circuses in the countryside of the Northeast. Its background theory enables the conflict of image representation of the documentary (its concept and the history of the regional and worldwide meaning of the genre, as well as its usages of representation), the show business and the worship to celebrities. The methodology includes film analysis, enabling it to be organized in two stages. The first one examines the set of scenes as divided into three dimensions (Political, Artistic and off), and the second views the film as a set of representations that are all fused and therefore should be considered from a wider perspective. The analysis enables to understand the representation of Gretchen as a celebrity whose artistic dimension cannot be separated from her political adventure. It also explains the concept of politics and show business as spectacles loaded with superficiality, which is included in a sociopolitical context of poverty and corruption.

**KEYWORDS:** Gretchen; Politics; Celebrities; Entertainment; Representation; Documentary.

## LISTA DE FIFURAS

Figura 1 - Gretchen e vice se beijando. ....	59
Figura 2 - Gretchen fazendo campanha nas ruas de Itamaracá. ....	60
Figura 3 - Gretchen dançando com seus militantes de campanha. ....	60
Figura 4 - Gretchen realiza comício à noite, em Itamaracá, mas poucas pessoas comparem. ....	61
Figura 5 - Comício noturno com pouco público. ....	62
Figura 6 - Gretchen discursa para um pequeno grupo durante ato político. ....	62
Figura 7 - Pessoas cansadas no início do comício noturno de Gretchen. ....	62
Figura 8 - Gretchen artista: três décadas de carreira. ....	65
Figura 9 - Gretchen e seu público durante apresentação em picadeiro. ....	65
Figura 10 - Gretchen rebolando em circo mambembe. ....	65
Figura 11 - Gretchen falando ao telefone com donos de circos. . ....	66
Figura 12 - Gretchen procurando no mapa a localização dos circos. ....	67
Figura 13 Gretchen se protegendo da chuva antes de apresentação. ....	68
Figura 14 - Gretchen rezando em culto evangélico. ....	73

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2.O UNIVERSO DAS IMAGENS: DEFINIÇÃO E CATEGORIAS.....</b>	<b>12</b>
2.1 A imagem por Flusser e Rancière .....	12
2.2 As imagens técnicas e audiovisuais.....	14
<b>3.O QUE É DOCUMENTÁRIO: FORMAÇÃO, CONCEITUAÇÃO E O CENÁRIO NACIONAL.....</b>	<b>19</b>
3.1 Dos primórdios do cinema à formação de um novo gênero.....	19
3.2 Definições de um gênero.....	22
3.3 Duas divisões: subcategorias e encenação.....	25
3.4 O caso brasileiro: história e produções contemporâneas.....	27
<b>4. DOCUMENTÁRIO, POLÍTICA E REPRESENTAÇÕES .....</b>	<b>32</b>
4.1 Indicialidade e postura do sujeito.....	32
4.2 As produções contemporâneas nacionais e a busca pelo poder.....	33
4.3 Auto representação.....	36
<b>5.MÍDIA, CELEBRIDADES E POLÍTICA.....</b>	<b>38</b>
5.1 Espetáculo, mercadoria espetacular e tempo pseudocíclico.....	38
5.2 Mídia, celebridades e Indústria Cultural.....	41
5.3 Gretchen: Rebolado, fama e decadência.....	42
5.4 Outros casos: celebridades na política.....	46
<b>6.GRETCHEN – FILME ESTRADA:ESTUDO DE REPRESENTAÇÕES EM DOCUMENTÁRIO.....</b>	<b>49</b>
6.1 Levantamento de Dados.....	49
6.2 Inspiração da análise fílmica para pensar o documentário.....	50
6.3 Ilha de Itamaracá – Contexto sociopolítico.....	53
6.4 Candidatura e Documentário - Repercussões.....	55
6.5 Gretchen: “tão real que parece inventada”.....	57
6.5.1 Gretchen política.....	58
6.5.2 Gretchen, a “Rainha do Rebolado”.....	64
6.5.3 Dimensão OFF – Narração e amálgama.....	69
6.5.4 Os Espetáculos que se fundem.....	71
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>75</b>
<b>8. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>80</b>
<b>9. GLOSSÁRIO.....</b>	<b>84</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Em 2008, a jornalista Eliane Brum conseguiu concretizar um projeto idealizado há cinco anos: acompanhar uma turnê de Gretchen no ano em que a cantora completava trinta anos de carreira. A ideia inicial, de transformar a experiência em uma reportagem, foi recusada pelos editores de Brum, que compartilhou seus planos com o cineasta Paschoal Samora. Juntos, os dois dirigiram *Gretchen – Filme Estrada*, documentário que acompanhou aquela que seria a última turnê artística e a primeira campanha política da cantora, então candidata à prefeita da Ilha de Itamaracá (PE), onde viveu durante vários anos.

Lançado em 2010, o documentário apresenta a celebridade-política, a “Rainha do Bumbum”, que não consegue abandonar seu lado artístico ao subir no palanque, além de se incluir em um jogo político marcado pela busca por vantagens pessoais. Como destacou Eliane Brum, em entrevista à jornalista Katia Mello<sup>1</sup>, publicada no blog *Mulher 7x7*: “a Gretchen que vai para o palanque é a artista. Ela vai como personagem. E aqui não se trata de ser mais ou menos verdadeira. A Gretchen e a Maria Odete são ambas personagens e ambas verdadeiras”. Além disso, o ambiente ali mostrado, na representação da Gretchen candidata, é um palco, segundo afirmou Paschoal Samora na mesma entrevista, no qual: “estão todos buscando uma forma de se dar bem, de tentar tirar algum proveito, onde tudo vale”. Dessa forma, temos uma pluralidade de representações de uma mesma pessoa, que circula, alternadamente, em dois ambientes, o artístico e o político, ao mesmo tempo distintos e com similaridades entre si, o que faz com que se busque, neste trabalho, estudar a construção de sentidos feita pelo documentário *Gretchen – Filme Estrada* sobre Gretchen enquanto artista e enquanto política durante sua campanha em 2008 à prefeitura da Ilha de Itamaracá (PE).

O estudo do documentário e de suas representações da figura de Gretchen se mostra como um exercício de relevância para o campo da comunicação. Essa importância corresponde especialmente ao que concerne às pesquisas envolvendo as especificidades do documentário, à representação feita em filmes deste gênero cinematográfico, à abordagem da política neste gênero e no jornalismo, além da relação entre mídia, celebridades e Indústria Cultural. Portanto, pela falta de pesquisas

---

<sup>1</sup>Disponível em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/mulher7por7/2010/09/29/gretchen-a-rainha-do-rebolado-e-as-eleicoes/>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

relacionadas com o tema e por sua relevância para o estudo das relações entre fama, mídia e política, acredita-se na validade científica do presente projeto para a área específica do jornalismo.

Para isso, se fará o estudo teórico e prático do contexto de culto às celebridades através de uma ampla exposição midiática, no qual Gretchen se inclui, a partir da obra organizada por Rüdiger (2008), e de exemplos de nomes que se consagraram como grandes estrelas, bem como de celebridades que também decidiram ingressar na política. Tendo em mente a representação organizada por *Gretchen – Filme Estrada* acerca das facetas política e artística da cantora enquanto espetáculos, se fará uso das ideias de Debord (2013) sobre o que o autor chamou de *sociedade do espetáculo*, marcada pela banalidade, superficialidade e transformação de tempo e indivíduos em mercadorias.

Pensando na relevância do estudo das imagens para a compreensão da sua utilização em peças audiovisuais como o documentário em análise, elas serão definidas de acordo com as noções de Flusser (2011) e Rancière (2012). Enquanto o primeiro destaca o caráter conotativo das imagens e trabalha com o conceito de imagens técnicas, o segundo se debruça sobre as relações entre imagem, arte e semelhança, além de analisar os diferentes tipos de imagens audiovisuais.

Considerando o documentário como o resultado de uma série de asserções sobre o mundo, Pessoa Ramos (2008) ajudará a pensar as especificidades do documentário enquanto gênero cinematográfico, assim como Da-rin (2004), que mostra como o documentário se diferenciou da ficção, seguindo seus próprios caminhos técnicos e narrativos, e Gautier (2011), que destaca de que forma a evolução do gênero se deu ao longo da primeira metade do século XX até a década de 1960, quando o cinema direto consolidou-se enquanto marco para se repensar os modos de fazer documentário. Novamente, segundo Pessoa Ramos, será possível analisar como se deu a chegada do cinema direto no Brasil e, de acordo com Lins e Mesquita (2008), a evolução do documentário brasileiro enquanto gênero com especificidades próprias. As autoras também ajudarão a problematizar as diferentes formas de representação em documentários nacionais, como a auto representação. Andacht e Pereira (2005), por sua vez, trazem o estudo das noções de representação no gênero a partir das perspectivas semiótica e fenomenológica, respectivamente.

Além da já citada pesquisa bibliográfica, a metodologia utilizada conta com o apoio da análise de dados, a fim de contextualizar o cenário político e social da Ilha de

Itamaracá, bem como estudar a repercussão midiática obtida pela candidatura de Gretchen, sua derrota nas urnas e o lançamento do documentário. A análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lètè (1994) pauta a esquematização da análise de *Gretchen – Filme Estrada*, que foi estruturada em dois momentos: tomando, primeiramente, o documentário em três dimensões (política, artística e voz off); posteriormente, como uma pluralidade de representações que se fundiam.

Também se pretendia utilizar a entrevista como metodologia; no entanto, depois de várias investidas, Gretchen e Eliane Brum não responderam às tentativas de contato.

No primeiro capítulo, se estudará a noção de imagem, bem como os tipos de imagens técnicas e audiovisuais. No segundo, se fará a conceituação e um apanhado dos documentários mundial e brasileiro, enquanto o terceiro capítulo se debruçará sobre as diferentes formas de representação a partir de títulos nacionais. O quarto capítulo será dedicado ao estudo das discussões sobre espetáculo e culto às celebridades, enquanto o último consistirá na análise do documentário, do contexto histórico e sociopolítico da Ilha de Itamaracá e da repercussão midiática da aventura política de Gretchen. As considerações finais, referências e glossário também compõem o presente trabalho.

Por fim, destaca-se que o quinto capítulo retoma, durante a análise de *Gretchen – Filme Estrada*, os principais tópicos discutidos ao longo da monografia, na busca por problematizar, mas não a título de conclusão definitiva sobre o tema, as questões relacionadas com a representação em documentários, noções de espetáculo na política e no show-bis. Além disso, busca-se compreender em que medida a figura de Gretchen apresentada no documentário trata desses pontos, tanto em uma perspectiva mais particular, dentro das peculiaridades notadas em cada uma das três dimensões, como através de um enfoque mais geral, da representação ali feita como um todo, daqueles dois complexos *espetáculos que se fundem*.

## **2. O UNIVERSO DAS IMAGENS: DEFINIÇÃO E CATEGORIAS**

Neste capítulo inicial, se fará uma análise das noções de imagem sob as perspectivas de Flusser (2011) e Rancière (2012). Dessa forma, leva-se em conta as conceituações e categorizações que os autores fazem do tema, que se mostram necessárias especialmente pelo que tal exame acrescenta ao estudo do objeto empírico da pesquisa, bem como pela visibilidade midiática das figuras de políticos e celebridades - que também merecerão atenção especial nos capítulos seguintes -, que ocorre principalmente na esfera imagética.

### **2.1 A imagem por Flusser e Rancière**

Ao esboçar a criação de uma filosofia da fotografia, Flusser (2011), afirma que as imagens oferecem possibilidades de interpretação, tendo caráter conotativo e como significado “o contexto mágico das relações reversíveis” (FLUSSER, 2011, p. 23). Este contexto dotaria as imagens de uma capacidade de troca, possibilitando que elas substituam eventos por cenas. Imagens, segundo Flusser, não apresentam um significado preciso, denotativo, mas sim conotativo, por oferecerem aos seus receptores um ambiente de interpretação. Como o nosso olhar apresenta um ritmo de análise circular, observando mais de uma vez o mesmo elemento, para o autor (2011, p. 22), “o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno”.

Neste cenário, os elementos são explicados uns pelos outros, sendo o sentido das imagens “o contexto mágico das relações reversíveis” (FLUSSER, 2011, p. 23). Dentro deste contexto, esclarece o autor, as imagens agem sobre os eventos, mas não dotando-os de um caráter definitivo, e sim substituindo-os por cenas. Definindo-as como mediadoras entre o homem e suas relações com o mundo circundante, Flusser (2011) enxerga nas imagens um caráter de representação. Contudo, ao fazê-lo, alerta: ao se colocarem entre o mundo e os homens, as imagens acabam se tornando biombos. Dessa forma, elas ajudariam a promover a alienação do homem em relação aos seus próprios utensílios, esquecendo-se da razão pela qual elas são produzidas, a de serem instrumentos de orientação.

Rancière (2012), por sua vez, afirma que o termo imagem pode ter dois significados: o de uma relação que produz a semelhança de um artefato já existente ou o

processo que resulta no que consideramos arte. Enquanto a primeira relação não gera a cópia fidedigna de algo, “mas apenas o que é suficiente para tomar o seu lugar”, a segunda pode ser definida com uma alteração da semelhança, assumindo diversas formas. Por exemplo, “pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções” (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

Como um meio que veicula asserções sobre o mundo e, por consequência, faz uma determinada representação dele, o documentário produz a semelhança, mas não a cópia de uma dada realidade. Assim, condiz de forma mais direta com a primeira definição de imagem destacada por Rancière, o que, no entanto, não elimina a existência de relações entre arte e documentários. A arte, figurativa ou não, explica o autor, é feita de imagens produtoras de semelhança, mas que apresentam-se como uma dessemelhança. Além disso, a imagem não é algo restrito apenas ao visível, podendo estar presente também nas palavras, apesar do modo imagético mais usual ser o “que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

Em sua definição de imagem, o autor também atenta para as noções de semelhança e arquissemelhança. Ao mesmo tempo em que dissocia seus mecanismos da produção de semelhanças, a imagem artística reencontra a semelhança de outra maneira, afirma ele: a que forma a relação entre um ser e sua origem e destino. Esse relacionamento, “visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa”, é chamado por Rancière (2012, p. 17) de arquissemelhança, definido por ele como “a alteridade que nossos contemporâneos reivindicam para a imagem ou deploram que se tenha esvaído junto com ela”. Contudo, a arquissemelhança estaria sempre presente, seja no pequeno espaço existente entre as operações artísticas e as técnicas de reprodução, seja na persistência contemporânea de diferenciar a imagem de seu simulacro, através dos seus modos de produção. Dessa maneira, o autor descarta a oposição entre a imagem “ruim” e a forma pura. Esse dualismo não é mais concebível, afirma, pois a ambas “opõe-se essa marca do corpo que a luz grava sem querer, sem referência aos cálculos dos pintores nem aos jogos linguageiros da significação” (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

O autor também define as concepções de destino e fim das imagens, ressaltando que as primeiras podem ser vistas no conjunto das operações envolvendo a arte, nas formas de circulação do repertório de imagens disponíveis e no posicionamento crítico

que mencionaria uma verdade oculta entre as operações artísticas e as concepções de destino. Assim, explica Rancière (2012, p. 27), é esta junção entre a arte, a não-arte, a mercadoria e o discurso que a fala midiática contemporânea busca eliminar, sendo esta união de elementos compreendida como um “conjunto de discursos que pretendem deduzir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão as formas de identidade e de alteridade próprias das imagens”.

Deste projeto, surgiram duas formas principais, muitas vezes entremeadas uma à outra: a arte pura, encabeçada por nomes como o do poeta Mallarmè, e a arte realizada através da sua própria eliminação, presente nas obras de Boccioni, Meyerhold e Rhódtchenko. Enquanto a primeira seria constituída por performances que substituem o fazer imagético pela concepção de uma forma autônoma e sensível, a segunda forma eliminaria o “distanciamento da imagem para identificar seus procedimentos às formas de uma vida inteiramente em ato, e que não separa mais a arte do trabalho ou da política” (RANCIÈRE, 2012, p. 28). Contudo, este único projeto efetivo de fim das imagens foi encerrado a partir do momento em que as forças às quais era oferecido o sacrifício imagético não demonstraram nenhum interesse em “artistas construtores”. Essas forças se ocuparam elas próprias de tal construção, demandando aos artistas que apenas criassem imagens que se adequassem ao *status-quo*.

## 2.2 As imagens técnicas e audiovisuais

Para Flusser (2011), a imagem técnica é aquela produzida por aparelhos. Isso faz com que elas sejam resultados indiretos de textos, diferindo das imagens tradicionais e sendo correspondentes a códigos textuais avançados. Por isso, enquanto uma imagem tradicional pode ser chamada de pré-histórica, as imagens técnicas seriam pós-históricas. O autor afirma que decifrar as imagens técnicas torna-se extremamente difícil “pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas” (FLUSSER, 2011, p. 30). Em uma análise superficial, o significado das imagens técnicas pode parecer como que revelado de forma automática, em uma relação de causa e efeito entre este e a imagem. Por isso, a imagem técnica costuma ser vista como uma janela para o mundo, um meio extremamente confiável.

Em função dessa confiança, um observador não faz crítica a uma imagem, mas sim a uma concepção de mundo. Em sua análise crítica sobre o caráter das imagens técnicas, o autor desmonta a tese da objetividade, afirmando que elas são dotadas de tanto simbolismo quanto qualquer imagem. Ou seja: ao invés de serem janelas, as

imagens técnicas “são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas” (FLUSSER, 2011, p. 32). O autor compara a importância histórica das imagens técnicas à da invenção da escrita, uma vez que esta surgiu para evitar uma idolatria imagética, enquanto as primeiras “foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria. Tal intenção implícita das imagens técnicas precisa ser explicitada” (FLUSSER, 2011, p. 33 e 34). Assim, para Flusser (2011, p. 34 e 35), o desafio das imagens técnicas seria reunificar a cultura, ao “reintroduzir as imagens na vida cotidiana, tornar imagináveis os textos herméticos, e tornar visível a magia subliminar que se escondia nos textos baratos”. No entanto, esse desafio, que dotaria as imagens técnicas de verdade, beleza e bondade, teria sido substituído pela falsificação do conhecimento científico e pela supressão das imagens tradicionais e da magia subliminar, tornando-as “falsas”, “feias” e “ruins”, bem como incapazes de promover a unificação cultural. Isso teria ocorrido porque as imagens técnicas se organizaram em forma de barragens, às quais os textos científicos e as imagens tradicionais passaram a se dirigir. Nesse processo, enquanto os primeiros “deixam de fluir e passam a circular” nas imagens técnicas, as últimas “passam a ser reproduzidas em eterno retorno” (FLUSSER, 2011, p. 35).

Ainda sobre as imagens técnicas, Nichols (2005, p. 19) destaca a maneira como os meios digitais banalizam os conceitos de fidelidade e evidência, ressaltando que não é possível ter certeza se o que vemos é o que realmente ocorreu no momento da filmagem. Dessa forma, uma vez que foram selecionadas e ordenadas em determinadas sequências, a forma como essas imagens serão interpretadas dependerá “de muitos outros fatores além da questão de a imagem ser uma representação fiel do que apareceu diante da câmera, se é que alguma coisa de fato apareceu” (NICHOLS, 2005, p. 20).

Em relação aos aparelhos produtores das imagens técnicas, Flusser chama-os de *texto científico aplicado*, destacando que eles podem ser elementos constitutivos de certas culturas e têm, em seus escritos, caráter metafórico, com o “transporte de um termo cultural para o domínio da natureza. Não fosse a existência de aparelhos em nossa cultura, não poderíamos falar em aparelho digestivo” (FLUSSER, 2011, p. 38). Aparelhos, resalta o autor, não realizam um trabalho, mas sim modificações no cotidiano dos seres humanos, não sendo assim instrumentos na definição tradicional do termo. São *brinquedos complexos*, tão complexos que nunca serão compreendidos totalmente, realizando um jogo que “consiste na permutação de símbolos já contidos em seu programa. Tal programa se deve a meta-aparelhos” (FLUSSER, 2011, p. 47).

A partir de tudo que foi discutido sobre a imagem técnica, podemos refletir sobre as imagens audiovisuais. Em primeiro lugar, as imagens audiovisuais podem ser tomadas como o conjunto de imagens produzidas pelo cinema e pela televisão. Em segundo lugar, Rancière (2012) diferencia-as, especialmente, a partir de dois exemplos: o programa televisivo *Questões para um Campeão* (Canal France 3) e o filme *A grande testemunha* (Robert Bresson, 1966). Complementando o argumento daqueles que chama de “adeptos do visual”, para os quais a imagem televisual direciona sua luz a ela mesma, e a imagem cinematográfica recebe sua luz de uma fonte externa, o autor diferencia as propriedades inerentes à tela televisiva das propriedades estéticas imagéticas do produto audiovisual reproduzido por ela. Assim, compara Rancière (2012, p. 11), “a tela se presta precisamente a acolher tanto as *performances* de *Questões para um Campeão* quanto as da câmera de Bresson. Portanto, fica evidente que as *performances* é que são intrinsecamente diferentes”. O autor também analisa a transformação que a imagem televisual realiza em filmes, que visualizados “na nossa tela de TV nos fazem ver imagens que não remetem a nada além delas mesmas, sendo elas próprias a *performance*” (RANCIÈRE, 2012, p. 11).

Essas imagens que se relacionam apenas com si próprias, no entanto, não são dotadas de intransitividade, e sim de alteridade, que as compõe assim como outros elementos externos às características específicas do cinema. Em *A Grande Testemunha*, exemplifica Rancière (2012, p. 13), os créditos iniciais e os primeiros três planos já formam uma série de ligações entre elementos e funções, “começando pela oposição entre a neutralidade da tela preta ou cinza e o contraste sonoro”. Ao longo do filme, acrescenta o autor, é possível enxergar imagens além das personagens, dos planos, enquadramentos e movimentos de câmera, pois estas estão presentes em operações mais complexas, não relacionadas com as propriedades cinematográficas. Tais operações, por sua vez, “vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas”, além de demandarem um “distanciamento sistemático em relação a seu uso comum” (RANCIÈRE, 2012, p. 13). A imagem, dessa maneira, não pode ser considerada como algo simples, o que vale também para as imagens cinematográficas. Estas seriam mecanismos pautados pela oposição entre palavra e pensamento, passado e presente, motivo e consequência, envolvendo diferentes sentidos do termo imagem. A imagem fílmica, por sua vez, não poderia ser considerada como oposta à transmissão de televisão. Isso ocorre, compara o autor (2012, p. 14 e 15), porque enquanto a última “tem seu outro, a *performance* efetiva no



palco do estúdio”, o cinema, por sua vez, igualmente “reproduz uma *performance* efetiva realizada diante de uma câmera”.

Rancière também faz a definição e categorização das imagens artísticas, aquelas expostas em museus e galerias. Apesar do objeto tema da presente pesquisa ser de outra natureza, acredita-se que a categorização de imagens artísticas tem grande relevância para um trabalho que se propõe a analisar um produto audiovisual, a partir das perspectivas teórica e empírica, e também enquanto forma de arte. Assim, segundo o autor, é possível pensar em três categorias de imagens artísticas, que serão retomadas na análise de *Gretchen – Filme Estrada*: nua, ostensiva e metamórfica. A primeira, ressalta ele, não realiza arte, “pois o que ela nos mostra exclui os prestígios da dessemelhança e a retórica das exegeses” (RANCIÈRE, 2012, p. 32). Como exemplo, a exposição *Memória dos Campos*, com uma sessão dedicada às fotografias feitas quando da descoberta dos campos de concentração nazistas, estas reunidas pela ideia da retratação única, imposta, de uma realidade histórica.

A imagem ostensiva, por sua vez, utilizaria a presença bruta como sendo algo “próprio da arte, ante a circulação midiática da imageria, mas também diante das potências do sentido que alteram essa presença: os discursos que a apresentam e a comentam, as instituições que a colocam em cena, os saberes que a historicizam” (RANCIÈRE, 2012, p. 32 e 33). Como exemplo, a exposição *Aqui está (Voici)*, de Thierry de Duve, sobre arte contemporânea. Por fim, a imagem metamórfica, ressalta o autor (2012, p. 34), se mostra como o oposto da ostensiva, aderindo a uma lógica segundo a qual “não há uma natureza própria das imagens da arte que as separe de uma maneira estável da negociação das semelhanças e da discursividade dos sintomas”. Assim, neste tipo de imagem, exemplificada pela exposição *Aí está (Voilà – em contrapartida à mostra Voici)*, o trabalho da arte é de deter-se na dualidade das semelhanças e na inconstância das dessemelhanças.

Ao expor os três diferentes tipos de imagem artística, Rancière contrapõe maneiras diversas de expor o poder de mostrar e significar, de confirmar ou negar a ligação entre arte e imagem, dispositivos estes presentes, em maior ou menor grau, nas mais variadas formas de expressão artística, o audiovisual incluso. Nenhuma destas categorias, afirma o autor (2012, p. 36), tem efetividade se restritas a seu próprio modo de trabalho, encontrando “em seu funcionamento um ponto de indecidibilidade que a obriga a tomar alguma coisa emprestada das outras”. Ou seja, apesar de dotadas de uma série de especificidades, as categorias de imagens artísticas estão em constante

intercâmbio umas com as outras, e uma determinada obra pode apresentar características próprias de mais de uma delas.

### **3. O QUE É DOCUMENTÁRIO? FORMAÇÃO, CONCEITUAÇÃO E O CENÁRIO NACIONAL**

Neste capítulo, como destaca o título, pretende-se tecer um eixo teórico do documentário, retomando os primórdios da produção documentária e sua consolidação enquanto gênero cinematográfico. Também se conceituará o documentário a partir de suas especificidades técnicas, como sua diferenciação em relação aos filmes de ficção e a utilização de mecanismos como a encenação. Por fim, se fará um apanhado da formação da filmografia documental brasileira até as produções contemporâneas, destacando as suas particularidades, exemplificadas a partir de importantes títulos nacionais.

#### **3.1 Dos primórdios do cinema à formação de um novo gênero**

Nos primeiros anos de atividade cinematográfica, a precariedade das narrativas ficcionais e a ideologia documental, associada ao espírito científico positivista, dominante no final do século XIX, podem explicar o prevaecimento do que Da-rin (2004, p. 16) chama de “vocalção “mostrativa ou informativa” do cinema de atualidades. Este era tido então como o único realmente merecedor de atenção pelo chamado “público sério”, a burguesia intelectualizada, ou “ilustrada”. Segundo o autor, o modelo atual, do protagonismo dos filmes de ficção sobre os documentários, deslocados para um espaço secundário, foi consolidado a partir do fim da Primeira Guerra Mundial, com o estabelecimento da hegemonia econômica e cultural dos Estados Unidos. Tal quadro começou a ser esboçado em 1912, quando surgiram os primeiros filmes de longa metragem, e o cinema começou a ganhar uma forma mais concreta.

Ainda no início do século XX, antes do predomínio dos filmes de ficção, a principal discussão se dava em torno das características do cinema, que passava por uma rápida transformação, a partir da descoberta de novas potencialidades e inovações tecnológicas. As chamadas atualidades, em função da padronização cinematográfica, foram transformadas em cinejornais, também conhecidos como “noticiários cinematográficos”. Com formato de séries, os cinejornais, industrialmente compostos, tinham como temas desde manobras militares até desastres e situações bizarras, não passando: “de uma colagem de atualidades unipontuais. Não que a ordenação das partes fosse aleatória, mas cada trecho permanecia tão autárquico no interior de um cinejornal

quanto os tópicos exibidos nas sessões pioneiras do cinematógrafo” (DA-RIN, 2004, p. 23).

A noção de sucessão temporal, por sua vez, começou a ser esboçada nos filmes de perseguição, produzidos já no fim do século XIX. Rapidamente, essas produções se sofisticaram, mostrando personagens que saíam de um plano e reapareciam em outro e, em seguida, a exibição alternada de imagens de perseguição, que sugeriam a continuidade de uma situação. Dessa forma, “o espectador era convidado a realizar um salto imaginário: interpretar a sucessão no nível do significante como simultaneidade no nível do significado” (DA-RIN, 2004, p. 24). Além disso, a invenção e codificação de uma série de regras, como destaca ele, foram fundamentais para ambientar o espectador no espaço.

Para Da-rin, a grande maioria dos pesquisadores de cinema atribui grande importância às produções de David Griffith para a consolidação destas regras. Fazendo, em média, dois filmes por semana entre 1908 e 1913, o estadunidense experimentou importantes processos na montagem narrativa, “alcançando um privilegiado domínio da concatenação dos planos: entradas e saídas de quadro e mudanças de ponto de vista segundo regras de continuidade espaço-temporal” (DA-RIN, 2004, p. 26). Após passar por essa série de transformações, resultando em uma sintaxe, ou seja, “a afirmação de um modo de representação capaz de centrar o espectador, colocando-o dentro do relato, através da sua plena identificação com o que a câmera lhe dá a ver” (DA-RIN, 2004, p. 27), o cinema galgou um patamar em que se transformava, de fato, em uma diversão de massa em todo o mundo.

Em relação à criação de um documentário clássico, Da-rin destaca a importância dos trabalhos de Robert Flaherty e John Grierson. Em *Nanook of the North* (1922), Flaherty foi o primeiro a utilizar técnicas de montagem narrativa fora dos limites estritamente ficcionais, manipulando as noções especiais temporais e dramáticas, bem como a identificação do público com a personagem. Para o cineasta norte-americano, o mais importante era a função de uma determinada personagem, sem importar sua real identidade, a fim de garantir credibilidade a seu desempenho. Dessa forma, ele incorporava ao nascente gênero documentário elementos narrativos da ficção.

No entanto, Da-rin destaca que o estabelecimento de uma tradição documentária só ocorreu tempos depois, com os filmes de John Grierson. O britânico acreditava na urgência de um aperfeiçoamento em longa escala das questões educacionais, em que o papel do governo e da cidadania tinham grande importância, através dos instrumentos

mediáticos, especialmente o rádio e o cinema. Dessa maneira, conclui o autor, sua grande motivação enquanto cineasta era política, e não estética. Dentro deste contexto, o conjunto de sua obra cinematográfica:

parece se basear na crença de que o conhecimento é o bem supremo capaz de promover a harmonia social. Cidadãos instruídos, capazes de julgar as atitudes dos governantes, tomando parte ativa nas decisões sociais e econômicas, promoveriam o bem-estar da coletividade (DA-RIN, 2004, p. 43).

Gautier (2011), também destaca a intenção de Grierson de fazer um documentário de cunho social, mas sem teor propagandístico. Considerado o “pai” do documentário inglês e um dos grandes mestres do gênero, Grierson foi responsável pela criação do ONF (Escritório Nacional do Filme do Canadá, em francês), em 1939. Apesar de ter dirigido poucos filmes, entre eles *Drifters* (1929), o cineasta é definido pelo autor (2011, p. 298) como um:

notável animador e teórico respeitado, militando incansavelmente por um cinema que levasse em conta preocupações de seu tempo, fugindo dos estúdios, dos atores, das encenações convencionais e dos roteiros escritos preliminarmente, sem renunciar à imaginação do criador e à busca da poesia.

Apesar de algumas iniciativas importantes, como as produções socialmente engajadas de Joris Ivens e o documentário etnográfico da França dos anos 1950, Gautier destaca a década de 1960 como um marco efervescente na história do documentário, com três grandes pólos de produção, responsáveis por influenciar, direta ou indiretamente, as formas de produção de documentários em diversas partes do mundo. Essa concentração, mais precisamente em Paris, no *Comitê Etnográfico* estadunidense, através da dupla Leacock-Drew, e no Canadá, por meio do ONF, não é casual. Segundo o autor, ela ocorreu a partir do “emblema de Flaherty, pelo viés dos seminários da UCLA (Universidade da Califórnia), em três países que se beneficiavam de uma tradição sólida e de uma grande liberdade de movimento, limitada apenas pela suspeita dos que tomam decisões econômicas” (GAUTIER, 2011, p. 85). Ao ser transferido de Ottawa para Montreal, o ONF passa a simbolizar, por parte dos francófonos, uma tentativa de vencer a hegemonia anglófona, começando por produzir curtas-metragens para a televisão. Com Brault e Groulx, realizadores de *Les raquetteurs* (1958), o Cinema Direto deu seus primeiros passos rumo a um documentário não mais restrito a uma perspectiva exterior. Diniz (2012) destaca outra importante inovação trazida pelo direto: a aproximação do cineasta com seu objeto de filmagem, através da inovação tecnológica, que permitiu a utilização de equipamentos mais práticos, tanto no

transporte como no manuseio. Essa inovação modificou a relação entre os cineastas e os participantes das filmagens, bem como as características dos personagens, dos planos e as possibilidades de encenação.

Em 1960, Brault partiu para a França, a fim de gravar, com o cineasta de campo Jean Rouch e o sociólogo Edgar Morin, o longa *Crônica de um Verão*, que se tornou conhecido como um manifesto do “cinema verdade”. Ao mesmo tempo em que Brault levava, segundo o próprio Rouch, toda uma nova técnica de filmagem, rapidamente copiada para a França, a produtora Drew Associates experimentava e descobria o Cinema Direto nos Estados Unidos. Fundada em 1958 por Robert Drew, Richard Leacock e D.A. Pennebaker, a Drew Associates lançou, em 1960, *Primárias*, sobre a campanha de John Kennedy durante as eleições primárias para a escolha do candidato à presidência do Partido Democrata. O documentário, destaca Gautier (2011, p. 89), fez com que Leacock fosse reconhecido, assim como Michel Brault, por sua técnica de filmagem. Na mesma época, o chamado cinema americano de margem faz outras experimentações, que deram origem a títulos como *Point of Order* (1962) e *Rush to Judgement* (1967), ambos de Emile de Antonio, sobre as audiências que opuseram o senador McCarthy ao exército norte-americano e o assassinato de Kennedy, respectivamente.

O autor também discute a suposta contribuição ao direto por parte do cineasta russo Dziga Vertov, considerado por Jean Rouch um dos grandes precursores do cinema direto. O russo era tido como o criador da expressão “Kino-Pravda”, que pode ser traduzida como “cinema verdade”, nome pelo qual o direto francês também era conhecido. Para Gautier (2011, p. 92 e 93), Vertov deve ser visto como “uma referência remota e até mesmo duvidosa, se ele não tivesse sido o precursor da “coisa filmada ao vivo”, que não é uma garantia de “verdade”, mas constitui uma via até então mal explorada pelo documentário”. Dessa maneira, a relação deste cineasta com o cinema direto é relativizada: não descartada, mas vista com reserva e até mesmo ceticismo.

### **3.2 Definições de um gênero**

A busca por uma conceituação específica dos filmes do gênero documentário pode encontrar inicialmente algumas dificuldades, em virtude de sua difícil definição por parte dos próprios críticos e pesquisadores de cinema. Segundo Pessoa Ramos (2008, p. 21), somente há pouco tempo a qualificação de uma narrativa como documentária passou a ser aceita de forma total pela crítica cinematográfica. Além

disso, a produção contemporânea do gênero possuiria uma linha evolutiva que permite enxergar todos os procedimentos incorporados historicamente por ele, como manipulação de imagens digitais e tomadas feitas com câmeras minúsculas e ágeis. Dessa forma, o autor define a narrativa documental como sendo composta predominantemente por imagens feitas por uma câmera, muitas vezes seguidas por imagens animadas, “carregadas de ruído, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções para o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 22).

Além da busca por asserções sobre o mundo, Nichols (2005) destaca a importância da veracidade nas narrativas documentárias. O autor ressalta que “a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte” (NICHOLS, 2005, p. 20). Sobre a dificuldade de definição das características particulares do gênero, Nichols aponta para o uso, em documentários, de práticas típicas de filmes de ficção, como roteiro e interpretação, sendo que o contrário também pode ocorrer, com as produções ficcionais utilizando mecanismos identificados com a não ficção e o documentário, como filmagens externas e imagens de arquivo.

O autor dá uma contribuição importante à definição das características do gênero ao dividir os documentários em dois grupos: de ficção e não-ficção. Enquanto chama os primeiros de *documentários de satisfação de desejos* e destaca entre suas qualidades a de dar imagem e som à imaginação, Nichols nomeia os não-ficcionais como *documentários de representação social*. Esses, por sua vez, seriam responsáveis pela representação tangível do mundo, mostrando a realidade social de acordo com a perspectiva e organização do cineasta, expressando sua interpretação do passado, presente e futuro da realidade. Para o autor (2005, p. 27), os *documentários de representação social* apenas conseguem nos transmitir verdades se assim decidirmos; para isso ocorrer, “precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles”.

Carroll (2005), por sua vez, se detém nas diferenças entre filmes de ficção e não ficção, enfatizando as noções de espectralidade e pressuposição. Segundo o autor, apesar de compartilharem algumas estruturas e assimilarem características uns dos outros, os filmes dos dois gêneros se diferenciam não apenas através de aspectos linguísticos ou textuais, mas sim pelo seu conceito e, especialmente, pelo seu contexto.

Assim, para ele (2005, p. 78), “é impossível ter certeza sobre a ficcionalidade de um texto lendo-o de maneira descontextualizada, na qual as únicas informações disponíveis envolvem a análise de suas propriedades linguísticas e textuais”. Para ser ficcional, o texto precisa ser contextualizado, e enxergado como tal por seu público – o espectador, no caso do cinema.

Portanto, Carroll (2005, p. 85) define ficções como textos que são apresentados como “situações (ou situações-tipo) concebidas para serem “entretidas” no pensamento por esses públicos”, pois seus autores acreditam que é isso que as audiências desejam ver. Em seguida, partindo do conceito de pressuposição, o autor divide os filmes em dois tipos: os de asserção pressuposta e os de traço pressuposto. Enquanto os primeiros pretendem provocar uma postura de credibilidade e compreensão no público, e podem ter características diferentes entre si, os segundos se enquadram dentro de uma intenção assertiva mais particular: a de serem traços históricos de uma afirmação. Dessa maneira, nas palavras de Carroll (2005, p. 92):

A noção de cinema do traço pressuposto compreende a dimensão “documental” que muitos associam ao chamado cinema documentário. [...] O cinema da asserção pressuposta, por outro lado, abarca não apenas as *actualités*, mas todo e qualquer filme produzido com intenção assertiva, até mesmo a simulação animada da trajetória de um satélite.

Pessoa Ramos (2008), por outro lado, define como documentários apenas os filmes de não-ficção que anunciam proposições, com estas sofrendo variações históricas em função da diferença nos estilos de enunciação. O autor destaca que o gênero sofreu mudanças estilísticas ao longo dos anos, com a locução fora-de-campo (conhecida como *voz over* ou voz de Deus) típica dos documentários clássicos produzidos até o final dos anos 1950 sendo substituída pelo tom mais autoral dos títulos do chamado cinema direto/verdade, produzido a partir dos anos 1960. Essa mudança aproxima o documentário de um estilo mais dramático, com a exibição de argumentos através dos diálogos. Além disso, o documentário se difere da narrativa ficcional por substituir os atores que interpretam personagens pelos “próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou (...) pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 26).

Nichols (2005) ressalta que um documentário é responsável por mostrar uma determinada visão de mundo, “com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (NICHOLS, 2005, p. 47). No entanto, o autor ressalta que o campo documentário sofre constantes



mutações: diferentes formas de representação são tentadas, copiadas e abandonadas pelos cineastas. Apesar dessa constante mudança de apropriação de diferentes técnicas e estilos, os documentários irão sempre representar o mundo histórico, e esse encargo, auto imposto, não permite que os documentaristas inventem criativamente mundos alternativos. Essa representação também é chamada de *re-apresentação* por Nichols (2005, p. 67), uma vez que molda o mundo histórico por um ângulo diverso. Isso faz com que o documentário não seja uma transcrição fiel, mas uma forma criativa de retratar a realidade.

### **3.3 Duas divisões: subcategorias e encenação**

Para Nichols, é possível identificar seis subgêneros de documentários: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Tendo em mente que o autor acredita que um mesmo longa pode ter características que se identificam com mais de um subgênero, tal classificação interessa ao presente trabalho por possibilitar o estudo das diferentes formas de *modos de* representação que os documentários podem conter. Esse estudo será de grande ajuda no momento de problematizar e analisar as representações contidas em *Gretchen – Filme Estrada*.

Assim, enquanto o subgênero poético se destaca por defender um ponto de vista em especial, mas de uma forma multifacetada, que enfatiza como o cineasta, através de fragmentos, dá ao filme uma determinada integridade estética, o modo expositivo, por sua vez, se dita pelo diálogo direto com o espectador, através de legendas e vozes propositivas e argumentativas. Segundo Nichols (2005, p. 143), os documentários deste subgênero relegam às imagens uma importância secundária; dessa forma, elas “ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham”.

Já os documentários participativos não disfarçam a intimidade entre as suas temáticas, com os cineastas tendo sua presença sentida nessas produções, o que possibilita que eles exerçam os papéis de interrogadores ou colaboradores em seus próprios filmes. Isso faz com que os participativos se diferenciem dos observativos, marcados pela busca da fidelidade de duração dos acontecimentos. Devido a essa busca, os representantes deste subgênero rompem com o ritmo dramático ficcional e com as técnicas dinâmicas de montagem de imagem, presentes em muitos documentários expositivos e poéticos.

Por fim, enquanto os filmes reflexivos se destacam pelos processos de negociação entre cineasta e espectador e por uma representação mais autoconsciente e questionadora, gerando uma permanente atitude de suspeição e incredulidade, os documentários performáticos destacam os aspectos subjetivos e afetivos do nosso conhecimento sobre o mundo. Combinando realidade e imaginação, essas produções se pautam por uma sensibilidade que busca despertar o mesmo sentimento no espectador, guardando grandes semelhanças com a estrutura dos filmes de ficção. Diferentemente destes, porém, os performáticos são, acima de tudo, documentários que buscam representar uma subjetividade social, que una o individual, o particular, ao coletivo, ao político.

Além da tipificação dos subgêneros do documentário, é importante destacar a concepção de Pessoa Ramos para a noção de encenação nos filmes do gênero, também dividida em tipos. O autor destaca que boa parte dos filmes que se enquadram na tradição documentária utilizam procedimentos de encenação, e que esta é diferente da simples modificação de atitudes provocada pela presença da câmera. Dividindo as encenações documentárias em três tipos, Pessoa Ramos começa por destacar a encenação-construída, que engloba a *tomada*, uma série de atividades voltadas para o momento da filmagem. Esse tipo de encenação contém o espaço-fora-de-campo também dentro do cenário, sendo que, “para além do cenário e do estúdio, existe o mundo em seu transcorrer, numa heterogeneidade absoluta com o espaço da cena no estúdio” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 40).

Para o autor, é possível enxergar o espaço ocupado pela encenação-construída no documentário contemporâneo, exibida principalmente pela televisão, chamado por ele de *documentário cabo*. Com temática histórica ou de ficção científica, esse documentário costuma utilizar manipulação de imagem, tomadas dentro e fora do estúdio e encenações via reconstituição histórica. Na encenação-locação, por sua vez, a tomada é sustentada pelo diretor, que orchestra a encenação do sujeito filmado, distinguindo-se do tipo anterior pelo local de realização da tomada, “na circunstância onde o sujeito que é filmado vive a vida” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 42). Formados por um conjunto de ações preparadas com a câmera, mas influenciados pelas especificidades das tensões e rotinas do local de filmagem, os documentários que utilizam a encenação-locação não mostram mais as imagens de um estúdio, e contam com um grau totalmente distinto de intensidade de tomada.

Terceiro e último tipo destacado pelo autor, a encenação-atitude, também chamada de encenação, se pauta pela homogeneidade entre os espaços fílmico e fora-de-campo, sendo que os comportamentos “detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 45). Entre os vários exemplos de documentários que utilizam a encenação-atitude citados pelo autor estão *Pour la suite du Monde* (Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Perrault, 1963), clássico do cinema direto canadense, e *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), que mostram como o procedimento, celebrizado pelos documentaristas do direto, adquiriu tamanha importância no fazer documentário, sendo mantido nas produções contemporâneas.

Segundo Pessoa Ramos, isso se dá justamente em consequência do cinema direto, que influenciou largamente as produções subsequentes, encenar de uma forma diversa das permitidas pelos outros dois tipos de encenação. Preferindo uma encenação diferente, a encenação é, na verdade, um comportamento natural, mas flexionado pelas atitudes e expressões suscitadas pela presença da câmera. É mais um procedimento à parte, que atende melhor as especificidades éticas do documentário direto e das produções contemporâneas por ele influenciadas. Como destaca o autor: “pode um documentarista, que filma dentro da estilística do *direto*, pedir para o sujeito na tomada repetir duas vezes a mesma passagem por uma porta, pois a luz não estava adequada? Eticamente não pode” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 47). Como se verá durante o capítulo da análise do documentário, a encenação-atitude tem relação direta com os dispositivos audiovisuais utilizados em *Gretchen – Filme Estrada*.

### **3.4 O caso brasileiro: história e produções contemporâneas**

Ao fazer um apanhado histórico da produção documentária no Brasil, pretende-se mostrar a formação e consolidação do gênero no país, e de que maneira isso possibilitou que as produções contemporâneas, *Gretchen – Filme Estrada* incluso, fossem dotadas de determinadas especificidades. Dessa maneira, também é possível compreender melhor o contexto cinematográfico no qual o documentário em análise se encontra. Segundo aponta Pessoa Ramos (2008), o documentário brasileiro falado, até o início do cinema novo, se reunia basicamente em torno do Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo) e do cineasta Humberto Mauro. Diretor de sucesso de filmes mudos

entre as décadas de 1920 e 1930, Mauro passou a trabalhar sobre as ordens de Roquette Pinto, diretor do Ince de 1936 a 1947, que conseguiu desvincular o instituto das funções de propaganda política e darwinismo social que muitos dos políticos dirigentes do Estado Novo getulista desejavam dotá-lo, dando-lhe um caráter predominantemente progressista para a época.

Se por um lado, a produção documentária do Ince daquele tempo era marcada pela voz-over destituída de ironia e um fim educativo com um tom paternalista, que parece conhecer melhor as tradições culturais populares melhor do que o próprio povo, em relação à Mauro, é possível traçar uma linha de continuidade em seus filmes até o fim da Segunda Guerra Mundial. Ele dirigiu e coordenou a produção de 358 documentários durante os 28 anos (de 1936 a 1964) em que trabalhou no órgão, sendo assim influenciado pelo ideário deste. No entanto, o cineasta e seu lirismo se adaptaram à mudança dos tempos, em um pós-guerra no qual a produção documental não era mais tutelada pelo Estado, e o caráter institucional e educativo do gênero e do cinema como um todo passaram a ser marginalizados. Como destaca Pessoa Ramos (2008, p 262), a partir da emergência da televisão e da “afirmação de outros meios de comunicação, o cinema perde sua aura como veículo privilegiado para difusão ideológica entre as camadas menos escolarizadas da população”.

Um grande marco de mudança na produção documentária brasileira foi o surgimento do cinema direto, cujas primeiras experiências ocorreram no final dos anos 1950, provocadas pelo surgimento de novas tecnologias na gravação de som e imagem. Tendo como principais nomes cineastas como Jean Rouch, neste novo documentário, segundo Pessoa Ramos, são dominantes o modo participativo e a interferência do sujeito-da-câmera no mundo, “através do procedimento estilístico de entrevistas/depoimentos, ou na ação ativa na tomada, envolvendo, inclusive, a própria representação das condições de filmagem” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 270).

Segundo o autor, a chegada do cinema direto no Brasil se deu a partir dos movimentos dos cineastas ligados ao chamado Cinema Novo, reunidos no Rio de Janeiro, como Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzman e Arnaldo Jabor, tendo como marcos principais um seminário organizado pela Unesco e pelo Itamaraty, em 1962, com a participação do cineasta sueco Arne Sucksdorff, que se radicou no Brasil e introduziu a essa geração as técnicas cinematográficas do direto, bem como o intercâmbio que Joaquim Pedro de Andrade fez nos Estados Unidos, no mesmo ano. Neste período, Joaquim Pedro fez estágio com os irmãos Albert e David Maysles,

precursores do cinema direto norte-americano. Não por acaso, este cineasta, ao lado de nomes como os próprios Hirzman e Jabor, tornou-se um dos principais representantes do cinema direto brasileiro.

A influência do direto na produção documentária brasileira pode ser vista em dois conjuntos diferentes: o dos diretores ligados ao Cinema Novo e o do grupo do produtor Thomaz Farkas, em São Paulo. Dois documentários, destaca Pessoa Ramos, são considerados os precursores do direto no Brasil: *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, filmado entre janeiro e março de 1960, com produção também em 1959). Segundo o autor, *Aruanda* e *Arraial* foram tidos como pioneiros de uma estética inovadora em função da imagem de povo que veiculam, representando-o de uma forma menos idealizada e folclorizada do que a feita até então, mas utilizando uma forma narrativa clássica. Dessa maneira, nas duas produções, “conforma-se um círculo que dá organicidade ao esboço de um estilo, que não é o direto, mas que já traz em si a contradição na encenação (entre realidade miserável e demanda esteticista), que vai minando o documentário clássico” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 326). Misturando elementos do documentário clássico (asserções pré-determinadas) e do direto (sujeito-da-câmera x mundo), o direto brasileiro teve como grande marca a representação do popular enquanto alteridade. Assim, enquanto o direto estrangeiro marca sua exploração do mundo através de entrevistas e diálogos, o brasileiro conta com asserções nas quais está presente uma voz que faz afirmações fora-de-campo, em “*over*”.

Décadas depois, com o fim do regime militar, que impunha forte censura à produção audiovisual, a produção brasileira de documentários passou por uma forte expansão, especialmente entre o início dos anos 90 (período de grande crise para o cinema de ficção nacional, com a extinção da Embrafilme) e os anos 2000. Segundo Darin (2004) mais de mil documentários brasileiros foram exibidos entre 1995 e 2001. Ao mesmo em tempo, surgia:

uma grande quantidade de novos realizadores apresentando seus primeiros trabalhos, alguns eventos exclusivamente dedicados ao gênero se tornaram permanentes, o acesso à televisão e às salas de cinema se ampliou consideravelmente e o interesse do público é notável - em 2002, entre os 15 filmes de longa-metragem de maior bilheteria nos cinemas, 4 eram documentários (DA-RIN, 2004, p. 4).

Ao analisarem a produção documental brasileira contemporânea, Lins e Mesquita (2008) procuraram, nos principais títulos do gênero produzidos entre as

décadas de 1980 e 2000, especificidades que caracterizassem o documentário nacional atual. As autoras enxergam, em *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1964-1984), um divisor de águas no gênero, marcado então pelo pioneirismo da abordagem crítica dos problemas sociais, efetuada pelo Cinema Novo, também destacando a importância de experiências realizadas nos anos 1970, com as edições do *Globo Repórter* (Globo) e os filmes de Arthur Omar.

Produção interrompida pela eclosão do regime militar, *Cabra* pretendia retratar a trajetória de um líder camponês assassinado por latifundiários. Assim, no lugar “dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares, o filme se ocupa de episódios fragmentários, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia” (LINS & MESQUITA, 2008, p. 25). Entre as especificidades deste documentário, as autoras destacam o predomínio da presença da entrevista, associada ao pouco uso de recursos de retórica, especialmente na narração, não por acaso muito utilizada por Coutinho no longa. No que consideram uma predisposição em dar voz aos “sujeitos da experiência”, Lins e Mesquita citam, entre outras produções recentes que privilegiam o uso da entrevista, *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2002), *Morro da Conceição* (Cristiana Grumbach, 2005) e *Estamira* (Marcos Prado, 2006).

Em relação à noção de temporalidade, as autoras assinalam a importância dos documentários de João Moreira Salles – especialmente *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004) – que privilegiariam a observação de uma forma incomum nas produções nacionais do gênero. Para elas, em ambas as produções, que acompanham duas personalidades – o pianista que dá nome ao filme, no primeiro, e o ex-presidente Lula, então candidato, no segundo – são criadas noções de tempo muito particulares. Dessa forma, destacam, estes filmes associam “uma filmagem que privilegia o plano-sequência a uma montagem atenta e sensível às digressões temporais. Dessa associação surgem filmes cheios de momentos banais, ordinários, inessenciais para o decorrer da narrativa” (LINS & MESQUITA, 2008, p. 35).

Por fim, destaque para as relações entre mídia e documentário e as noções de particularidade ressaltadas pelas autoras. Segundo Lins e Mesquita, o primeiro ponto vem sendo obrigatoriamente reconhecido e discutido pelas produções nacionais, de uma maneira muitas vezes conturbada. Dentro do contexto de uma cultura midiática contemporânea com um papel de instrumento e reconhecimento, os sujeitos que participam dos documentários também são conscientes de sua imagem pública, exibindo

“sabedoria intuitiva do que pode "funcionar" em uma entrevista, às vezes captam na pergunta os aspectos implícitos que apontam para a resposta “certa”, de modo a conquistar segundos de visibilidade” (LINS & MESQUITA, 2008, p. 45 e 46). Exemplos de documentários que levantam essa discussão: *Babilônia 2000*, *Edifício Master* (Ambos de Eduardo Coutinho, 2001 e 2002, respectivamente) e *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002).

Em relação às noções de particularidade, Lins e Mesquita afirmam que estas dizem respeito a uma tendência de abordagem do documentário brasileiro contemporâneo. Interpretações amplas de complexas situações sociais dão lugar a um recorte mínimo dos temas, com a ênfase de experiências pessoais. Essa individualização das temáticas faz com que produções que busquem respostas previamente estabelecidas (muito comuns entre os documentários dos anos 1960) ou que investiguem interpretações com base em um determinado processo percam espaço para filmes com outro tipo de enfoque, geralmente muito mais particularizado.

## 4. DOCUMENTÁRIO, POLÍTICA E REPRESENTAÇÕES

Este capítulo discutirá diferentes formas de representação em documentário, exemplificadas a partir da análise de produções brasileiras que lançam mão destas diversas potencialidades. Assim, o primeiro subcapítulo centra a discussão da representação por uma abordagem semiótica, através do conceito de indicialidade, e pelo modo como os sujeitos-personagens são apresentados, através do exemplo de *Edifício Master*, enquanto os subcapítulos seguintes trazem, respectivamente, a análise da representação em documentários nacionais que tem como temática principal a disputa pelo poder político, tendo como eixo teórico uma abordagem mais identificada com a fenomenologia, e as noções de auto representação em produções documentárias brasileiras.

### 4.1 Indicialidade e postura do sujeito

Analisando a representação do real em produções de documentário e outras mídias, Andacht (2005) faz a caracterização de um gênero indicial midiático, com o predomínio de um signo que possui laços reais com o seu objeto dinâmico. Com base no conceito triádico da semiótica periana, o autor se concentra nas relações do índice, considerando as relações de representação midiática a partir deste conceito. Para Andacht, a afirmação de Rial (2003), de que o documentário “não consegue transpor o real”, é verdadeira, reforçando o caráter de representação. Dessa forma, segundo ele: “não é possível colocar o mundo tal qual é num filme, num vídeo, nem no papel Kodak. Todo formato da mídia é uma **representação** ou signo do real e não uma transposição” (ANDACHT, 2005, p. 104).

Sobre o que chama de gênero indicial, o autor destaca como principais características a representação gradual da realidade, a união da determinação dos signos indiciais e a capacidade de descobrimento ou de revelação do real, especialmente nos seus pontos vitais. Além disso, Andacht (2005, p. 104) também ressalta a sua distinção em relação à ficção no que diz respeito ao grau ou ao dominante, e à “especificidade do efeito de sentido indicial, observável nas consequências experienciáveis dos formatos midiáticos e baseada no objeto semiótico”.

No documentário analisado pelo autor, *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002 – chamado de **EM**), é o elemento indicial que determina o efeito de sentido que domina



a produção<sup>2</sup>. Como destaca Andacht (2005, p. 105), **EM** tem, segundo o próprio Coutinho, “como seu objeto semiótico o fato singular de um encontro concreto com as pessoas e lugares registrados”. Assim, de uma forma geral, um documentário tem na indicialidade seu aspecto geral e simbólico, sendo que, no caso de **EM**, essa feição estaria presente nas representações dos encontros entre o cineasta e os moradores do edifício. No entanto, isso não exclui a representação simbólica, que compõe, nas palavras de Andacht (2005, p. 106), “o horizonte natural de toda ação sígnica”.

Xavier (2010) também analisa o documentário de Coutinho, mas centrando-se na maneira como o cineasta expõe a postura dos sujeitos-personagens do filme, mostrando como a representação pode ser utilizada para retratar uma disputa entre usos e espontaneidade. Tal exame será de grande valia durante o estudo das representações de Gretchen no documentário em análise, uma vez que retrata um posicionamento cinematográfico que, apesar das diferenças, encontra paralelos em *Gretchen – Filme Estrada*. Segundo Xavier (2010, p. 67), as conversas contidas em *Edifício Master* são carregadas de dualidade, resultando em uma “mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo, de um fazer-se imagem e ser verdadeiro”. Dessa maneira, Coutinho combateria a prática tradicional nas produções audiovisuais, feita muitas vezes de forma automática, da fala do entrevistado ser composta tendo em mente o que ele imagina ser a opinião do público e do próprio cineasta. Visando a desconstrução de estereótipos, o cineasta priorizaria, em *Edifício Master*, um modo de filmar a conversa focado especialmente na qualidade do instante da filmagem, a “atenção a esse fazer-se sujeito (ou imagem) diante da câmera, ponto de afirmação de um diálogo que se põe na contra-corrente da mídia” (XAVIER, 2010, p. 78).

#### **4.2 As produções contemporâneas nacionais e a busca pelo poder**

Ao analisar a representação da política através de documentários nacionais contemporâneos, Pereira (2005) elabora alguns conceitos sobre a temática da representação, remetendo a diferentes teorias que tratam do assunto. Originalmente, destaca, “representação significa imagem ou ideia. Portanto, intimamente ligada ao conhecimento, entendido com “semelhança do objeto” (PEREIRA, 2005, p. 186). O autor também menciona as ideias de representação como imagem e como o próprio

---

<sup>2</sup> Importante ressaltar que essa abordagem semiótica da representação não será utilizada durante a análise de *Gretchen – Filme Estrada*, pois tal incursão exigiria uma escolha metodológica diversa da que se optou por utilizar.

objeto, concluindo que representar não significa substituir ou imitar, tendo sua natureza própria enquanto sendo, ao mesmo tempo, referente ao sujeito e semelhante ao objeto. Para Pereira (2005, p.187), a representação no documentário se realiza apenas quando se enxerga o processo que ocorre em função da exibição do próprio filme, dentro de “uma fenomenologia ampla, complexa e sempre circunstanciada em relação às diferentes experiências envolvidas nesse processo construtivo”.

Nos documentários analisados pelo autor, a política é vista como a busca pelo poder, mas com suas particularidades de representação motivadas, entre outros fatores, pelas diferenças dos sujeitos-personagens em questão. Assim, se em *Vocação do Poder*<sup>3</sup>, José Joffily e Eduardo Scorel destacam como se forma um político, com foco no processo eleitoral e, principalmente, na campanha política, algo diferente é representado em *Entreatos*<sup>4</sup>. Documentário resultado do acompanhamento de João Moreira Salles à campanha presidencial de Lula em 2002, *Entreatos* apresentaria, em relação ao ex-presidente, a imagem de alguém com pleno controle do ambiente que o cerca, talvez pela experiência anterior como candidato derrotado. Para o autor, a produção pode ser vista como um conto de fadas, mais do que um filme político, com a coroação de Lula nas urnas, concretizando um sonho e um projeto pessoal. Pereira (2005, p.192), elogia a opção de Moreira Salles de priorizar cenas mais íntimas do candidato, “pois seu filme atravessa as conjunturas e revela um personagem vitorioso, determinado, condutor de sua cena, autônomo”.

Dessa forma, os dois documentários teriam como ponto de partida a análise da política como uma vocação; no entanto, foram construídos de maneiras diferentes, privilegiando determinados espaços e tempos. Se *Entreatos* “focaliza um personagem que se desloca por inúmeros espaços na dimensão do nacional” (PEREIRA, 2005, p. 190), *Vocação do Poder* se passa em uma única cidade e registra práticas assistencialistas e aventureiras, com o propósito exclusivo de construir uma carreira

---

<sup>3</sup>Lançado em 2005, o documentário acompanhou a campanha de seis candidatos a vereador do município do Rio de Janeiro no ano anterior, selecionados a fim de demonstrar a diversidade de representações partidárias e sociais demonstradas por estreadores em eleições. Entre os selecionados, estavam uma mulher, a pastora Márcia Teixeira, então com 45 anos, e cinco homens: o empresário Antonio Pedro Figueira de Mello, 30 anos; o estudante de administração Carlo Caiado, 24 anos; o estudante de direito e filho de deputados André Luiz Filho, 21 anos; o compositor e produtor musical MC Geléia, 27 anos; e o advogado e professor universitário Felipe Santa Cruz.

<sup>4</sup>Lançado em 2004, o documentário é o resultado de 240 horas de material reunido pelo documentarista João Moreira Salles, ao acompanhar a campanha vitoriosa de Lula à presidência da república, com o foco nas imagens mais reservadas do candidato, chamadas pelo cineasta de “cenas não públicas de Lula”.

política. Neste caso, ressalta o autor (2005, p. 192), “a política é feita com os mais elementares princípios de um país ainda atado pelo obscurantismo de suas elites”.

A análise de documentários que têm como temática principal a política enquanto disputa pelo poder possibilita observar a forma como essas produções tratam um tema também abordado no objeto empírico deste trabalho. Por isso, os estudos empreendidos pelos autores aqui citados sobre tais filmes serão considerados no capítulo metodológico como um paralelo ao contexto político, histórico e social mostrado pelo documentário em análise.

Lins e Mesquita (2008) também fazem uma análise de *Entreatos e Vocação do poder*, comparando o primeiro à *Peões*, de Eduardo Coutinho. Os dois documentários fizeram parte de um projeto inédito na cinematografia nacional, pois foram lançados na mesma data e na mesma sala de cinema, em diferentes horários. As autoras (2008, p. 35) ressaltam que as duas produções se concentram na figura do ex-presidente Lula, sendo que, em ambas, seus:

diretores retomam, de maneira geral, as respectivas metodologias de filmagem, com pequenas alterações. No entanto, comparam, enquanto em *Peões*, Coutinho se concentra na figura dos operários do ABC Paulista companheiros de Lula durante as greves na região durante o final da década de 1970, abordando o presente e a memória pessoal e coletiva das personagens, Salles inclui bem mais a equipe no filme e evita trilha sonora.

Já em *Vocação do poder*, o personagem político em destaque, o candidato a vereador do Rio de Janeiro, é uma figura menor dentro do cenário político, quase sem nenhuma visibilidade midiática. A escolha dos seis candidatos parece ter em mente a composição de um painel estratificado, com personagens de diferentes grupos políticos, etários e sociais. Dessa maneira, destacam Lins e Mesquita (2008, p. 36), “o filme nos coloca frente a frente com variadas maneiras de praticar e dizer a política, deixando entrever o abismo entre candidatos de diferentes estratos sociais e culturais da sociedade brasileira”.

Para as autoras (2008, p. 36-37), pouco importa se um candidato mal consegue formular suas propostas de campanha, e se sua fala contrasta com as de outros candidatos, pois: “o vazio dos discursos parece atingir todos eles já no começo das “vocações”, e o “bom” discurso cheio de boas intenções não vale mais do que o demagógico. Todos se equivalem e o que conta, no final, são as máquinas eleitorais”. Assim, Lins e Mesquita acreditam que tanto *Vocação do poder* quanto *Peões* e *Entreatos* revelam, mesmo que parcialmente, os contextos e modos com que a política é

feita no país, o que lhes permite interpretar essas circunstâncias e sugerir como modificá-las. Com isso, os três filmes enfrentam de forma mais frontal a política nacional, expondo suas particularidades e, especialmente em *Vocação do Poder*, seus vícios.

### 4.3 Auto representação

Lins e Mesquita também dão exemplos de documentários que trabalham com a ideia de que os chamados *sujeitos da experiência* elaborem as suas próprias representações, com destaque para duas produções. A primeira, *O prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos* (2003, de Paulo Sacramento), foi criada a partir de um projeto de oficinas de vídeo com detentos do presídio Carandiru, com o envolvimento de alguns dos presos no ato da filmagem, com estes “tornando-se cineastas aprendizes e cúmplices na realização do filme” e criando “a imagem de um Carandiru mais cotidiano, menos exótico e menos violento do que conceberíamos” (LINS & MESQUITA, 2008, p. 39). Por sujeitos da experiência, as autoras entendem os objetos tradicionais dos documentários, indivíduos que são tradicionalmente isolados dos processos de produção e difusão das imagens. Nestes documentários, no entanto, estes sujeitos passam a controlar os processos técnicos que determinarão de que forma eles serão representados. Ou seja, são responsáveis por sua auto representação. Importante destacar que tal processo não ocorre com Gretchen no documentário analisado: ele é analisado aqui por representar um modo inovador de representação em documentários, possibilitando uma problematização mais completa do tema.

Assim, *O Prisioneiro da Grade de Ferro* faz uso deste processo de *dar a voz e a câmera ao outro*, iniciado pelos cineastas da década de 1960, e mostra também os limites desse dispositivo, uma vez que não há uma única verdade sobre aquele presídio e aqueles detentos. Para Lins e Mesquita (2008, p. 40),

tudo o que vemos no documentário se produziu a partir da interação entre equipe e presidiários, naquele contexto; é fruto de um turbilhão de sensações, sentimentos e predisposições que envolve a todos; expressa um amontoado de expectativas e não uma suposta autenticidade ou pureza do olhar do outro. Mais do que uma questão de “olhar”, literalmente, trata-se de uma questão de acesso a situações e territórios, de experiência compartilhada.

As autoras também afirmam que o documentário deve ser visto dentro de um processo contínuo de projetos que, com a popularização das câmeras de vídeo no Brasil, passaram a construir “de dentro” a imagem dos grupos sociais neles retratados. Dessa

maneira, a intensificação do uso dos meios audiovisuais por parte destes grupos minoritários fez com que estes *sujeitos da experiência* deixassem de ser apenas *o outro* para elaborarem processos de *auto representação* em maior quantidade, geralmente com o auxílio de associações e organizações não-governamentais. A segunda produção destacada por Lins e Mesquita é *Pirinop - Meu Primeiro Contato* (2007, Mari Corrêa e Karané Ikpeng), longa que é resultado das oficinas promovidas desde 1998 pelo projeto Vídeo nas Aldeias, em que os indígenas também assinam seus próprios documentários. Guardadas as diferenças, destacam as autoras (2008, p. 41 e 42), *Pirinop* pode ser relacionado a *O prisioneiro da grade de ferro* por envolver “profissionais de cinema e jovens aprendizes (ou jovens realizadores) na partilha de uma representação bastante diversa das usuais (aquelas em que os índios ocupam o lugar do “outro”, historicamente ameaçador, exótico ou selvagem)”.

Ou seja, ambos os filmes transformam sujeitos geralmente associados com a figura de um “outro” diferente nos responsáveis por suas próprias representações, sendo estas diversas das presentes em grande parte dos documentários. Com o deslocamento do lugar dos *sujeitos da experiência* dentro destes documentários, muda também a forma como eles são representados nas produções. Segundo elas, *Pirinop - Meu Primeiro Contato* narra a história dos índios Ikpeng, que, ameaçados por invasões de garimpeiros, transferem-se do seu território, próximo ao Rio Xingu, no Mato Grosso, para o Parque Indígena no Xingu, mostrando, do ponto de vista dos índios, a luta na justiça dos Ikpeng pela posse da terra dos seus ancestrais.

Ao criar essa mudança de perspectivas, através da narração de histórias e encenação de cenas ocorridas anteriormente, o documentário mostra a intenção dos indígenas de revisitar seu passado, contando o seu relacionamento com o “outro” (o homem branco em particular). Com isso, a produção ganha uma característica que Lins e Mesquita (2008, p. 43) consideram marcante nos documentários produzidos pelo projeto Vídeo nas aldeias: “a proximidade entre quem filma e é filmado, a intimidade física e afetiva entre a câmera e as cenas, os personagens, os assuntos – quer os vídeos registrem rituais, quer retratem o cotidiano”. Dessa forma, do resultado entre produção e montagem, *Pirinop*, mostra a luta dos índios pela posse da terra dos seus ancestrais e a história da sua relação com o “homem-branco” a partir do seu ponto de vista, em uma representação de si que, por ser feita pelos próprios índios, destoa da geralmente utilizada em documentários, fazendo com que se analise a história dos povos indígenas e o documentário feito sobre eles sob uma nova perspectiva.

## 5 MÍDIA, CELEBRIDADES E POLÍTICA

Neste capítulo, se analisará os conceitos de espetáculo e culto às celebridades, com base teórica nas obras de Debord (2013) e Rüdiger (2008). A análise crítica do primeiro do que chama de “sociedade do espetáculo” e a interpretação do segundo do que considera a banalização da figura das estrelas serão vistas em paralelo à trajetória artística de Gretchen. Além disso, se estudará os exemplos de outras três celebridades, Tiririca, Jean Wyllys, Romário, que ingressaram na atividade política, através dos quais pode-se problematizar as diferentes formas possíveis de intercâmbio entre os universos da fama e da política.

### 5.1 Espetáculo, mercadoria espetacular e tempo pseudocíclico

Debord (2013, p. 13) define as sociedades dirigidas por um regime de produção moderna industrial como baseadas na acumulação de espetáculos e na representação, onde “a especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo”. O teórico francês (2013, p. 17), conceitua o espetáculo como um momento histórico de caráter tautológico em que “o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo”. Além disso, o espetáculo se mostraria avesso ao diálogo, bem como herdeiro da debilidade do projeto ocidental de compreender qualquer atividade através das categorias visuais. O autor também ressalta as características de especialização e separação do espetáculo, sendo a primeira constituída por este ser, em sua gênese, extremamente particularizado. Sobre a separação, Debord (2013, p. 21), relaciona-a com a divisão social do trabalho, a formação de classes e a ordem mítica dos poderes, o que faz com que o espetáculo seja “a conservação da inconsciência na mudança prática das condições de existência. Ele é seu próprio produto, e foi ele quem determinou as regras: é um pseudosagrado”. Constituindo-se como a linguagem aglutinadora entre um mundo dividido entre duas partes, o espetáculo seria responsável pela reunião do separado, mas sem interferir nesta separação. Essa divisão espetacular, no entanto, é simultaneamente seguida por uma união, na qual o espetáculo construiria sua unidade a partir da fragmentação.

Importante destacar a relação do conceito de espetáculo com o objeto empírico desta pesquisa, uma vez que a representação da política e da atividade artística como

dois espetáculos em permanente fusão são uma constante em *Gretchen – Filme Estrada*. Assim, como se verá mais detidamente no capítulo da análise do documentário, é através dos textos de Debord que se poderá problematizar a utilização da noção de espetáculo no referido filme. Para o autor, na sociedade do espetáculo, também merece destaque a figura da vedete, carregada de banalidade ao apresentar a chamada *representação espetacular do homem vivo*. Essa figura banal se mostraria especializada em exaltar uma vida aparente, carregada de superficialidade, tendo na sua razão de ser a representação de diversos modos de vida e de concepção da sociedade. Essa vedete-agente-do-espetáculo seria, para Debord, o oposto e o inimigo do indivíduo, ao mostrar-se como modelo de identificação espetacular e grande símbolo consumista. Apesar de consolidar-se como a figura de representação exterior das mais variadas personalidades, a vedete “mostra cada um desses tipos como se tivesse igual acesso à totalidade do consumo, e também como capaz de encontrar a felicidade nesse consumo” (DEBORD, 2013, p. 41). É dentro deste contexto que o espetáculo, aponta o autor (2013, p. 44), substitui a ode por homens e lutas por “mercadorias e suas paixões”, em uma “luta cega” na qual, “cada mercadoria, ao seguir sua paixão, realiza de fato na inconsciência algo de mais elevado: o devir-mundo da mercadoria, que também é o devir-mercadoria do mundo”.

Aqui destaca-se a figura de Gretchen como um exemplo de vedete, a *figura de representação* de Maria Odete, que dança e canta em um espetáculo superficial (tanto nos programas televisivos de auditório que tornaram sua imagem nacional e mundialmente conhecida como nos circos mambembes no interior do Nordeste, mostrados em *Gretchen – Filme Estrada*), que parece ter ele mesmo como seu fim. Assim, relacionando com o que afirma Debord, as performances da “Rainha do Bumbum”, pautadas pela sua dança sensual e músicas com versos rápidos e repetitivos, exemplificariam a exaltação da superficialidade e do prazer sexual mais explícito do que implícito.

Para Debord, o mundo do espetáculo mostra, na verdade, o mundo da mercadoria, sob a forma do qual o poder econômico transformou o trabalho humano em um trabalho assalariado, em uma forma de mercadoria. Assim, essa dominação da mercadoria sobre a economia, em um mundo onde não se enxerga nada além da primeira, fez com que esta ocupasse totalmente a vida social. Dessa maneira, o espetáculo teria se tornado “uma permanente Guerra do Opio para fazer com que se aceite identificar bens a mercadorias; e conseguir que a satisfação com a sobrevivência

amente de acordo com as leis do próprio espetáculo” (DEBORD, 2013, p. 32). Nesse contexto, o indivíduo passa a consumir ilusão, sendo a mercadoria a parte real desta e o espetáculo a sua manifestação geral. Considerando Gretchen e sua carreira artística, pode-se enxergar a exemplificação da espetacularização do trabalho e sua modificação em mercadoria através de seus shows, que transformam a apresentação musical em um produto midiático superficial. Por meio de performances onde predominam a sensualidade e a exaltação de letras sem profundidade, o que vale é a consagração do que se vê, com a mercadoria, o próprio show, sendo o único aspecto real.

Nesse contexto econômico-mercadológico, o espetáculo seria a representação abstrata de todas as mercadorias. Em um universo em que o dinheiro é o equivalente geral absoluto, “o espetáculo é o dinheiro que *apenas se olha*, porque nele a totalidade do uso se troca contra a totalidade da representação abstrata” (DEBORD, 2013, p. 34). Portanto, o capital se transformou de centro invisível em algo retratado em toda a sociedade, e em que esta é dependente da economia, e vice-versa. Se existe um projeto que desejaria a abolição das classes, “isto é, que os trabalhadores tenham a posse direta de todos os momentos de sua atividade”, seu contrário mais perfeito é a sociedade do espetáculo, “na qual a mercadoria contempla a si mesma no mundo que ela criou” (DEBORD, 2013, p. 35).

Definindo o *tempo geral do não desenvolvimento humano* em seu aspecto consumível, Debord afirma que ele retorna para a vida social cotidiana como um *tempo pseudocíclico*. Este, por sua vez, seria o tempo da sobrevivência econômica e da indústria, sendo baseado “nos traços naturais do tempo cíclico, mas também” criando “novas combinações homólogas: o dia e a noite, o trabalho e o descanso semanais, a volta dos períodos de férias” (DEBORD, 2013. P. 104). Por ser regido pela produção de mercadorias, o tempo pseudocíclico é ele próprio uma mercadoria, que reúne o que antes se separava socialmente como vida econômica, privada e política. O tempo, agora, é matéria prima: não à toa, Debord define-o como consumível e espetacular.

Uma vez que consideramos a atividade artística de Gretchen como um exemplo de trabalho transformado em mercadoria, muito comum no mercado cultural, também é possível relacionar o tempo pseudocíclico com a carreira da cantora, marcada, como também veremos no próximo item e na análise do documentário, pela alternância de períodos de maior e menor visibilidade midiática e sucesso comercial. Isso ocorre porque, no pseudocíclico, sendo ele próprio uma mercadoria, o tempo, no caso da cantora e de diversos outros artistas, fica à mercê do processo comercial que rege o



show-bis, condicionando a fama dessas celebridades às circunstâncias deste mercado. Este tempo, que também é onde imagens são consumidas e mercadorias são reunidas, “é o campo inseparável em que se exercem plenamente os instrumentos do espetáculo, e o objetivo que estes apresentam globalmente, como lugar e como figura central, de todos os consumos particulares” (DEBORD, 2013, p. 105). No espetáculo, o tempo deve se congratular quanto menos for usado, pois não existiria mais um tempo real, mas sim a sua publicidade. O consumo, ao invés de promover a exibição de novas ideias e fluxos, imporia somente o retorno contínuo de um mesmo processo, no qual o tempo espetacular é dominado pelo controle do passado em relação ao presente. Dessa forma, conclui o autor, o espetáculo, por ser um organismo que imobiliza a história e a memória, além de abandonar a primeira, nada mais é do que a falsa consciência do tempo.

## **5.2 Mídia, celebridades e Indústria Cultural**

Se durante séculos, a fama era conquistada a partir do reconhecimento a alguém por seus feitos, atualmente, na chamada era democrática das massas, fama e obtenção de popularidade se fundiram. Segundo Rüdiger (2008), a popularidade surgiu a partir do momento em que a impressão de nossos atributos passou a ser o nosso objeto de aprovação e, conseqüentemente, objeto de exploração pelos mecanismos da Indústria Cultural (passagem de fama à celebridade). Dessa maneira, as celebridades surgiram “como fenômeno de cultura precisamente nesse contexto, acionado pela ascensão dos meios de comunicação e plenamente configurado no período entre as duas grandes Guerras” (RÜDIGER, 2008, p. 05).

Diferenciando os heróis das celebridades, o autor ressalta que enquanto os primeiros faziam a sua própria fama, ao menos em parte, as segundas parecem ser invenções midiáticas, nomes da moda feitos e desfeitos pela própria mídia. Ou seja: enquanto os heróis eram formidáveis, as celebridades são apenas comuns. Para ele, a figura “espiritual” da celebridade se consolidou no Brasil no início dos anos 1970, com nomes como o estilista Dener Pamplona de Abreu e o colunista Ibrahim Sued, sendo ressaltada na década seguinte, quando programas televisivos como *Flash*, de Amaury Júnior, passaram a promover “o eclipse dessas formas primitivas de marketing pessoal pelos veículos de desfile de celebridades, exponenciados hoje pela revista *Caras* (1993),

vários programas de televisão e os sites de mexericos da Internet” (RÜDIGER, 2005, p. 08).

Neste contexto, tem-se o surgimento de diversos tipos de celebridades: com a banalização e popularização da figura do famoso, pode-se destacar desde prestigiados atores de cinema, teatro e televisão, e cantores que consolidam suas carreiras enquanto sucessos comerciais e de crítica, ao mesmo tempo em que proliferam as posições obscuras e vagas de “modelos e atrizes”, as chamadas celebridades instantâneas (como os participantes de reality shows), as socialites e os cantores que fazem sucesso tão rapidamente quanto deixam de ser notícia. Mas todos, sem exceção, têm espaço nas revistas de celebridades. Pensando no caso de Gretchen, destaca-se a singularidade de sua trajetória artística: ao mesmo tempo em que sua carreira como cantora – diferentemente do caso de cantantes que se firmaram como paradigmas comerciais e musicais - apresenta características de efemeridade, ela conseguiu manter-se, por mais de trinta anos, como uma artista visível midiaticamente.

Assim, nas últimas décadas, esse fenômeno se tornou uma espécie de modelo de comportamento em um sistema capitalista predatório e socialmente seletivo, razão que ajuda a explicar sua consolidação em lugares como Europa e os Estados Unidos. Dessa forma, destaca Rüdiger (2008, p. 10), “a formação de uma economia de mercado em escala de massas converteu as massas em consumidoras, antes de elas chegarem a ter uma verdadeira experiência de cidadania”. Dentro deste contexto, as celebridades se firmam como personagens que organizam a hierarquia mercadológica da sociedade, pois mesmo não contando com um poder institucional, já que são produtos da indústria cultural, elas são engrenagens de um processo consumista “tornado possível pela sua banalidade e cunho cotidiano, à aparente acessibilidade ao público e ao compartilhamento dos anseios e problemas que dominam as multidões em meio ao capitalismo contemporâneo” (RÜDIGER 2008, p. 11). Portanto, sendo as celebridades, assim como seu público, agentes passivos do sistema da Indústria Cultural, qualquer pessoa, em tese, pode se tornar uma delas.

A obra de Rüdiger traz também a análise do processo de culto às celebridades pela voz de outros autores, contribuindo para o presente trabalho com a possibilidade de analisar a trajetória artística de duas figuras que conquistaram grande reconhecimento no show-bis brasileiro, exemplificando de que forma os famosos lidam com o processo pseudocíclico de alternância de períodos em que têm maior ou menor sucesso e visibilidade midiática. Mariana Baierle Soares analisa a representação de Xuxa pela

revista *Veja* durante 24 anos, destacando que, considerando a cobertura da revista, a artista pode ser vista como um mito, na medida em que é apresentada como distinta das outras pessoas. Dessa forma, *Veja* “mostra como a celebridade é esboçada e preparada para gerar audiência, fetiche ao público e lucros à indústria do entretenimento e do consumo de massa” (SOARES In RÜDIGER, 2008, p. 21).

Em outro artigo na mesma obra, Felipe Faraco analisa a discografia de Roberto Carlos ao longo de suas décadas de carreira, definindo o artista como um precursor da cultura de massas brasileira. Segundo Faraco (2008, p. 50), “ao mesmo tempo em que a época na qual Roberto Carlos iniciou sua carreira possibilitou ao cantor alcançar o status de ídolo popular, foi ele o artista que conseguiu fazer uso desse aparato para se tornar o maior ícone da música popular brasileira”. Em sua conclusão, o autor afirma que há uma aparente pasteurização da imagem do cantor, sua transformação de indivíduo em mercadoria. Dessa maneira, o que passa a ser “vendido” não é um homem, mas um estereótipo irreal e previsível.

Além de exemplificarem a forma como as celebridades lidam e vivenciam com a fama, os dois artigos problematizam a importância da mídia como promotora de um espetáculo onde essas figuras são construídas e legitimadas. Isso ocorre porque é através da exposição midiática que elas se tornam conhecidas e admiradas pelo público. Ao final da obra, Rüdiger afirma que estamos em uma nova era, na qual a celebridade se banaliza e se torna um bem facilmente alcançável, “graças aos novos meios de comunicação colocados nas mãos das massas pelo desenvolvimento tecnológico mais recente e conforme o aciona o mundo capitalista do final do século XX” (RÜDIGER, 2008, p. 105). Agora, a banalidade e a vulgaridade imperam.

Esse “tempo de narcisismo amplificado” não se compõe, no entanto, apenas pela ruína do sistema de estrelato e a banalização da criação de celebridades. Para o autor (2008, p. 106 e 107), esses processos devem ser analisados dentro de um contexto mais abrangente: o do nivelamento gerado pela volatilidade e rapidez do capitalismo, ampliando “o subjetivismo dos costumes” e “um individualismo que se tornou totalmente democrático”. No entanto, conforme retomaremos no capítulo da análise do documentário, essa afirmação deve ser relativizada quando aplicada ao contexto socioeconômico retratado em *Gretchen – Filme Estrada*, uma vez que os processos descritos pelo autor levam em conta um determinado tipo de sistema econômico e de códigos sociais.

Podemos relacionar o cenário de banalização e surgimento de celebridades, analisado por Rüdiger e exemplificado pelos casos de Xuxa e Roberto Carlos, com o contexto no qual Gretchen se inclui, apesar das significativas diferenças entre o apelo midiático e a situação econômica da última e dos dois primeiros. Alçada à fama através de suas participações como dançarina e cantora em programas de televisão, a “Rainha do *Rebolado*” - termo que se usará aqui para definir o ato de dançar da cantora, especialmente durante a análise do documentário, uma vez que o movimento que Gretchen faz com os glúteos e os quadris torna a sua performance artística singular - teve sua imagem sensual explorada a partir da mesma lógica de criação de uma figura de celebridade voltada para a geração de audiência, popularidade e lucros, descrita por Baierle acerca da “Rainha dos baixinhos”.

Em relação à posição de Xuxa e Roberto Carlos no universo de celebridades e a emergência de uma Indústria Cultural Brasileira, Gretchen pode ser situada em uma posição temporal intermediária. Alçada ao estrelato cerca de uma década antes de Xuxa, ela viu seus discos serem vendidos aos milhões mais de 10 anos após RC se tornar o Rei da música popular brasileira. O sucesso adquirido por Roberto Carlos a partir dos anos 1960 fez com que ele se consagrasse enquanto artista e precursor de uma cultura de massas nacional, que se aperfeiçoou e se segmentou, em um movimento que abriu espaço para o surgimento de celebridades como a própria Gretchen, com desempenho artístico muito diferente ao do cantor capixaba.

### **5.3 Gretchen: rebolado, fama e decadência**

Lançada pelo produtor Mister Sam, Maria Odete Britto de Miranda se tornou Gretchen no final da década de 1970, sendo conhecida como a “Rainha do Rebolado” desde quando apresentou-se com o grupo Zaccaro no Programa Sílvio Santos<sup>5</sup>. Em seguida, vieram os vários discos e apresentações em programas de auditório. A partir dos anos 1980, com canções como *Melô do Piripiri*, *Freak le boom boom* e *Conga, Conga, Conga*, as letras e coreografias sensuais alçaram Gretchen ao estrelato, o que resultou em cerca 15 milhões de discos vendidos (devido a ausência de dados sobre o tema no site da Associação Brasileira de Produtores de Discos<sup>6</sup>, única instituição a realizar uma contagem oficial sobre a vendagem de discos, pode-se apenas chegar a

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/gretchen/dados-artisticos>>. Acesso: em 13 mai. 2014.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.abpd.org.br/>>. Acesso em: 13 mai. 2014.

uma conclusão não oficial sobre o número, de acordo com outros dados encontrados em sites da internet<sup>7</sup>). Começando a rebolar de costas para o público durante um regime militar, no qual vigoravam a repressão política e de costumes, e em que livros, filmes e músicas eram censurados por “conteúdo subversivo”, Gretchen embarcou no contexto de uma cultura de massas ainda emergente. Celebridade internacional, a “Rainha do Rebolado” foi precursora ao se tornar uma das primeiras estrelas célebres pelo apelo sensual da sua performance artística, da qual podem ser encontrados traços nas diversas figuras de cantoras e dançarinas surgidas nos anos posteriores.

O surgimento de novas cantoras com um perfil similar ao seu deu-se especialmente a partir da década de 1990, quando ela passou a enfrentar maior concorrência e a perder espaço, segundo o então editor do caderno Ilustrada, da edição online do jornal Folha de São Paulo, Sergio Ripardo, em artigo de 19 de setembro de 2006. Para ele, no contexto da época, de popularização de gêneros musicais como o axé e o funk, “virou lugar comum ver na TV dançarinas rebolando, gemendo, dando gritinhos e cantando letras sem sentido” (RIPARDO, 2006). Nos anos 2000, por sua vez, destaca o jornalista (2006), Gretchen continuou em busca dos holofotes, repetindo suas performances musicais, falando sobre suas cirurgias plásticas e realizando “shows na onda do revival dos anos 80. Recentemente, voltou a ser “notícia” ao comentar o visual masculinizado de Thammy Miranda, 23, sua filha mais velha”.

No ano em que Ripardo escreveu o artigo, Gretchen participou pela primeira e última vez de um filme pornográfico, com previsão de lançamento de dois meses após a publicação do texto. Em “La Conga Sex”, a cantora e dançarina fez cenas explícitas de sexo com o namorado. Dois anos depois, a “Rainha do Rebolado” ganhou novo destaque ao tentar iniciar uma carreira política, concorrendo à prefeitura da Ilha de Itamaracá (PE), no mesmo ano em que completava três décadas de carreira artística. Da intenção da jornalista Eliane Brum de acompanhar Gretchen durante uma turnê em seu aniversário de 25 anos de carreira, nasce por fim, em 2010, “Gretchen – Filme Estrada”, documentário que é objeto empírico dessa pesquisa e que mostra a primeira campanha política da cantora e dançarina, ao mesmo tempo em que se apresenta em circos mambembes no interior do país.

---

<sup>7</sup>Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/holofote/tag/gretchen/?topo=52,1,1,,186>>, <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista\\_de\\_recordistas\\_de\\_vendas\\_de\\_discos\\_no\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_recordistas_de_vendas_de_discos_no_Brasil)> e <<http://colunablah.blogspot.com.br/2012/06/os-artistas-nacionais-que-mais-venderam.html>> Acesso em: 13 jun. 2014.

Ao acompanhar Gretchen durante a campanha política em que ficou em terceiro lugar, com apenas 343 votos, Brum destaca, em entrevista para Katia Mello, publicada no blog *Mulher 7x7*, da Revista Época, a forma como a então candidata “tinha se apropriado de tudo o que tinha visto nos palanques da política que frequentara como artista. “Bordões como “eu sou a mudança” ou “eu não sou política” ou “eu estou de pés no chão como vocês” ou “eu registrei meu projeto em cartório”. Onde é que já ouvimos tudo isso?”(MELLO, 2010)”. Com o fim das eleições e sua derrota, a “Rainha do Rebolado” voltou a fazer apresentações e a ser, de uma forma ou de outra, destaque na mídia.

Em 2011, o pesquisador Rodrigo Faour lançou o disco “Charme, talento & gostosura”, com os principais sucessos da cantora e dançarina, em que defende a sua importância no universo musical brasileiro. No ano seguinte, Gretchen participou do *reality show A Fazenda*, da TV Record, saindo do programa depois de pouco mais de um mês de confinamento. Em setembro de 2013, ela abandonou oficialmente os palcos. Durante entrevista ao programa *Luciana By Night*, da RedeTV!, a artista anunciou o fim de sua carreira: “chegou mesmo o momento de viver a minha vida. De fazer outra coisa, de investir em outro negócio”, afirmou. Longe da rotina de shows, Maria Odete continua sendo destaque na imprensa: em dezembro daquele ano, matéria da Revista Piauí acompanhou a cantora na sua nova atividade, como dona de uma loja de produtos brasileiros no subúrbio de Paris, onde vive com três filhos e o marido, o português Carlos Marques. Os estudos sobre a carreira artística de Gretchen, as repercussões de sua incursão pela política e as representações destas suas facetas em *Gretchen – Filme Estrada* serão explorados com maior profundidade no capítulo final. Neste, além da análise do documentário em si, se estudará o contexto sociopolítico da Ilha de Itamaracá, onde a cantora decidiu candidatar-se à prefeitura, e a repercussão midiática da candidatura e respectiva derrota.

#### **5.4 Outros casos: celebridades na política**

Ao se analisar outros casos de celebridades que decidiram se candidatar a cargos políticos, pretende-se mostrar como a atitude de Gretchen também foi seguida por outros famosos em diferentes cargos eletivos e, a partir destes exemplos, problematizar a decisão dessas celebridades em seguir a carreira pública. Ao levar em conta exemplos de figuras que conquistaram fama em diferentes áreas, leva-se em conta a importância de demonstrar as ligações entre o culto às celebridades e a esfera política. Além de

Gretchen, outras celebridades decidiram se candidatar a um cargo político, entre elas Tiririca, Jean Wyllys e Romário. Apesar de ter em conta que outros famosos também se lançaram à carreira política, destacamos aqui a incursão à Câmara dos Deputados destas três figuras, todas elas eleitas em 2010.

Cearense de Itapipoca, Francisco Everardo de Oliveira Silva foi criado em circos e, aos oito anos de idade, tornou-se o palhaço Tiririca. A partir de 1996, viu a carreira de comediante deslanchar nacionalmente, com o sucesso de seu primeiro CD, em especial a música *Florentina*, mas sofrendo, em seguida, uma série de reveses, com a censura da música, acusada de racismo, o rompimento com a gravadora e o divórcio de Rogéria Márcia. Tempos depois, Tiririca voltou a fazer sucesso, lançando novo CD e participando de programas humorísticos na TV Manchete, no SBT e na Record, emissora em que trabalhou durante muitos anos. Oliveira continuou popular nos anos 2000 – e podia ser eleito com até um milhão de votos, descobriu o presidente do Partido da República (PR), Valdemar Costa Neto. Convidado por Costa Neto, em 2009, para concorrer a Deputado Federal pelo PR de São Paulo, Tiririca fez uma campanha pautada pelas piadas sobre política<sup>8</sup>. Importante destacar que a trajetória artístico-midiática de Tiririca encontra semelhanças com a de Gretchen, uma vez que ambos foram alçados à fama através da participação em programas televisivos de auditório e passaram por momentos de maior ou menos visibilidade e sucesso comercial em suas carreiras. Artista de grande sucesso popular, o palhaço não se dissociou de sua imagem circense durante a campanha, utilizando-a, pelo contrário, para ser reconhecido e conquistar a atenção dos eleitores – com sucesso.

Nascido em Alagoinhas, Bahia, no mesmo interior nordestino onde Tiririca passou a infância e Gretchen tentou iniciar sua carreira política, Jean Wyllys de Matos Santos tornou-se uma celebridade nacional ao vencer a quinta edição do *Big Brother Brasil*, em 2005. Interessado em estudar reality shows, o professor universitário, pesquisador de mídia e cultura, viu no confinamento a única forma de levar adiante esse estudo, que posteriormente daria forma a um doutorado. Após trabalhar em programas da Rede Globo, Wyllys voltou a se dedicar exclusivamente à carreira de professor universitário até 2010, quando candidatou-se a deputado federal pelo PSOL, adiando mais uma vez a conclusão da tese sobre o BBB. Eleito pelo Rio de Janeiro, ele se tornou

---

<sup>8</sup> Elegendo-se além da previsão das pesquisas feitas pelo PR – 1,3 milhões de votos – o palhaço se tornou o segundo deputado federal mais votado do país, em 2010, atrás apenas de Éneas Carneiro (PRONA). Em 2002, Carneiro foi eleito, também por São Paulo, com 1,5 milhões de votos.

um político especialmente dedicado à defesa dos direitos homossexuais. Gay assumido, Jean foi o primeiro parlamentar a admitir sua homossexualidade e a condição de militante desta causa: sempre foi conhecido por sua postura de orgulho em relação à orientação sexual, acrescida na atividade parlamentar por uma luta pela ampliação das garantias legais para os grupos LGBT, como o casamento igualitário entre pessoas do mesmo sexo. Ao ser eleito com uma pequena votação – cerca de 13 mil votos -, após uma campanha definida por ele próprio como invisível e com poucos recursos, Wyllys exemplifica um tipo diferente de famoso em relação à Tiririca (sua exposição midiática maior havia se dado vários anos antes, quando participou do BBB, e, após sair do programa, ele sempre fez questão de evitar a participação maciça em programas televisivos). No entanto, com muito menos recursos, visibilidade midiática e votos que o palhaço, o professor universitário conseguiu se eleger para o mesmo ambiente legislativo.

Assim como Tiririca e Jean Wyllys, o ex-jogador Romário de Sousa Faria se elegeu deputado federal nas eleições de 2010, também pelo Rio de Janeiro. Tetracampeão brasileiro na Copa de 1994, Romário consagrou-se como um dos grandes jogadores de futebol do país, com um estilo explosivo dentro e fora dos campos – jogadas dotadas de extrema habilidade e um gosto especial por festas. Aparentemente, o perfil de celebridade encarnado por Romário e Tiririca, marcado por um caráter mais popular e irreverente, poderia distanciar os dois das pretensões políticas, e dificultar que o eleitorado identificasse-os como adequados ao exercício legislativo. Essa imagem, no entanto, que pode ser vista como semelhante a de Gretchen, não dificultou que ambos, diferentemente da cantora, obtivessem altas votações.

Em 2010, aposentado do futebol profissional há dois anos, Romário elegeu-se para a câmara federal e substituiu a imagem de craque malandro e irreverente, sem meias palavras, pela de parlamentar comprometido com causas de interesse público, especialmente a fiscalização das obras e gestão do mundial de 2014 e os direitos dos portadores de deficiência e doenças raras, como sua filha Ivy, portadora da Síndrome de Down. Representando um perfil de celebridade marcado por uma irreverência incomum entre ídolos, especialmente os atletas, o exemplo da carreira política de Romário demonstra como o desempenho de famosos nas urnas pode ser imprevisível, e como, eleitos, eles podem se adaptar ao ambiente político de diferentes maneiras.



## **6. GRETCHEN – FILME ESTRADA: ESTUDO DE REPRESENTAÇÕES EM DOCUMENTÁRIO**

No presente capítulo, será feita, além da análise específica de *Gretchen- Filme Estrada*, o aprofundamento do estudo de elementos exteriores, porém relacionados, ao documentário. Assim, primeiramente, será exposto aqui o levantamento de dados sobre o contexto político-social da Ilha de Itamaracá, palco da primeira e única experiência eleitoral de Gretchen, bem como a repercussão midiática de sua candidatura e da posterior derrota nas urnas.

### **6.1 Levantamento de dados**

Segundo Marconi e Lakatos (2003), levantamento de dados é a etapa da pesquisa em que se prepara a coleta das informações desejadas, através de um rigoroso controle dos mecanismos de pesquisa. Entre os diversos tipos de levantamento de dados citados pelos autores, faremos uso da coleta documental, através de arquivos disponíveis online nos sites de jornais, portais de notícias e institutos de pesquisa, que serão especificados nos itens 6.3 e 6.4, nos quais será feita a análise destas informações. Destaca-se a origem secundária das fontes utilizadas na presente análise documental. Como afirma Moreira (2005), são fontes secundárias todas as informações e dados organizados e disponibilizados previamente, tendo como principais exemplos a mídia impressa e a eletrônica, como gravações de vídeo e imagem, além dos textos disponíveis online, de onde serão originários todos os dados coletados nesta pesquisa.

Após a coleta dos dados, ocorre a sua elaboração e classificação, através de três passos: seleção (verificação minuciosa das informações), codificação (classificação e codificação dos dados) e tabulação (disposição dos elementos em tabelas, a fim de verificar relações entre os mesmos). Em relação à elaboração e classificação de dados por meio de tabulação, apesar de não ser aqui seguida no que diz respeito à disposição dos elementos em tabelas, será observada, ao longo da análise, em relação à busca por relações entre as informações.

À coleta seguem a análise e a interpretação das informações, que devem ser vistas, segundo Marconi e Lakatos, como as fases principais da pesquisa, sendo duas atividades relacionadas mas distintas, com diferentes etapas cada. A análise é dividida entre os processos de interpretação, em que se verifica a relação entre as variáveis envolvidas no processo, explicação, em que se esclarece as origens das etapas, e

especificação, que discute a validade das relações entre as variáveis. Sobre a interpretação, por sua vez, merecem destaque os aspectos de construção de modelos e ligação com a teoria. Para as autoras (2003, p. 168), a análise e a interpretação dos dados devem ser feitas através de um bom planejamento de pesquisa e do estudo da facilidade ou dificuldade das hipóteses dos problemas. Na análise dos dados sobre o contexto sócio-político da Ilha de Itamaracá, bem como da cobertura midiática sobre a candidatura de Gretchen à prefeitura do município, faremos uso especial das etapas de seleção, análise e interpretação das informações.

Esta seleção será feita observando os critérios destacados por Flick (2009): autenticidade (origem), credibilidade (ausência ou presença de distorções), representatividade e significação (clareza da sua mensagem), bem como levando em conta as conexões existentes entre os documentos selecionados, que fazem referência uns aos outros enquanto criam um determinado universo social e, neste caso específico, político. Além da importância de enxergar os documentos analisados como não neutros e, por isso mesmo, ferramentas vantajosas para a pesquisa, destaca-se também a contribuição do autor para se considerar, durante a análise, qual a intenção de quem produziu tais documentos e qual a função destes em um determinado processo.

## **6.2 Inspiração da análise fílmica para pensar o documentário**

Em *Ensaio Sobre A Análise fílmica*, Vanoye e Goliot-Lété (1994), apontam dois obstáculos à análise fílmica: os de ordem material e os de ordem psicológica. Os primeiros ocorrem devido aos elementos que a análise fílmica consegue decodificar, pertencentes apenas aos âmbitos visual, fílmico e sonoro, sem um texto em si a ser analisado, o que exige assistir ao filme diversas vezes, bem como dedicar-se a fazer anotações e montar redes de observações de acordo com o enfoque da análise. Os obstáculos de ordem psicológica, por sua vez, consistiriam especialmente na relação com o deslumbramento que o filme provoca, exigindo que o analista torne-o “participante”, não se deixando levar pelas primeiras impressões.

Assim, destacam os autores (1994, p. 14), o grande desafio é aliar as impressões decorrentes de um contato “bruto” com o filme, que poderão ser averiguadas em uma análise posterior, com questões baseadas no *como* e não no *por que*, que “conduzem a considerar o filme com maiores detalhes e a integrar, em um ou outro momento, os “primeiros movimentos do espectador”. Na análise de *Gretchen – Filme Estrada*, será adotado um método baseado em perguntas centradas no *como*, o que permite uma maior

percepção dos detalhes e, principalmente, um entendimento mais acurado dos processos de composição das cenas e da representação da cantora em seus papéis político e artístico. Além disso, será feita a desconstrução do documentário como um todo e a divisão das cenas em que Gretchen é mostrada fazendo campanha e as em que ela se apresenta em circos mambembes.

Vanoye e Goliot-Lété estipulam duas definições para a análise fílmica: a atividade de analisar e o resultado desta mesma análise. Sobre as etapas deste processo, os autores afirmam que, inicialmente, deve se partir do texto fílmico para desconstruí-lo, o que permite ao analista obter um certo distanciamento do filme em estudo. Em seguida, deve se estabelecer ligações entre os elementos fílmicos, aparentemente sem relação entre si, compreendendo “como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento” (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Os autores (1994, p. 19 e 20) também recomendam a fruição gratuita do filme como uma atividade de destaque no processo de análise, uma vez que, ao deixar a narrativa se desenrolar livremente, o analista “volta a encontrar uma espécie de disponibilidade e outorga-se a possibilidade de deixar-se surpreender agradavelmente e de conseguir acolher elementos novos que se situam fora de suas projeções e de suas preocupações particulares”. Durante o processo de análise do documentário, a etapa de fruição de *Gretchen – Filme Estrada* teve importância especial na observação de detalhes mais sutis, o que vale para desde um enquadramento muito rápido de um rosto até o uso emblemático de um pequeno trecho musical como trilha sonora, bem como nas *impressões* transmitidas pelo longa. Tal percepção auxiliará na melhor compreensão tanto dos aspectos gerais como nos dois mais específicos do objeto de análise.

Sobre as etapas da análise fílmica, Flick (2009) cita os passos sugeridos por Denzin (2004a, p. 242-242), entre eles os de assistir e sentir, bem como a observação da questão de pesquisa. Semelhante à fruição descrita por Vanoye e Goliot-Lété, o primeiro passo dessas etapas será seguido à semelhança do descrito no parágrafo anterior. Quanto à observação do tema de pesquisa, se assistirá o documentário tendo em mente a busca pelas representações de Gretchen, o que exigirá anotações sobre cenas consideradas fundamentais para a compreensão deste processo.

Durante a análise, é necessário ter em mente os contextos em destaque, tanto da história em si quanto de realização do filme, em relação a escolas cinematográficas e artísticas. Assim como livros, peças e músicas, os filmes devem ser enxergados a partir

de determinados conceitos estéticos com os quais se identificam e nos quais se inspiram. Dessa forma, para *Gretchen – Filme Estrada* ser compreendido enquanto um documentário brasileiro contemporâneo, incluído dentro de um determinado contexto artístico e documental, as suas especificidades fílmicas e artísticas serão observadas, sendo que o resultado desta observação estará presente no subcapítulo da análise e nas considerações finais.

Sobre os elementos narrativos, Vanoye e Goliot-Lété atentam para a necessidade de observação da continuidade da narração, balizada pela homegeneização do significante visual e do significado narrativo (formados por elementos como cenários e unidade do roteiro), pelo significante audiovisual (sincronia entre imagens e sons) e pela linearização (os dados que fazem a ligação entre os planos, como o movimento, a imagem, o som e a música). Os autores também fazem a definição de plano e sequência, sendo o primeiro limitado pelas colagens que ligam-no aos planos anterior e posterior, composto por duração, ângulo de filmagem, escala, enquadramento e profundidade de campo, podendo ser fixo ou em movimento. Já a sequência é formada por um conjunto de planos, que constituem uma unidade narrativa, e pode ser definida por parâmetros fílmicos (comum, alternada, em paralelo, por episódios ou em colchetes) e de roteiro (em externa/em interna; de dia/de noite; visuais/dialogadas; de ação, de movimento, de tensão/ inação, imobilidade, distensão; íntimas/coletivas, públicas; com um personagem/com dois personagens/de grupo).

Esses elementos narrativos pautarão a primeira parte da análise, uma vez que ali se dividirá as sequências do documentário em três conjuntos, que serão estruturados tecnicamente pela descrição da disposição destes elementos em cada um deles. Essa divisão se revelou após o filme ser assistido várias vezes. Verificou-se a presença de três conjuntos de cenas que, mesmo não sendo autônomos, apresentavam uma série de especificidades que permitiam delinear um modo de organização do documentário, sendo, portanto, a melhor maneira de combinar a interpretação narrativa com a disposição subjetiva dos contextos presentes no filme.

Também será de fundamental ajuda a compreensão do documentário como um todo, ou seja, um olhar analítico para o conjunto do filme, conforme propõem Vanoye e Goliot-Lété. Este direcionamento metodológico será utilizado especialmente na segunda parte da análise, quando se considerará a relação entre as duas representações dos *espetáculos* protagonizados por Gretchen: a campanha política e a turnê musical. Como se verá, é vital conceber *Gretchen – Filme Estrada* como uma  *fusão de espetáculos*, um

mecanismo que só pode ser compreendido a partir de um entendimento analítico do longa.

### 6.3 Ilha de Itamaracá – Contexto sociopolítico

Neste item, se fará um apanhado da formação do município da Ilha de Itamaracá, bem como uma análise de seus dados sociais. Com isso, e com o entendimento da conjuntura política, através dos resultados das últimas quatro eleições à prefeito da Ilha, pretende-se compreender melhor o contexto político e social do local onde Gretchen quis começar sua carreira política. Acredita-se que desta forma será possível organizar um embasamento para analisar com mais profundidade o cenário representado pelo objeto empírico deste trabalho.

Povoada desde o período colonial e reconhecida oficialmente em 1866 como um distrito, Itamaracá pertenceu à cidade de Igarassu por quase 90 anos, período interrompido por alguns meses no ano de 1938, quando recebeu o nome de Pilar. Em 1958, o então distrito foi alçado à categoria de cidade, sendo chamado oficialmente de Ilha de Itamaracá somente mais de três décadas depois, em 1999<sup>9</sup>. Nos últimos 20 anos, o município teve um considerável crescimento populacional: segundo dados do IBGE<sup>10</sup>, passou de 8.580 habitantes em 1991, para 17.573 pouco tempo antes de Gretchen concorrer à prefeitura da Ilha, em 2007, e para 23.926 em 2013. Em 2010 (IBGE), enquanto o Brasil apresentava um índice de desenvolvimento humano de 0,715, Itamaracá apresentava um índice de 0,653.

Segundo levantamento do Observatório das Metrôpoles<sup>11</sup>, também de 2007, quase 40% cento da população da Ilha tinha renda mensal de até três salários mínimos, enquanto outros 51% não contavam com nenhum rendimento mensal. O mesmo levantamento destaca um quadro de grande desigualdade social: em 2000, os 20% mais ricos detinham 64,5% da renda do município, contra o controle de 1,4% por parte dos 20% mais pobres. Destaque também para as más condições de saneamento e os altos índices de analfabetismo. O censo de 2010 do IBGE constatou que apenas 12,5% dos

---

<sup>9</sup> Disponível em:

<<http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=260760&search=pernambucolilha-de-itamaracalinfograficos:-historico>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

<sup>10</sup> Disponível em:

<<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=260760&search=linfogr%E1ficos:-informa%E7%F5es-completas>>. Acesso em 14 abr. 2014.

<sup>11</sup> Disponível em:

<[http://web.observatoriodasmetrosoles.net/planosdiretores/produtos/pe/PE\\_Avalia%C3%A7%C3%A3o\\_PDP\\_Ilha\\_de\\_Itamarac%C3%A1\\_mar\\_2010.pdf](http://web.observatoriodasmetrosoles.net/planosdiretores/produtos/pe/PE_Avalia%C3%A7%C3%A3o_PDP_Ilha_de_Itamarac%C3%A1_mar_2010.pdf)>. Acesso em 14 abr. 2014.

domicílios urbanos possuíam saneamento adequado, contra 76,7% e 10,7% de domicílios com sistemas semi-adequados e inadequados, respectivamente. Sobre os índices educacionais, a pesquisa concluiu que 7% da população entre 15 e 24 anos era analfabeta, contra 16,2% do grupo entre 24 e 59 anos e 30,3% das pessoas com 60 anos ou mais.

Analisando os resultados das eleições municipais da última década, através do banco de dados do site do Tribunal Superior Eleitoral (<http://www.tse.jus.br/>), é possível constatar a ausência da consolidação de um único grupo político à frente da prefeitura de Itamaracá. Eleito em 2000 pelo PPB, Marcos Augusto Santos derrotou o então prefeito Joel Monteiro (PFL) quatro anos antes, mas teve que passar o cargo para outro político do PFL, Paulo Xavier, em 2004. Xavier, por sua vez, também não conseguiu ser reeleito: nas eleições de 2008, ficou em segundo lugar, entre Gretchen, com seus 2%, e Rubinho (PT), com seus mais de 52% dos votos. No último pleito, o candidato petista teve sua permanência à frente da prefeitura da Ilha interrompida, sendo apenas o segundo mais votado. Em uma eleição marcada pela divisão da chapa de situação – além de Rubinho, concorreu o vice-prefeito, Cláudio Gadelha (PR) – Paulo Baptista (PTB) elegeu-se com 6.311 votos (mais de 50%).

Os últimos três ex-prefeitos da cidade ou foram condenados ou respondem a processos judiciais por improbidade administrativa. Como noticiou reportagem da edição online do jornal *Diário de Pernambuco* de 23 de agosto de 2013, o Tribunal de Justiça de Pernambuco manteve a condenação a Marcos Augusto Santos, acusado de não repassar os descontos da previdência dos funcionários públicos municipais. O fato, ocorrido entre maio e dezembro de 2004, teria totalizado mais de R\$ 266.000, gerando a suspensão dos direitos políticos de Santos por cinco anos. Ainda segundo a matéria, o ex-prefeito “justificou o fato alegando dificuldades financeiras, à época, enfrentadas pelo município” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2013).

Xavier e Rubinho, por sua vez, foram processados por irregularidades na execução de programas federais e em processos de licitação durante seus mandatos, segundo reportagem da edição online do *Diário de Pernambuco* de 20 de janeiro de 2014. A matéria destaca que, de acordo com o processo, Xavier contratou e destinou recursos, sem fundamento legal e fiscalização, para uma única empresa, além de ter fraudado procedimentos de licitação e contratação. O ex-prefeito, segundo a edição online do *Diário*, teria causado um prejuízo de R\$ 587.000 aos cofres públicos, pois:

transferiu, ainda, valores da conta vinculada ao Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (Peti) a outras contas da prefeitura. Além disso, em sua gestão, foram realizados pagamentos em favor da própria prefeitura, por meio de cheques nominais, sem a comprovação de que os agentes jovens, supostamente contemplados com as bolsas, tenham recebido os recursos, entre outras irregularidades (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2014).

Já Rubinho, ressalta o jornal (2014), não teria apresentado a documentação necessária para comprovar processos de licitação e aplicação de recursos destinados “aos programas Bolsa Família, Piso Básico de Transição, Agente Jovem e Proteção Básica. O dano ao erário foi de R\$ 195.529,43”.

#### **6.4 Candidatura e documentário – Repercussões**

Tendo em vista a projeção midiática de Gretchen, se analisará a seguir a repercussão dada por meios de comunicação à candidatura da cantora, desde as suas primeiras manifestações sobre o desejo de tornar-se prefeita de Itamaracá até o resultado da derrota eleitoral. Também se mostrará qual o destaque dado pela mídia ao lançamento de *Gretchen – Filme Estrada*. Esse procedimento metodológico foi organizado a partir de uma busca detalhada na internet, usando o site de busca Google com as palavras-chave *candidatura, Gretchen, eleições, Ilha de Itamaracá e Gretchen – Filme Estrada*. Levantou-se, nesse processo, cerca de 30 notas, notícias, reportagens e colunas de opinião. Desse número, selecionou-se as mais relevantes para compor esse panorama midiático.

Apesar do baixo desempenho nas urnas e da campanha feita com poucos recursos, segundo mostra o documentário, Gretchen decidiu concorrer à prefeitura da Ilha de Itamaracá muito antes das eleições de 2008. Já em junho de 2006, a “Rainha do Bumbum” demonstrava interesse em ser prefeita da Ilha: em entrevista ao portal *O Fuxico*<sup>12</sup>, ela afirmou que adiará o projeto por falta de tempo, mas que viu na carreira política a chance de ajudar a população da Ilha. Na entrevista, Gretchen destacou seus projetos: “primeiro, quero divulgar Itamaracá, um paraíso que pouquíssimas pessoas conhecem. Depois, quero fazer algo a respeito da exploração sexual infantil, esse é um caso muito sério” (O FUXICO, 2006). Em 2007, Gretchen manteve o desejo público de candidatar-se à prefeitura de Itamaracá, angariando publicidade para uma candidatura que começava a dar os seus primeiros passos.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/gretchen-quer-ser-prefeita-em-ilha-de-pernambuco/2006/06/29-34351.html>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

Em abril do mesmo ano, a cantora e dançarina escolheu seu partido, filiando-se ao PPS. Conforme matéria do portal online *Bem Paraná*<sup>13</sup> publicada no dia da filiação, 27 de março, Gretchen foi apresentada como membro do partido na reunião mensal da executiva da legenda, em Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana de Recife. Justificando a experiência de 30 anos como artista enquanto responsável por lhe dotar de um “olhar mais profundo”, a “Rainha do Bumbum” garantiu, segundo a reportagem, que deixaria a carreira artística assim que sua campanha começasse. O texto do jornal online também destacou a fala do então presidente do PPS em Pernambuco, Raul Jungmann, que ressaltou que o partido não se importava com o fato de Gretchen ter participado de um filme pornô, por ser “light, aberto, fundamentado no mundo da cultura e do trabalho” (*Bem Paraná*, 2007). Como que antecipando o desempenho da cantora nas urnas, Jungmann, segundo a reportagem, teria adotado um tom moderado em relação às expectativas de eleição de Gretchen, afirmando que popularidade e fama não eram sinônimos diretos de um grande número de votos.

Em 2008, meses antes das eleições, a repórter Juliana de Albuquerque, do *Jornal do Commercio*, de Recife, publicou no *Blog de Jamildo* pequeno texto tratando da repercussão da candidatura da cantora e dançarina (*População dividida com candidatura de Gretchen*, 29/07/08). Para exemplificar a afirmação de que parte dos eleitores da cidade estaria, apesar da boa receptividade à candidatura de Gretchen, em dúvida sobre votar ou não na “Rainha do Bumbum”, Melo ressaltou a fala de duas moradoras da Ilha, uma declarando que votaria na candidata do PPS, outra afirmando ainda estar indecisa.

Um dia após sua derrota nas urnas, Gretchen e seus 343 votos eram notícia em diversos meios de comunicação, entre eles os portais *Uol* e *Terra*. A matéria do último destacava, além do resultado em si, a queixa que a cantora prestou durante a campanha, quando ela e sua equipe foram atingidas por dezenas de pedras, bem como a substituição da vice, Anne Tavares (PV), também durante a campanha, por outro político do PV, Gustavo Calheiros. Já a reportagem do *Uol*<sup>11</sup> apenas mencionava a derrota de Gretchen, junto com a tentativa frustrada de outras celebridades de iniciar uma carreira política, como a ex-chacrete Rita Cadillac, a ex-BBB Taty Pink e o humorista Sérgio Mallandro. O texto também citava exemplos de celebridades que

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.bemparana.com.br/noticia/26849/gretchen-filia-se-ao-pps-e-quer-ser-candidata-a-prefeita>>. Acesso em: 15 abr. 2014.



tiveram sucesso nas urnas, como o cantor e apresentador Netinho de Paula e o judoca Aurélio Miguel, reeleito vereador de São Paulo.

Em 2010, Gretchen e sua aventura política voltaram a ser notícia, em função do lançamento de *Gretchen-Filme Estrada*. Enquanto a matéria do portal IG de 24 de setembro destacava a declaração da artista sobre a experiência ("“Perdi nas urnas, ganhei no cinema”, definiu ela" (IG, 2010)), o texto de Marcus Preto para a edição online do jornal *Folha de São Paulo* de 19 de setembro definiu o documentário como um desenho da biografia da artista através do episódio político. Trazendo as falas dos diretores do filme, a matéria ressaltou também as questões políticas destacadas por *Gretchen – Filme Estrada*, especialmente a construção do discurso e da imagem de um candidato, bem como a compra de votos.

### **6.5 Gretchen: “tão real que parece inventada”**

Lançado em 2010 e dirigido por Eliane Brum e Paschoal Samora, *Gretchen – Filme Estrada* acompanha a primeira campanha política e a última turnê artística da “Rainha do Rebolado” – a última, se ela fosse eleita. Em seus 86 minutos, o documentário faz uma representação das facetas política e artística dessa brasileira “tão real que parece inventada”, como destaca a voz em off do narrador. A partir de agora, se fará um estudo, dividido em três partes, destas representações.

Buscando identificar especificidades entre o conjunto de cenas do documentário, foi possível detectar a existência de três *dimensões* que organizam a narrativa, considerando as temáticas abordadas: a que mostra Gretchen e seus apoiadores na rotina de campanha, bem como cenas da campanha como um todo, que será chamada aqui de *Dimensão Política*; a que apresenta os shows da cantora em circos mambembes e os momentos precedentes a eles (a espera do público, a compra dos ingressos, Gretchen no camarim), a *Dimensão Artística*; e, por fim, a que contém a voz em off de um narrador que retoma a biografia artística de Gretchen, como que explicando o que é visto nos outros dois grupos, com a sobreposição das imagens das estradas que a cantora percorre para fazer os shows, nomeada aqui de *Dimensão Off*. Importante destacar que nenhuma dessas chamadas dimensões pode ser vista como separada das demais no conjunto do filme: a divisão é feita apenas para que se possa destacar melhor as especificidades de cada conjunto de cenas, e, com isso, analisar com mais profundidade as representações feitas acerca das facetas política e artística de Gretchen.

Considerando a divisão de Nichols dos documentários entre ficção e não-ficção, ressalta-se aqui *Gretchen – Filme Estrada* como pertencente ao segundo grupo, encaixando-se perfeitamente na função de representação social da qual o autor dota estes documentários. Ao representar, sob um determinado enfoque, as trajetórias política e artística de Gretchen, o longa mostra, a partir da perspectiva de seus diretores, a compreensão destes sobre a realidade de Gretchen enquanto “Rainha do Bumbum” e candidata a cargo político, e sobre a sociedade brasileira como um todo, especialmente sobre sua relação com o culto às celebridades e com a política.

Frisa-se também as condições levantadas pelo autor para que o processo de transmissão de verdades operado pelos *documentários de representação social* surta efeito: a adesão do espectador. Assim, tendo em vista que isso pode ocorrer somente depois que o público avaliar as afirmações e pontos de vista sobre o mundo veiculados por *Gretchen – Filme Estrada* e enfim decidir se os toma por verdadeiros, é fundamental avaliar tais estamentos e observar de que forma ele tenta atingir o seu público. Ou seja, considerar suas técnicas de representação, envolvimento e, de certa forma, manipulação.

### 6.5.1 Gretchen política

Na *Dimensão Política*, o cenário principal é a Ilha de Itamaracá, seja em suas ruas, muitas delas não asfaltadas, estreitas e repletas de pequenas casas, seja em suas praças, no comitê de campanha de Gretchen, ou na igreja evangélica frequentada pela cantora. Enquanto as ruas e praças da cidade são o palco visível da eleição, onde Gretchen discursa e vai até as casas dos eleitores e onde seus militantes carregam as bandeiras verdes da candidata famosa, o comitê é o cenário dos bastidores da campanha. É ali que o grupo político de Gretchen discute as estratégias de campanha, e a cantora e sua vice, Anne Tavares, são mostradas em contraponto. Enquanto a primeira está convicta da vitória, apesar da falta de recursos financeiros (“Tem eu, acabou!”), ela garante em uma das reuniões), a segunda, mais “cerebral”, nas palavras do consultor político Patrick, mostra-se cética com o desenrolar da trajetória da candidatura.

Através da estrutura do roteiro, as cenas da campanha podem ser vistas dentro da construção da faceta política de Gretchen, construindo-se uma unidade entre elas: a tônica é a do espetáculo, onde nada parece ser verdadeiro e original, mas sim grandioso e superficial. Seja no evento de formalização da chapa composta pela cantora e sua vice, onde as duas se beijam, bebem vinho e disfarçam uma antipatia mútua que se torna cada

vez mais evidente ao longo do filme (imagem abaixo), seja durante comícios e reuniões com moradores de Itamaracá, quando Gretchen procura criar uma aproximação com a população, através de frases de efeito (“estou aqui de pés no chão, como vocês”), é o espetáculo que se impõe como um fim em si, como algo efêmero e consumível.

Figura 1: Gretchen e vice se beijando



Fonte: Captura de Tela

A partir do momento em que Gretchen tem certeza que não vencerá a eleição, já na parte final do documentário, este se revela, através da voz do narrador (1h10 min) como “um filme sobre os usos: todos usando todos”. Assim, de Gretchen a seus colaboradores de campanha, até os eleitores e os diretores do longa, todos se pautariam pela defesa de seus interesses nas relações uns com os outros, e tais interesses seriam por fim revelados. Esse panorama começa a se desenhar na cena em que a cantora se mostra derrotada frente às câmeras, e o narrador anuncia as negociações que eram ocultadas até então, chegando aos minutos finais dos bastidores do circo político. Essa última sequência constrói seus sentidos enquanto a “verdade” do documentário (que, na realidade, nada mais é do que uma nova representação, mais especificamente das relações entre política e população na Ilha de Itamaracá), como o que antes não era revelado. Dessa forma, ela dota-se assim de um caráter jornalístico, ao retratar, através de entrevistas com pessoas comuns - os eleitores de Itamaracá - o ambiente de pobreza e descrédito em relação à política sob o ponto de vista dos cidadãos.

É este contexto social que *Gretchen Filme Estrada* apresenta, dentro de um meio político de espetáculo e disputa pelo poder. Esta discussão pode ser aprofundada se se

pensar no documentário *Vocação do Poder*, analisado no capítulo 4<sup>14</sup>. Em relação ao som, *Gretchen – Filme Estrada* também faz uso das músicas da cantora, ao mesmo tempo em que mostra imagens dela em campanha. Dessa maneira, as músicas ganham um matiz político, uma vez que, ao serem inseridas no documentário como trilha sonora às cenas em que Gretchen é mostrada em seus atos de campanha, elas se tornam jingles involuntários, conferindo, simultaneamente, o tom do espetáculo, do show que não pode parar, mesmo quando a candidata enfrenta problemas internos de campanha, em que briga com a vice e a substitui (imagens abaixo e na página seguinte).

Figura 2: Gretchen fazendo campanha nas ruas de Itamaracá



Fonte: Captura de Tela

Figura 3: Gretchen dançando com seus militantes de campanha



Fonte: Captura de Tela

---

<sup>14</sup>Como se destacou naquele capítulo, segundo Pereira (2005), em *Vocação do Poder* o grande tema é a política como vocação, como, à semelhança de *Gretchen – Filme Estrada*, uma carreira a ser construída, que, para isso, lança uso de práticas assistencialistas e aventureiras. Aqui, pode-se pensar nas similaridades com os discursos de Gretchen, em que a cantora faz uso de sua fama progressista, prometendo garantir visibilidade midiática à Itamaracá, e, como se analisará posteriormente, de sua fé, à semelhança de uma das candidatas protagonistas de *Vocação do Poder*, Pastora Márcia. Além disso, levando em conta os discursos e a campanha de Gretchen como um todo, podemos considerar o que Lins e Mesquita destacam sobre o vazio dos discursos bem intencionados e demagógicos dos candidatos de *Vocação do Poder*: nos dois casos, tais discursos são apenas um elemento do espetáculo, do jogo político, em que o grande prêmio é, em *Vocação*, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, e, em *Gretchen – Filme Estrada*, a Prefeitura da Ilha de Itamaracá.

O uso dos áudios de Gretchen discursando, ao mesmo tempo em que são mostradas cenas de campanha (comícios, bandeiradas), dá o tom da postura adotada: o discurso político é o mesmo que se espera de qualquer candidato a cargo eletivo (“Quero dar a vocês qualidade de vida a partir de seis de outubro, quando for eleita”; “Eu sou a mudança”; “Continuo falando para vocês como falo para os amigos”). A candidata promete combater as desigualdades sociais do município, ao mesmo tempo em que complementa esse discurso considerando a força de sua carreira artística: “É votando em mim”, ela repete em diversos discursos, “que vocês trarão a mudança para Itamaracá, e também a mídia, a publicidade que somente uma artista conhecida nacionalmente como eu pode garantir”.

Observando a disposição dos elementos que fazem a ligação entre os planos na *Dimensão Política*, nota-se, em relação ao som, além do uso das músicas de Gretchen como pano de fundo para o espetáculo político, a utilização do ruído para demonstrar tensão. Isso ocorre com destaque em dois momentos: quando as imagens da cantora rebolando em um circo mambembe são primeiro destituídas de som, para em seguida serem acompanhadas de um ruído, que antecipa um OFF (“Gretchen rebola, porque agora existe cada vez menos pão, cada vez mais circo e quase nada além” (NARRADOR, 39 min.). Essa fala trazida do mundo romano faz referência também à busca de Gretchen por seu “pão”, sua subsistência econômica, já que ela enfrenta uma série de dificuldades para financiar a campanha somente a partir do dinheiro que ganha fazendo seus shows. O mesmo recurso sonoro é utilizado minutos depois, em uma cena que mostra o início de um discurso da artista: um comício com poucas pessoas, aparentemente cansadas naquele fim de noite, como podemos ver nas imagens abaixo.

Figura 4: Gretchen realiza comício à noite, em Itamaracá, mas poucas pessoas comparecem



Fonte: Captura de Tela

Figura 5: Comício noturno com pouco público



Fonte: Captura de Tela

Figura 6: Gretchen discursa para um pequeno grupo durante ato político



Fonte: Captura de Tela

Figura 7: Pessoas cansadas no início do comício noturno de Gretchen



Fonte: Captura de Tela

Esses elementos de linearização retratam o espetáculo político protagonizado por Gretchen, a partir do já citado momento em que a produção se autodeclara como “um filme sobre os usos”. Assim, paradoxalmente, ao revelar toda a “verdade” sobre si, o documentário expõe todos os seus mecanismos anteriores de representação e produção de um determinado enfoque sobre a realidade; ao se declarar como manipulador, por assim dizer, *Gretchen – Filme Estrada* não rompe com essa postura, apenas leva-a até o

fim de sua duração. É como se ele estivesse revelando a sua própria política, que segue, ao mesmo tempo em que mostra e crítica o *modus operandi* dos políticos que apresenta. É uma postura ambígua que pede um olhar crítico por parte do seu espectador.

No que diz respeito ao uso de planos e altura dos ângulos desta *Dimensão Política*, ressalta-se o uso de ângulos contra-plongée e, especialmente, normal, além de planos fechado e americano, durante as reuniões políticas de Gretchen com seus colaboradores, com o uso alternado do primeiro plano para enfatizar os momentos de fala da cantora, sua vice e os responsáveis pela coordenação da candidatura, e o segundo para mostrar as expressões faciais dos presentes. Durante os atos de campanha, por sua vez, destaque para os planos de conjunto, dando ênfase a uma dimensão geral dos comícios (características do local, número de pessoas presentes). Já nos momentos em que a cantora discursava, era constante o uso de primeiríssimo plano e contra-plongée, evidenciando que, naquele momento, ela era a estrela daquele espetáculo político. Por fim, nas cenas em que Gretchen faz campanha pelas ruas de Itamaracá, o principal plano utilizado é o médio, com ênfase nos ângulos normal e plongée, nivelando visualmente a cantora e seus potenciais eleitores. Importante também destacar o uso, em alguns momentos, de um movimento de câmera “nervoso”, como que ávido na busca por detalhes, durante os discursos da cantora nos comícios, e, especialmente, durante as reuniões políticas, marcadas por constantes divergências e interrupções nas argumentações.

Chama a atenção a representação da *Gretchen política* munida de um discurso otimista sobre sua própria candidatura, convicta que seus pronunciamentos sobre a importância da sua eleição para Itamaracá terão destaque midiático, bem como que seu carisma e popularidade conferidos por 30 anos de carreira artística seriam suficientes para uma vitória nas urnas. A Gretchen aqui apresentada fala de uma forma articulada, mas repetindo chavões de campanha (quer, assim, como qualquer candidato a cargo eletivo sempre deseja, que os eleitores acreditem na sua honestidade e vontade de promover as mudanças necessárias). Ela também mostra ambição: seu fim é o poder, mesmo afirmando nos discursos que não precisa deste. Com essa representação, abre-se espaço para uma imagem da política como espetáculo e projeto de poder, que deve ser alcançado através de promessas, discursos que exaltam esperança, propostas excelentes e a certeza de um futuro melhor. Ao mesmo tempo, o documentário não mostra as críticas que os outros candidatos fizeram à cantora, ou como se dava a rejeição popular à sua candidatura, evidenciada pelos 3% dos votos válidos obtidos por Gretchen. Só é

possível saber desses ataques pela reação da artista quando toma conhecimento deles, como na cena em que refuta, para um grupo de eleitores, o boato de que construiria um cabaré na cidade quando eleita, ou quando vai a um programa de rádio responder à afirmação de que teria dito ter elaborado seu programa de campanha em apenas uma noite.

### **6.5.2 Gretchen, a “Rainha do Rebolado”**

Na *Dimensão Artística*, por sua vez, é importante destacar o circo como cenário e analogia do espetáculo. Aqui, mostra-se o antes e o durante dos shows da cantora embaixo de lonas do interior do Nordeste: a expectativa do público em relação à sua chegada; Gretchen no camarim, conversando com a trapezista ou abraçada ao marido; a “Rainha do Bumbum” se apresentando, rebolando e cantando as mesmas três músicas que acompanham-na há trinta anos. Ao longo das cenas que mostram a rotina artística da cantora, a sensação de “eterno retorno” torna-se cada vez mais evidente, e até mesmo incômoda: *Freak Le Boom Boom, Melô do Piripiri e Conga, Conga, Conga*. Esses não são os únicos sucessos da cantora, mas são os únicos presentes no documentário, sendo tocados várias vezes durante o longa. O uso da repetição ao longo de todo o filme mostra letras rasas, ritmo alegre, muito rebolado, figurino sexy (nos shows): fórmula já repetida para cantoras emergentes.

Esse uso da repetição pode ser melhor compreendido ao retomarmos os conceitos de imagem técnica e de eterno retorno, de acordo com Flusser (2011). É a partir dessa fusão entre imagem e som que se formam as imagens técnicas, definidas pelo autor como produção imagética obtida através de aparelhos, que fazem correspondência a códigos textuais avançados. Sendo, em uma definição superficial, formada automaticamente pelo significado e pela imagem, a imagem técnica costuma ser vista, destaca Flusser, como um meio transparente e totalmente confiável. No entanto, isso está longe de ser verdadeiro. O teórico faz uma crítica deste processo, afirmando que as imagens técnicas fracassaram em desvendar os textos herméticos e em ir além da superficialidade dos textos ordinários, gerando, pelo contrário, a falsificação do conhecimento científico e das imagens tradicionais.

O conceito de eterno retorno de Flusser encontra uma possibilidade de relação nas repetições utilizadas no documentário. O mesmo elemento é apresentado várias vezes na dimensão artística, construindo a cantora, nessa tríade de música, figurino e rebolado (sempre os mesmos), o que já estava estabelecido midiaticamente.



Figura 8: Gretchen artista: três décadas de carreira



Fonte: Captura de Tela

Figura 9: Gretchen e seu público durante apresentação



Fonte: Captura de Tela

Figura 10: Gretchen rebolando em circo mambembe



Fonte: Captura de Tela

Além do tempo das imagens, destaque para o tempo econômico e industrial, chamado por Debord de *pseudocíclico*. Podemos pensar no *tempo pseudocíclico* em relação à carreira de Gretchen, constituída, como a de grande parte das celebridades, por períodos de maior e menor sucesso. Se levarmos em conta que, para Debord, o tempo pseudocíclico é o campo dos instrumentos do espetáculo, então seria dentro deste grau de temporalidade que se desenvolvem os desempenhos artísticos e políticos da “Rainha

do Bumbum”. Dessa maneira, o tempo deixa de ser real para tornar-se publicidade, sucumbindo totalmente à cultura do espetáculo.

Ao mostrar o entorno dos circos onde a “Rainha do Rebolado” se apresenta, *Gretchen – Filme Estrada* expõe o contexto de pobreza em que a cantora encontra seus fãs e possíveis eleitores, não apenas na cidade onde quer se eleger prefeita, mas também nos pequenos municípios onde dança ao som de “Conga, Conga, Conga”. As dimensões artística e política do filme mostram a cultura do espetáculo popular: seja nos palanques, seja nos circos. Esse popular que atravessa a pobreza se mostra também nos antigos e mal conservados carros de som e motos que anunciam os shows de Gretchen; nas crianças que andam de pés descalços pelas ruas dos povoados e que não conseguem entrar no circo, pois suas famílias não têm os dois reais necessários para a compra dos ingressos; nos circos pouco conservados, com lonas rasgadas e camarins precários. A pobreza é evidente. Logo no início do filme, os locais onde a cantora se apresenta são desenhados como longínquos e de difícil acesso, o que pressupõe condições de penúria e descaso. Tal cenário é mostrado na cena em que Gretchen fala ao telefone com diferentes pessoas, possivelmente as donas dos circos, sobre as formas de chegar até os locais, ao mesmo tempo em que procura-os em um grande mapa. São municípios pequenos, desconhecidos pela cantora até então, e que exigem que se viaje por uma estrada “bem ruim, bem ruim”, como ela mesma destaca.

Figura 11: Gretchen falando ao telefone com donos de circos



Fonte: Captura de Tela

Figura 12: Gretchen procurando no mapa a localização dos circos



Fonte: Captura de Tela

Em relação à sincronia entre imagem e som, é esta a principal responsável por compor a atmosfera de espetáculo e encenação nas sequências da *Dimensão Artística*: no palco, Gretchen repete sempre os mesmos movimentos e faz shows nos mesmos circos mambembes de pequenas cidades do interior nordestino. A disposição dos elementos entre os planos demonstra, por vezes, uma continuidade entre os acontecimentos, uma espécie de linha que se repete: carro de som anuncia o show a ser realizado horas depois - Gretchen no camarim – apresentações que precedem a de Gretchen – seu show. Essa ideia de linearidade foi discutida no item 6.2, de acordo com as considerações de Vanoye e Goliot-Lété sobre a continuidade da narração, balizada, entre outros elementos, pela linearização; ou seja, os instrumentos que fazem a ligação entre os planos, como o movimento, a imagem, o som e a música.

Espectáculo, aqui, não é jamais sinônimo de glória, o que é possível perceber com clareza na estrutura de linearização do documentário. Através da ligação de elementos como movimento, imagem e som, o espectador é conduzido a todas as etapas da rotina artística da “Rainha do Bumbum”, composta também pelas longas viagens por estradas esburacadas. Portanto, ao mesmo tempo em que vai ao encontro da noção debordiana do espetáculo rotinizado e superficial, o documentário vai além dos conceitos do autor sobre o tema. Acrescenta a ideia da decadência, do avesso do glamour. Uma cena em especial consegue dimensionar o contexto no qual Gretchen desempenha sua performance artística, sem glamour ou grandeza. O documentário faz questão de mostrar a cantora conversando no camarim com a responsável pela apresentação anterior à dela; quando o show de *strip-tease* da jovem termina e Gretchen vai até o picadeiro fazer o seu número, cobrindo-se com uma capa de chuva para não se molhar (imagem na página seguinte), o circo passa a ser mostrado de fora, ao longe. Só se ouve, bem baixo, uma das três músicas que a cantora sempre repete em suas apresentações.

Figura 13: Gretchen se protegendo da chuva antes de apresentação



Fonte: Captura de Tela

É dentro deste contexto de banalização da criação de celebridades e ruína do sistema de estrelato que Rüdiger inclui o que chama de “tempo de narcisismo amplificado”, que também seria composto pelo nivelamento em função da rapidez do sistema capitalista e pela democratização do individualismo. Ao analisarmos o contexto socioeconômico dos locais onde Gretchen realiza suas apresentações, contudo, é possível relativizar tal nivelamento capitalista e ascensão do individualismo. Aqui, a celebridade não é banal, mas se insere no mesmo ambiente de ruína e precariedade de condições que o seu público.

Na *Dimensão Artística*, ressalta-se o uso do plano médio durante as cenas que mostram imagens das cidades onde a cantora irá se apresentar e carros de som anunciando os shows, e primeiro plano durante as cenas externas aos shows nos circos (movimentação do público), com uso de ângulo normal em todos os casos. Nas cenas dos shows de Gretchen, por sua vez, as grandes estrelas são os planos e ângulos que dão enfoque à dança da cantora: plano médio, para mostrar o corpo inteiro da “Rainha do Rebolado”, sua performance contextualizada no circo, com o público ao fundo, e primeiríssimo plano, com o destaque absoluto ao seu rebolar. O primeiro plano vem geralmente acompanhado de um ângulo normal, enquanto o segundo é frequentemente seguido por contra-plongée, o que enfatiza a soberania de Gretchen neste outro espetáculo. Sobre o movimento de câmera, nota-se uma preocupação em acompanhar o movimento corporal da cantora durante suas apresentações, como que retratando o seu ato de dançar em todas as suas nuances.

Enquanto celebridade, Gretchen é apresentada como uma estrela paradoxal, distante da figura relativamente glamourizada que costuma representar a cantora enquanto produto midiático. Aqui, os programas de auditório, vistos por milhões de

telespectadores, que fizeram a sua fama, são substituídos por circos mambembes encravados em pequenas cidades do interior nordestino. Gretchen não tem as mesmas condições materiais que o público que lhe assiste, mas se insere nesses ambientes, com, aparentemente (não foi possível verificar se a cantora realizava essas turnês antes de decidir se candidatar à prefeitura da Ilha de Itamaracá), fins econômicos (sustentar a si, à família e à campanha) e eleitorais (ganhar visibilidade e conquistar a simpatia de possíveis eleitores). É dentro deste mesmo contexto de ausência de glamour e excesso de superficialidade, de shows marcados pelo playback e pelo rebolado característico de Gretchen, que o espetáculo artístico é visto no documentário. Seu único fim é ele próprio, sempre, repetindo, interminavelmente, a mesma lógica e o mesmo conteúdo.

### 6.5.3 Dimensão Off – narração e amálgama

Na *Dimensão Off*, por fim, a voz do narrador é a tônica, tendo a função de complementar informações que a imagem não pode captar. Os cenários são os circos, o comitê de campanha de Gretchen e, principalmente, as estradas que a cantora percorre para fazer os shows. Ao serem vistos como um conjunto de planos com características em comum, os off's que apresentam a fala de um mesmo narrador são, apesar do curto espaço que ocupam no documentário (somam menos de cinco minutos dos 86 totais do filme), uma espécie de amálgama, desempenhando uma função paradoxal.

Ao mesmo tempo em que parecem ser altamente explicativas em relação às cenas e à contextualização do filme, as sequências da *Dimensão Off* também podem ser vistas como uma forma de envolver o espectador nos espetáculos político e artístico protagonizados por Gretchen. Um dos elementos destacados é a decisão da cantora de abandonar a carreira artística, fazendo aquela que seria sua última turnê, para tentar eleger-se prefeita da Ilha de Itamaracá, fazendo o que sempre fez até então, durante 30 anos: rebolar. “Gretchen rebolou na ditadura, na campanha das Diretas, na queda de Collor, no Plano Real de FHC. Enquanto Lula perdia três eleições, Gretchen rebolava. Lula venceu, e Gretchen continuou rebolando” (NARRADOR, 14 min). No último trecho, contudo, os off's anteriores também são revelados: se todos usam todos, como afirma o narrador, os trechos narrativos teriam a função de envolver e até manipular o espectador, direcionando-o para o entendimento de uma determinada representação do que foi mostrado até ali.

Para enriquecer a perspectiva da representação da política e do show-bis como espetáculos, *Gretchen – Filme Estrada* prioriza, através dos off's, a definição da própria

figura da cantora como uma personagem, “uma chanchada, uma tristeza que ri de si mesma” (NARRADOR, 27 min.). Assim, ao som de *Melô do Piripiri*, a voz do narrador afirma: “em 30 anos, Maria Odete rebolou como Gretchen, teve seis filhos com cinco pais diferentes, perdeu um filho logo depois do parto, (...) virou evangélica, posou nua, teve malária, declarou que o pai era um ET, fez filme pornô” (NARRADOR, 27 min.). Essa descrição da personagem central aglutina heterogeneidades que trazem representações de alteridade na sociedade brasileira.

A sincronia entre som e imagem, por sua vez, é baseada na relação harmônica entre as imagens da estrada - presente em quase todos os trechos da *Dimensão Off* -, a voz do narrador e as músicas de Gretchen. A partir da combinação entre esses três elementos, parece inevitável, mais uma vez, a sensação de “eterno retorno”, com a imagem da estrada infundável servindo de analogia à carreira contínua da cantora, bem como a um deslocamento para o interior, para as minorias sociais e geográficas, distanciando-se da figura que lhe caracterizou nas reportagens de revistas de celebridades e participações em programas televisivos. A monotonia da paisagem se combina com a da trajetória artística, embalada há 30 anos pelas mesmas músicas, com três delas servindo de trilha sonora ao documentário, assim como embalam, desde a década de 1970, os shows da “Rainha do Rebolado”. As imagens das estradas também apresentam aqui a função de movimento à narração verbal, evitando um ritmo monótono.

Só se consegue perceber os trechos da *Dimensão Off* como sequências cercadas de ambiguidade (esclarecedora ao mesmo tempo que manipuladora) através da já mencionada linearização dos planos. Assim, por meio da combinação entre a imagem da estrada sem fim, as *músicas-chiclete* de Gretchen e a narração aparentemente informativa, tem-se um amálgama, um elemento de ligação, que possibilita enxergar o documentário como um olhar sobre a sociedade dos espetáculos, por meio de um conjunto que reúne elementos altamente ricos e heterogêneos, mas indissociavelmente combinados entre si.

Pensando nos off's enquanto amálgamas entre os espetáculos político e artístico, importante retomar a concepção de Pessoa Ramos de encenação em documentários. Entre os tipos destacados pelo autor, interessa aqui, tendo em vista o objeto em análise, ressaltar a encenação-atitude, ou encen-ação, marcada pela homogeneidade entre o espaço fílmico e o fora-de-campo. É próprio da encenação-atitude características observáveis em *Gretchen – Filme Estrada*, especialmente a ênfase nos comportamentos

habituais dos indivíduos naquele contexto, um pouco modificados, no entanto, em função da presença da câmera. Procedimento celebrizado pelos documentaristas do cinema direto, como Michel Brault, Marcel Carrière e Pierre Perrault, em *Pour la suite du Monde* (1963), a encenação ganhou tanta importância na caracterização dos documentários que ainda é utilizada em produções contemporâneas, inclusive brasileiras, como *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004).

#### 6.5.4 Os espetáculos que se fundem

Apesar de formarem determinados conjuntos de cenas ao longo do filme, com uma temática em comum, conforme analisado anteriormente, as sequências de *Gretchen – Filme Estrada* desembocam todas em uma mesma temática: os espetáculos que se fundem. Para que essa fusão fosse executada e compreendida pelo espectador, os Off's cumprem papel fundamental, fazendo a ponte entre as facetas política e artística da cantora. Podemos relacionar o conceito de espetáculo com as considerações de Rancière sobre performances no audiovisual, destacando que elas apresentam diferenças de acordo com o meio em que se encontram.

Assim, as performances contidas em um filme são diferentes da de um programa de televisão; contudo, quando transpostas para a imagem televisual, estas são transformadas em imagens que se referem apenas a elas mesmas. Importante destacar que a exibição do filme ocorreu fora do circuito comercial, sendo restrita às poucas sessões cinematográficas em festivais e eventos que marcaram o seu lançamento, em 2010, bem como à disponibilidade de cópias para canais de televisão, como o Canal Brasil (até onde foi possível verificar, a exibição televisiva do documentário no canal ficou restrita a apenas uma vez, em novembro de 2012<sup>15</sup>).

Rancière também faz a definição das imagens artísticas, aquelas expostas em museus e galerias, dividindo-as em três categorias: nua, ostensiva e metamórfica. Com essa divisão, pautada pelo intercâmbio entre as três formas imagéticas, o autor compara diversas formas de significar, confirmar ou negar a relação entre arte e imagem, presentes, de diversas maneiras, nas formas de expressão artísticas, entre elas as produções audiovisuais. Ao dizer que a cantora quer deixar de rebolar para ser prefeita, fazendo alusão ao trecho em que a “Rainha do Rebolado” anuncia em um show que, se

---

<sup>15</sup>Disponível em: <<http://etudoverdade.com.br/br/noticia/1293-%E2%80%9CGretchen-Filme-Estrada%E2%80%9D,-de-Eliane-Brum-e-Paschoal-Samora>>. Acesso em: 06 jun. 2014.

eleita, “a Gretchen vai ficar só no imaginário de vocês”, os trechos em off do documentário mostram o rebolado como um passado e a política como um futuro (não alcançado) para a artista em campanha. Já no início do filme, ao combinar um discurso dela com o som de “Conga, Conga, Conga” ao fundo, a mistura entre os espetáculos é explícita. Dessa forma, podemos pensar nos conceitos de performance no audiovisual e imagem artística de Rancière na fusão dos dois espetáculos feita no documentário, que é, por sua vez, uma forma de expressão artística que faz uso de recursos variados para ressignificar a imagem no audiovisual.

Aqui, a política também é um show, que não pode parar, mesmo quando Gretchen rompe com a vice e exige sua substituição, ou quando o playback apresenta problemas durante uma apresentação: ela não desanima, não desiste. Ao se fundirem, política e entretenimento são mostrados como um único espetáculo, desprovido de glória e opulência. Ao mesmo tempo em que enfrenta longas estradas até chegar em cidades pequenas e pobres, onde caminha pela lama para se apresentar em circos mambembes, Gretchen também percorre as ruas de Itamaracá a bordo de um jipe antigo. Os carros antigos também marcam o anúncio dos dois espetáculos: é através deles que aparelhos de som anunciam as apresentações de Gretchen nos circos, bem como irradiam a voz da própria Maria Odete candidata, que promete um tempo de mudanças para a população do pequeno município.

A falta de glória de ambos os espetáculos também fica por conta da relação financeira entre eles. É através das apresentações nos circos nos finais de semana que Gretchen obtém recursos para a sua campanha de prefeita, que sofre constantemente com a falta de verbas. Sem ser o suficiente até mesmo para pagar o lanche dos militantes (a saída foi pedir uma contribuição para os vereadores da coligação), o dinheiro que a cantora obtém com os shows também não evita que ela passe por problemas financeiros na vida pessoal, tendo que ligar para a companhia de energia pedindo que a luz da casa onde seus filhos moram fosse religada.

A reflexão de Xavier (2010), sobre o documentário *Edifício Master*, discutindo a representação como disputa entre usos e espontaneidade, analisada no capítulo 4, também pode ser aplicada à duração de *Gretchen – Filme Estrada*. Isso se apresenta especialmente a partir do momento em que a voz do narrador revela que, até os seus 70 minutos, o documentário se baseou nos usos de todos sobre todos, e as cenas seguintes deveriam mostrar as negociações até então ocultas. É impossível, dado esse aviso, deixar de olhar o que vê e o que já se viu sem se desconfiar do que está na tela, de não



se enxergar dualidade e exibicionismo nos discursos e falas da protagonista, a cantora que queria tornar-se política.

Minutos depois, Gretchen é mostrada em um culto evangélico, rezando para que Deus ajude-a a vencer as eleições. Esta cena retoma uma religiosidade já mostrada em cenas anteriores, as quais não formam uma dimensão separada de cenas (que seria a da religiosidade), em função do uso político dado para esta. Contudo, essas sequências trazem um elemento importante de outro campo para o âmbito da política, que parece contrastar fortemente com o perfil da Gretchen artista que mostra o corpo, fez filme pornô e casou-se várias vezes. Assim, essa utilização política da fé se manifesta com destaque em momentos como o da fala de Gretchen no debate televisivo e em sua precedente preparação, em atos de campanha e no já mencionado culto (imagem a seguir).

Figura 14: Gretchen rezando em culto evangélico



Fonte: Captura de Tela

No debate dos candidatos à prefeitura de Itamaracá, Gretchen profere uma frase que une política e religião: “quis ser prefeita em função de uma promessa divina”. Com isso, a cantora acata a sugestão do marqueteiro Patrick de adotar uma fala mais religiosa: afinal, se Gretchen acredita em Deus, porque não usá-lo também durante a campanha? Partindo da sugestão de Patrick, a cantora rapidamente articula a frase e cria uma promessa feita a Deus por ela, obtendo a aprovação imediata do marqueteiro. Durante a campanha, a cantora leva Deus também para os palanques e para as ruas, garantindo, em discurso, que Ele já lhe garantira que ela venceria as eleições. Também discursando, a “Rainha do Bumbum” se compara à Jesus: se ele mudou o mundo com apenas 12 apóstolos, porque ela não pode mudar Itamaracá com a ajuda do mesmo

número de militantes? Em cena posterior, ao encontrar-se com um pastor, Gretchen lhe diz que fez campanha o dia todo embalada por uma música Gospel: mesmo que as pessoas não gostem, ela diz, “ele é o meu Pai mesmo”, além de seu companheiro de caminhada política.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o trabalho, pretendeu-se analisar de que forma *Gretchen – Filme Estrada* construiu um perfil de Gretchen tanto em sua faceta artística, de dançarina com três décadas de carreira, como em sua – até então inédita – faceta política, de candidata com um discurso e postura determinados. Tendo este problema em mente, se recorreu à teoria referente às discussões sobre imagem, documentário, possibilidades de representação neste gênero cinematográfico e à relação entre espetáculo e culto às celebridades, concatenando tal escopo teórico com o estudo do objeto empírico em si.

Dessa maneira, ao longo da análise de *Gretchen – Filme Estrada*, não foram poucas as vezes em que se mencionou o momento em que, após Gretchen ter certeza que iria perder a eleição, o documentário se denuncia como um filme sobre os usos, afirmando, através da voz do narrador, que a partir de então, nos últimos 15 minutos do filme, as negociações que faziam parte do processo de produção e filmagem do documentário e que era mantidas ocultas seriam, dali em diante, reveladas, começando por destacar que aquele era um filme cujo tema principal era o uso de todos em relação a todos. Tal ênfase não foi gratuita: ao revelar os seus próprios mecanismos de representação e manipulação, o documentário levantou uma discussão sobre a questão dos usos na política, dentro de um contexto de pobreza e predomínio da defesa dos interesses pessoais. Todos, desde os diretores do documentário até os eleitores e a cantora, priorizariam a defesa dos seus interesses. Se os primeiros querem fazer um filme sobre as carreiras política e artística da “Rainha do Bumbum”, esta quer trocar a última pela primeira, pois se vê aprisionada na figura que rebola as mesmas músicas há 30 anos. Exausta das turnês e dos playbacks, Gretchen quer chegar ao poder, mesmo afirmando o contrário: quer continuar sendo a estrela, mas não mais nos palcos, e sim nos palanques.

Essa denúncia dos *usos* é feita de uma maneira crua e realista, mas nunca catastrófica, sem creditar a culpa do problema a forças externas: aqui, a responsabilidade não é apenas de um sistema político corrupto, mas de todos nós - candidatos, marqueteiros, eleitores – cidadãos. Portanto, se avaliou, durante o processo de análise, que *Gretchen – Filme Estrada* adota uma postura arrojada ao explicitar o uso que faz de sua própria protagonista, que, por sua vez, não hesita em usar sua carreira pregressa em sua aventura eleitoral. Ninguém aqui está imune de usar e ser usado, o longa parece dizer, procurando assim instigar um olhar atento no espectador, para que

este não seja também usado, manipulado, tanto pelo documentário como por seus personagens.

Ao mostrar, nos seus minutos finais, as entrevistas com incrédulos moradores de Itamaracá, descrentes da política e, em mais de um caso, dispostos a tirar proveito “desses ladrões” vendendo seu voto a eles, o documentário expõe as condições de corrupção em um ambiente de pobreza. Miséria esta presente tanto em Itamaracá quanto nas pequenas cidades que a cantora frequenta quando viaja centenas de quilômetros pelo interior nordestino, e se apresenta nos circos mambembes. Se aqui, os espetáculos se fundem, as condições de precariedade social e econômica também.

Em *Gretchen – Filme Estrada*, a protagonista é uma artista distante da imagem com que é apresentada na mídia: se apresenta em circos mambembes, viaja longas jornadas a bordo de um carro, se revezando no volante com o marido, tem dificuldade para pagar a conta de luz. Mesmo sem glamour e opulência, no entanto, Gretchen mantém a postura de estrela, de vedete do espetáculo, como conceituou Debord (2012), tanto nos palcos como nos palanques. Em sua experiência política, por mais que tente, Maria Odete não consegue se dissociar de Gretchen, tanto que, como candidata, se porta com o mesmo narcisismo com que se apresenta nos palcos, convicta de que a força de seu nome artístico lhe elegeria prefeita da Ilha de Itamaracá. Quando, tardiamente, dá-se conta que sua aventura eleitoral estava fadada ao fracasso, ela desaba - é obrigada a descer do pedestal que criou para si mesma.

*Gretchen – Filme Estrada* vai ao encontro das noções de espetáculo de Debord (2012), ao mostrar a superficialidade das performances política e artística da cantora, não por sua responsabilidade, mas por questões sociais e culturais, e vai além, enfatizando a questão da decadência. No documentário, o espetáculo se mostra enquanto uma mercadoria e tem a si próprio como fim, mas ele é, principalmente, a ausência da opulência, a campanha eleitoral de poucos recursos que se sustenta dos shows em circos mambembes que a candidata faz durante os finais de semana. É por isso que os espetáculos se fundem: são aqui mostrados em conjunção, um dependente do outro. Em ambos, Gretchen quer ser a estrela, mas enquanto a política lhe fecha as portas, no show-bis, nem sempre a sorte lhe sorri: muitas vezes, tem de se apresentar em pequenas cidades longínquas, em circos com pouca platéia.

No que diz respeito aos bastidores da política, o documentário constrói, nos seus minutos finais, através de imagens das campanhas dos outros candidatos e de depoimentos de eleitores, uma representação do cenário eleitoral de Itamaracá além da

campanha de Gretchen. Afora os espetáculos de bandeiras das campanhas adversárias, especialmente as de Paulo Volia e Rubinho, muito mais opulentas que a da cantora (não por acaso os dois fizeram muitos votos além dos 343 conquistados pela “Rainha do Bumbum” naquelas eleições: Volia fez 5.200 (43%) e Rubinho contra 6.200(52%)<sup>14</sup>), as cenas mostram, ao perguntar aos eleitores se eles venderiam seu voto, o descrédito dos cidadãos com a atividade política e o reconhecimento e, em alguns casos, cumplicidade com a corrupção. Também compondo o espetáculo político, Anne Tavares, a ex-futura-vice-prefeita, aparece nesses minutos finais apoiando Rubinho, mas não por ele estar entre os favoritos nas pesquisas de intenção de votos, ela explica, e sim porque seu sentimento por Itamaracá é “ideológico, é paixão, é amor”.

Assim, dentro da fusão dos espetáculos político e artístico, a mesma Gretchen que cola cartazes e faz campanha e promessas aos seus militantes (“eu ganhando, as primeiras pessoas a serem empregadas são as que estão comigo”) rebola ao som de playbacks em circos longínquos, com figurino sensual. Ao se fundirem, esses dois espetáculos dotam a faceta política de Gretchen de características do entretenimento – aqui também, ela parece ser uma persona em busca da aprovação, em forma de votos, de seu novo público, os eleitores – e a faceta artística de Gretchen de um tom político, ao mostrar o contexto social de extrema pobreza nas cidades onde a cantora faz seus shows. A pobreza, por sua vez, é tanto das crianças que não têm dois reais para assistir à apresentação da “Rainha do Bumbum”, como da mulher que pede à Gretchen o dinheiro necessário para o vale gás, tentando vender seu voto. É em ambientes de pobreza como esses, o documentário parece dizer, que a corrupção floresce: se os políticos são todos ladrões, como fala um dos entrevistados pela equipe do longa, e falta dinheiro até para cozinhar, porque não se aproveitar deles e trocar o voto por comida?

Destaque também para a forma como a religiosidade da cantora é apresentada, já na parte final do documentário, quando as chances de Gretchen ser eleita são mínimas, e adquire uma faceta política: como último recurso, ela apela para Deus, rezando em cultos religiosos para que Ele ajude-a a derrotar seus adversários, e afirmando em discursos e debates que a candidatura lhe foi oferecida como uma promessa divina. Aqui, a religião aparece como um complemento, uma ajuda, à *Gretchen Política*, nessa

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://apuracao.terra.com.br/2008/1turno/pe/24511/index.shtml>>. Acesso em: 08 jun. 2014.

oportunista e desesperada fusão entre fé e disputa por poder. Assim, no momento em que mostra a artista e política no culto, pedindo ajuda divina para derrotar seus adversários, *Gretchen – Filme Estrada*, além de expor o uso político da fé, não se furta de utilizar a ironia. Ao exibir a imagem de Gretchen orando pela vitória nas urnas, o documentário parece dizer que, esgotadas as chances reais da cantora chegar à prefeitura de Itamaracá, somente com um milagre esse quadro poderia mudar.

A partir da análise destes elementos, é possível relacionar o documentário com as noções de encenação de Pessoa Ramos (2008), comentadas no capítulo anterior e percebidas na forma como o longa enfatiza os comportamentos dos personagens e prioriza a homogeneização entre os espaços fílmico e fora de campo. Também pode-se pensar nas relações entre política e representação propostas por Pereira (2005), que analisou o documentário *Vocação do Poder*, que também retrata a política enquanto um espaço de busca pelo poder. Importante mencionar as especificidades do documentário brasileiro contemporâneo observadas por Lins e Mesquita (2008), que destacam o uso, como em *Gretchen – Filme Estrada*, de um enfoque particular para a discussão de problemas mais amplos. Além disso, os dados coletados nos ajudam a problematizar os motivos pelos quais celebridades decidem se candidatar à cargos políticos, e como o prestígio e carisma que a carreira artística lhes conferiu pode não ser sinônimo de vitória nas urnas.

Ressalta-se a contribuição de autores que adotam diferentes linhas teóricas, mas que ajudaram a problematizar as noções de imagem nos meios audiovisuais, especialmente Rancière (2012), com sua ênfase nas diferentes performances das imagens televisiva e cinematográfica, e Flusser (2011), que desmonta a tese de objetividade das imagens técnicas. Com isso, foi possível analisar como estas imagens técnicas produzem sentidos na realidade mostrada em *Gretchen – Filme Estrada*, como nos movimentos de câmera que dão sentido de movimento, durante os shows da cantora e seus discursos em comícios, ou nos enfoques nos rostos de Gretchen, seus apoiadores de campanha e espectadores de suas apresentações, enfatizando as emoções que transmitem em um determinado instante.

Dessa forma, tem-se, como síntese de pesquisa, que a Gretchen que pode ser “lida”, identificada no filme, é uma estrela narcisista e decadente, política ambiciosa e demagoga, que está incluída em um contexto social, político e econômico: não é vítima ou vilã, mas uma mulher acostumada com os holofotes, que quer entrar para a política, ser aclamada como a prefeita de Itamaracá. Quando isso se mostra impossível, ela

desaba, inconformada com essa queda, desgostosa por não conseguir, ao menos dessa vez, libertar-se da prisão da vida artística para entrar na vida política, contudo sem abandonar o espetáculo. A “Rainha do Bumbum” se reergueu, no entanto, como já havia feito tantas vezes, lançando o documentário dois anos depois, em sua estréia, comemorando a visibilidade nas telas do cinema. Atualmente morando em Paris, aposentada há um ano dos palcos, no comando de uma loja especializada em produtos brasileiros, Gretchen seguiu na carreira artística por mais cinco anos após a incursão política em Itamaracá, fazendo shows e participando de programas de televisão. Portanto, seja durante ou depois de sua realização, em *Gretchen – Filme Estrada*, todos, sem exceções, *usam* todos.

## 8. REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Juliana de. **População dividida com candidatura de Gretchen**. In: Blog de Jamildo, 29 jul. 2008. Disponível em: <<http://blogs.ne10.uol.com.br/jamildo/2008/07/29/populacao-dividida-com-candidatura-de-gretchen/>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

AMIN, Tatiana. **Gretchen quer ser prefeita em ilha de Pernambuco**. In: O Fuxico, 29 jun. 2006. Disponível em: <<http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/gretchen-quer-ser-prefeita-em-ilha-de-pernambuco/2006/06/29-34351.html>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

ANDACHT, F. Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filmedocumentário e no reality show televisivo atuais. In: **Estética e tecnologias da Imagem**. Vol.1. A. Fidalgo; P. Serra (Org). Covilhã: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior. pp 103-110, 2005.

BEM PARANÁ. **Gretchen filia-se ao PPS e quer ser candidata a prefeita**. In: Bem Paraná, 24 abr. 2007. Disponível em: <<http://www.bemparana.com.br/noticia/26849/gretchen-filia-se-ao-pps-e-quer-ser-candidata-a-prefeita>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. P. 69 a 104. In: PESSOA RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, Volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIARIO DE PERNAMBUCO. **Ministério Público Federal processa dois ex-prefeitos de Itamaracá e mais 13 por improbidade administrativa**. In: Diário de Pernambuco, 20 jan. 2014. Disponível em: <[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/politica/2014/01/20/interna\\_politica,485219/ministerio-publico-federal-processa-dois-ex-prefeitos-de-itamaraca-e-mais-13-por-improbidade-administrativa.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/politica/2014/01/20/interna_politica,485219/ministerio-publico-federal-processa-dois-ex-prefeitos-de-itamaraca-e-mais-13-por-improbidade-administrativa.shtml)>. Acesso em: 12 abr. 2014.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Gretchen – Dados Artísticos**. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/gretchen/dados-artisticos>>. Acesso em: 13 mai. 2014.

DINIZ, Felipe Maciel Xavier. **O jogo de cena de Eduardo Coutinho: entre a estrutura e o acontecimento**. 2012, 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação)-Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

É TUDO VERDADE. **Gretchen Filme Estrada, de Eliane Brum e Paschoal Samora**. In: É Tudo Verdade, 01 nov. 2012. Disponível



em: <<http://etudoverdade.com.br/br/noticia/1293-%E2%80%9CGretchen-Filme-Estrada%E2%80%9D,-de-Eliane-Brum-e-Paschoal-Samora>>. Acesso em: 06 jun. 2014.

FARACO, Felipe. Roberto Carlos: rotina e espontaneidade em um astro musical de sucesso. P. 47 a 70. In: RÜDIGER, Francisco (org.). **Roberto Carlos, Xuxa e os barões da mídia**: estudos sobre fama, sucesso e celebridade no Brasil. Porto Alegre: Gattopardo, 2008.

FLICK, Uwe. **Introdução à Pesquisa Qualitativa**. Porto Alegre: Penso, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GAUTHIER, Guy. **Documentário**: um outro cinema. Campinas: Papyrus, 2011.

GIRÃO, Luisa; MORATELLI, Valmir. **Gretchen**: “Perdi nas urnas, ganhei no cinema”. In: iG, 24 set. 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/festivalrio/gretchen+perdi+nas+urnas+ganhei+no+cinema/n1237783279667.html>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

HOLOFOTE. **Gretchen alfineta críticos de sua aparência**: “Quem tem fortuna de R\$ 2 milhões sou eu”. In: Blog Holofote, 07 mai. 2014. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/holofote/tag/gretchen/?topo=52,1,1,,186>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pernambuco>> Ilha de Itamaracá>> infográficos: histórico**. In: IBGE Cidades. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=260760&search=pernambucolilha-de-itamaracalinfograficos:-historico>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pernambuco>> Ilha de Itamaracá**: In: IBGE Cidades. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=260760&search=||infogr%Elficos:-informa%E7%F5es-completas>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

MELLO, Jamildo. **Gretchen anuncia candidatura à prefeitura de Itamaracá**. In: Blog de Jamildo, 14 mar. 2007. Disponível em: <<http://blogs.ne10.uol.com.br/jamildo/2007/03/14/gretchen-anuncia-candidatura-a-prefeitura-de-itamaraca/>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

MELLO, Katia. **Gretchen, a rainha do rebolado e as eleições**. In: Mulher 7x7, 29 set. 2010. Disponível em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/mulher7por7/2010/09/29/gretchen-a-rainha-do-rebolado-e-as-eleicoes/>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge, BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OBSERVATÓRIO DAS METRÓPOLES PERNAMBUCO. **Rede de Avaliação e Capacitação para a Implementação dos Planos Diretores Participativos** In: Relatório Municipal PE, 2007. Disponível em: <[http://web.observatoriodasmetrosoles.net/planosdiretores/produtos/pe/PE\\_Avalia%C3%A7%C3%A3o\\_PDP\\_Ilha\\_de\\_Itamarac%C3%A1\\_mar\\_2010.pdf](http://web.observatoriodasmetrosoles.net/planosdiretores/produtos/pe/PE_Avalia%C3%A7%C3%A3o_PDP_Ilha_de_Itamarac%C3%A1_mar_2010.pdf)>. Acesso em: 14 abr. 2014.

PEREIRA, Miguel. **A política no documentário brasileiro contemporâneo**. ALCEU - v.6 - n.11 - p. 185 a 194 - jul./dez. 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIPARDO, Sérgio. **Gretchen mistura pornô e religião no fim da carreira**: In: Folha Online, 19 set. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u455662.shtml>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

RÜDIGER, Francisco. **Roberto Carlos, Xuxa e os barões da mídia**: estudos sobre fama, sucesso e celebridade no Brasil. Porto Alegre: Gattopardo, 2008.

SILVA, Anderson. **Os 40 artistas nacionais que mais venderam discos**. In: Coluna Blah, 29 jun. 2012. Disponível em: <<http://colunablah.blogspot.com.br/2012/06/os-artistas-nacionais-que-mais-venderam.html>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

SOARES, Mariana Baierle. Entretenimento infantil de consumo no Brasil: Xuxa segundo Veja. P. 21 a 46. In: RÜDIGER, Francisco. **Roberto Carlos, Xuxa e os barões da mídia**: estudos sobre fama, sucesso e celebridade no Brasil. Porto Alegre: Gattopardo, 2008.

TERRA. **Gretchen faz 343 votos e perde disputa por prefeitura em PE**. In: Terra, 06 out. 2008. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/eleicoes/2008/interna/0,,OI3235171-EI11866,00-Gretchen+faz+votos+e+perde+disputa+por+prefeitura+em+PE.html>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

TRIBUNAL REGIONAL ELEITORAL DE PERNAMBUCO. **Resultados das Eleições 2000**. In: Tribunal Regional Eleitoral de Pernambuco, 17 fev 2014. Disponível em: <<http://www.tre-pe.jus.br/eleicoes/eleicoes-antiores/eleicoes-2000-1/divulgacao-de-resultados-2000>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

TRIBUNAL REGIONAL ELEITORAL DE PERNAMBUCO. **Resultados das Eleições 2004** In: Tribunal Regional Eleitoral de Pernambuco, 17 fev 2014. Disponível em: <<http://www.tre-pe.jus.br/eleicoes/eleicoes-antiores/eleicoes-2004-1/divulgacao-de-resultados-2004>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÈTÈ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994, 5 ed.

VIZEU, Rodrigo. **Bumbum aposentado**. In: Revista Piauí, ed. 87, dez. 2013. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-87/esquina/bumbum-aposentado>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

## 9. GLOSSÁRIO

**Contra-plongée:** Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”.

**Plongée:** Quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de “câmera alta”.

**Ângulo Normal:** Quando a câmera está no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada.

**Plano Fechado:** A câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta.

**Plano Americano:** A figura humana é enquadrada do joelho para cima.

**Primeiríssimo Plano:** A figura humana é enquadrada dos ombros para cima.

**Plano de Conjunto:** Com um ângulo visual aberto, a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente. A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela.

**Plano Médio:** A figura humana é enquadrada por inteiro, com um pouco de “ar” sobre a cabeça e um pouco de “chão” sob os pés.

**Primeiro Plano:** A figura humana é enquadrada do peito para cima. Também chamado de “CLOSE-UP”, ou “CLOSE”.

**Fonte:** GERBASE, Carlos. **Primeiro Filme.** Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>.

Visualizado em 14 de junho de 2014.