



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
RADIALISMO

**O COLETIVO E O PARTICULAR NOS DOCUMENTÁRIOS
POLÍTICOS CONTEMPORÂNEOS:
UMA ANÁLISE DOS FILMES *DEMOCRACIA EM VERTIGEM*
(2019) E *OUTUBRO* (2019)**

LUIA MARTINS DE BRITO LYRA

Rio de Janeiro

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
RADIALISMO

**O COLETIVO E O PARTICULAR NOS DOCUMENTÁRIOS
POLÍTICOS CONTEMPORÂNEOS:
UMA ANÁLISE DOS FILMES *DEMOCRACIA EM VERTIGEM*
(2019) E *OUTUBRO* (2019)**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social – Radialismo.

LUISA MARTINS DE BRITO LYRA

Orientadora: Profa. Dra. Ilana Feldman Marzochi

Rio de Janeiro

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

L992c Lyra, Luisa Martins de Brito
O coletivo e o particular nos
documentários políticos contemporâneos: uma
análise dos filmes Democracia em vertigem (2019)
e Outubro (2019) / Luisa Martins de Brito Lyra.
-- Rio de Janeiro, 2024.
64 f.

Orientadora: Ilana Feldman Marzochi. Trabalho de
conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da
Comunicação, Bacharel em Comunicação
Social: Radialismo, 2024.

1. documentário. 2. cinema documental. 3.
política. 4. memória. I. Feldman Marzochi, Ilana, orient.
II. Título.


Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a
responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

**O COLETIVO E O PARTICULAR NOS DOCUMENTÁRIOS POLÍTICOS
CONTEMPORÂNEOS: UMA ANÁLISE DOS FILMES *DEMOCRACIA EM
VERTIGEM* (2019) E *OUTUBRO* (2019)**


Luisa Martins de Brito Lyra

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.


Aprovado por

Documento assinado digitalmente
 **ILANA FELDMAN MARZOCHI**
Data: 13/12/2024 14:15:31-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Ilana Feldman Marzochi – orientadora

Documento assinado digitalmente
 **MARIA DEL VECCHIO BOGADO**
Data: 19/12/2024 19:12:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Maria Del-Vecchio Bogado

Documento assinado digitalmente
 **LUIZA BEATRIZ AMORIM MELO ALVIM**
Data: 12/12/2024 16:36:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Aprovada em: 12 de dezembro de 2024

Grau: 10

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Juliana e Eduardo, por tudo, sempre. Mas, hoje, ao entregar este trabalho, agradeço, principalmente, por terem me mostrado os palcos, as coxias, os bastidores e o trabalho que ninguém vê. Com vocês, aprendo, diariamente, a importância da cultura e das artes.

Aos amigos que a vida me deu. Obrigada pelos momentos difíceis em que me acolheram e pelos bons que compartilhamos. Ou, como diria Caetano, obrigada pelas lágrimas, mas ainda mais pelas risadas.

Aos amigos que a Eco me deu e levarei para a vida. Agradeço especialmente à Nina, pela amizade desde o primeiro dia, e à Brenda e à Sofia, por tudo que vivemos nos últimos anos e nesta reta final. Sem vocês, nada disso teria tido graça.

À minha tia Marina, pela inspiração de criança, parceria de adulta e por ter me mostrado as coisas mais legais da vida: o cinema, o Circo Voador e o All-Star colorido de cano alto.

Aos meus avós, por todos os colos e abraços.

À Karina, por todas as conversas, conselhos e incentivos.

Agradeço a todos os profissionais da comunicação que cruzaram meu caminho nestes últimos anos, principalmente, à Cláudia Montenegro, pelos ensinamentos e, acima de tudo, carinho.

À play9, lugar que me deu a primeira oportunidade, e ao PlayNest, que me acolheu de braços abertos. Obrigada, especialmente, ao Lucas Cabral e à Luiza Andrade, pela amizade e confiança.

À editora Cobogó e a tudo que aprendi lá. Obrigada, principalmente, à Clarissa Stycer, Isabel Diegues, Melina Bial e Aicha Barat, por tantas trocas e confiança.

Ao CEAT, minha escola de formação e de coração, e todos os seus professores, professoras e funcionários, que ajudaram a moldar quem eu sou hoje.

Aos professores e professoras da Escola de Comunicação, especialmente à Carine Prevedello, que, desde a primeira aula de Teoria da Comunicação I, me fez apaixonada pela Eco.

À Maria Ribeiro e à Petra Costa, realizadoras dos filmes que escolhi escrever sobre. À Maria, agradeço especialmente pela atenção e disponibilidade na entrevista para esta pesquisa. À Carol Pires, roteirista de *Democracia em vertigem*, que também disponibilizou o seu tempo com uma conversa enriquecedora para o trabalho.

À minha orientadora incrível Ilana Feldman. Por tudo. Obrigada por embarcar comigo neste trabalho e por acreditar em mim até o último segundo.

Às professoras Maria Bogado e Luiza Alvim – a quem também devo agradecer pelas aulas de Projeto I, fundamentais para a elaboração deste trabalho –, por terem aceitado o convite de compor esta banca.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, por tudo que aprendi dentro e fora da sala de aula. Por todas as pessoas, aulas, caminhos, corredores. Pelo sujinho, DCE, Praia Vermelha, pelo Palácio, pela xerox do Itamar, pelos contêineres, pelos laboratórios, pela CPM, pelo laguinho, pelos azulejos azuis. Viva a UFRJ. Viva a Universidade pública, gratuita e de qualidade.

À Pipoca e à Jujuba, minhas gatas que nunca lerão esses agradecimentos, mas foram fundamentais na escrita deste trabalho. As madrugadas adentro escrevendo ficaram mais leves com vocês ao meu lado.

Naturalmente, não procuro fazer uma narrativa, pois ela produziria uma realidade em vez de buscar uma. Também não vou me limitar a elencar e descrever as imagens da memória, mas gostaria de tratá-las como documentos que vão iluminar uns aos outros ao serem abordados de diferentes pontos de vista. Em suma, gostaria de ser etnóloga de mim mesma.

(Annie Ernaux, A vergonha)

LYRA, Luisa Martins de Brito. **O coletivo e o particular nos documentários políticos contemporâneos: uma análise dos filmes *Democracia em vertigem* (2019) e *Outubro* (2019)**. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ilana Feldman Marzochi. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Radialismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2024.

RESUMO

Em *Democracia em vertigem* e *Outubro*, Petra Costa e Maria Ribeiro levam sua subjetividade para o que é de mais público no mundo: a política. Ambos os documentários registram importantes momentos do cenário político-social do Brasil das últimas décadas sob a perspectiva de suas diretoras, que misturam a história coletiva do país com as suas histórias pessoais. O presente trabalho busca analisar tal tendência contemporânea dos documentários políticos, com foco nos dois objetos citados, levando em consideração os fatores políticos que contribuíram para tais feitos, a questão de gênero presente nas obras e as diferentes técnicas audiovisuais que cada cineasta usou para levar as suas narrativas às telas.

Palavras-chave: documentário; cinema documental; política; memória.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 DOCUMENTÁRIOS E CONSTRUÇÕES DE MUNDO	17
1.1 O gênero documental	17
1.2 A micro-história como narrativa	21
1.3 A política em Democracia em vertigem e Outubro	25
2 SUBJETIVIDADE COLETIVA	28
2.1 É sobre eleição mesmo, é sobre a sua vida	28
2.2 Elas por elas: o pessoal é político	32
2.3 Filmando o particular	37
2.3.1 Voz off em primeira pessoa	38
2.3.2 Imagens de arquivo	44
2.3.3 Entrevistas	45
3 CINEMA E MEMÓRIA	48
CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55
APÊNDICE I - Entrevista	60
APÊNDICE II - Entrevista	63

INTRODUÇÃO

Caetano Veloso (2024, p. 50) defende que “o cinema é a arte de maior importância social e política.” Tal característica transformadora da sétima arte persiste até os dias de hoje, em seus mais variados formatos, linguagens e ambientes, desde as telonas das grandiosas salas de cinema às telinhas dos celulares com *streaming*. Nas últimas décadas, a importância social e política do cinema foi colocada em destaque com os muitos filmes sobre aspectos do cenário político do Brasil. É o caso de *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, e *Outubro* (2019), de Maria Ribeiro e Loiro Cunha, os dois objetos desta pesquisa.

Apesar de ambos os documentários tratarem de fatos recentes da sociedade brasileira, *Democracia em vertigem* conta com uma abordagem mais abrangente, retratando passagens desde a redemocratização do país, após a queda da ditadura, por exemplo, até a polarização nacional que culminou nas eleições de 2018. Enquanto isso, *Outubro*, como o próprio título já indica, se debruça sobre a longa semana que antecedeu à mesma eleição do então candidato Jair Bolsonaro.

Podemos dizer que são esses os principais assuntos de cada obra em destaque, mas a proposta de cada uma delas vai muito além do que, geralmente, esperamos de documentários sobre temas entendidos como mais “jornalísticos”. Isso porque os dois filmes partem de um cenário coletivo – a política nacional, que diz respeito a todos os brasileiros – para tratarem, também, do que é particular a cada cineasta. Seja contando a história de sua família em meio à construção de Brasília ou o término de seu casamento combinada com a eleição de Bolsonaro, o fato é que as diretoras narram mais do que episódios da política nacional. A todo momento, elas se colocam dentro da narrativa, mostrando como os seus pensamentos e as suas vivências mais íntimas se interligam com o exterior do país, de modo que o coletivo e o particular se misturam, se confundem e são colocados juntos para contar histórias com pontos de vista particulares. Tal tendência é cada vez mais recorrente nos documentários contemporâneos, e, de acordo com Karla Holanda (2006, p. 3), faz parte da história recente do gênero, em que “o tratamento geral passa a ceder espaço ao particular”.

Com o uso de técnicas semelhantes – como o recurso da voz *off* em primeira pessoa – e artifícios distintos – como a adoção de imagens de arquivo e de filmes de família, no caso de *Democracia em vertigem*, ou cenas filmadas com a intenção de inicialmente se tornarem ficção, como ocorre em *Outubro*; e, até mesmo, diferenças em relação à produção e à

distribuição¹ –, as obras são fundamentais para entendermos como a subjetividade é colocada no espaço público. Desse modo, considerando que ambos os filmes abordam temáticas de caráter coletivo a partir de perspectivas singulares, podemos analisar, também, uma das perguntas-chave que Patrícia Machado (2009, p. 101) coloca em seus estudos: “por que registros que se referiam a momentos tão particulares ganham força e sentido quando se tornam públicos?” Para além do que a autora reflete em suas pesquisas, podemos nos questionar, de forma mais aprofundada, como e por que as diretoras Petra Costa e Maria Ribeiro colocam as suas particularidades no coletivo? Isto é, para a presente pesquisa, visamos refletir sobre as motivações por trás de ambas as escolhas narrativas, levando em consideração os aspectos sociais, históricos, políticos, de gênero e audiovisuais que contribuíram para a produção de ambas as obras que relacionam a subjetividade e a política.

Deste modo, para tal estudo, usaremos como principais metodologias as análises filmicas dos objetos selecionados – com destaque à compreensão do uso da voz *off*, da presença de imagens de arquivo e de entrevistas – articuladas à bibliografia. Exploraremos, desta forma, estudos sobre os documentários e, ao mesmo tempo, entenderemos como tais noções se aplicam aos dois filmes citados, com o objetivo de analisar forma, conteúdo e teoria em conjunto.

Além disso, cabe destacar que iremos explorar a maneira como os filmes se comunicam com a conjuntura social na qual estão inseridos, de modo que será possível entendermos mais detalhadamente como as obras se relacionam com o mundo externo em que foram introduzidos, visto que são filmes que tratam de temáticas intrínsecas ao meio social.

Como forma de atingirmos tais objetivos, abordaremos, no primeiro capítulo, os principais aspectos relativos ao gênero documental, partindo, principalmente, das noções de Bill Nichols (2016) em *Introdução ao documentário*. Ainda neste tópico, entenderemos as características fundamentais que constituem os filmes documentais e como as classificações de Nichols de documentários performáticos e participativos se aplicam aos objetos de estudo selecionados.

A partir de tais análises, no tópico “A micro-história como narrativa”, partiremos para o documentário contemporâneo, mais especificamente para a noção de micro-história, assim como analisa Karla Holanda (2004) e revisitam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008).

¹*Democracia em vertigem* foi distribuído pela Netflix. Já a distribuição de *Outubro*, que teve sua estreia em festivais no final de 2019, foi marcada pela pandemia da Covid-19 que tomou o mundo no início do ano seguinte.

Para iniciar esta discussão, entenderemos como tal tendência de particularização da narrativa se deu durante a história do cinema documentário brasileiro, a partir de Eduardo Coutinho com *Cabra marcado para morrer* (1964/1984). Neste momento, exploraremos como as sequências iniciais de *Democracia em vertigem* e de *Outubro* nos introduzem à questão do coletivo e do particular que se manterá ao longo dos filmes.

No tópico seguinte, “A política em *Democracia em vertigem* e *Outubro*”, continuaremos na compreensão do que ambos os filmes compartilham: a política. Partindo de análises de Eliane Brum (2019) sobre o cenário político brasileiro contemporâneo, entenderemos como tal aspecto é fundamental para a criação das duas obras. Aqui, o foco será em como tanto Petra quanto Maria tratam do presente, do passado e do futuro a partir dos olhos dos acontecimentos políticos marcantes dos últimos anos, mais especificamente daqueles que levaram à eleição de Bolsonaro. Neste sentido, este tópico será centrado em como os acontecimentos dos últimos anos fizeram com que a política adentrasse, cada vez mais, a vida particular e, logo, possibilitasse a criação de filmes como os escolhidos.

Após as análises do primeiro capítulo, começaremos os estudos do segundo, partindo para uma perspectiva mais particular. Em “Subjetividade coletiva”, a partir das noções de Lins e Mesquita (2008) nos aprofundaremos no ponto-chave do trabalho: como o particular torna-se coletivo – e vice-versa – em *Democracia em vertigem* e *Outubro*. Para entender como o mundo externo e o interno se misturam, nos guiaremos pelo que Lins e Mesquita denominam “história privada” e “história do mundo”. A partir disso, seguiremos para os conceitos de identificação, autenticidade – este, sob perspectiva de Machado (2009), principalmente – e subjetividade. Sempre retomando as noções de Nichols levantadas anteriormente, entenderemos a valorização das memórias, experiências, conversas e reflexões individuais que guiam os filmes.

Em seguida, a questão da subjetividade, levantada por Feldman (2017), nos auxiliará a chegar no tópico “Elas por elas: o pessoal é político”, focado em como a questão de gênero está presente em ambas as obras². Além de destacar e analisar sequências em que ela está presente nos filmes, daremos um passo para trás, para a década de 1970, para entender como o lema “o pessoal é político” se aplica ao tempo presente. Para tal análise, exploraremos o filme *A Entrevista* (1966), de Helena Solberg, marco fundamental do cinema documental, que nos ajudará a refletir acerca do conflito entre pessoal e político.

² Além de Petra e Maria, outras cineastas brasileiras retrataram o cenário político nacional no mesmo período, cada uma à sua maneira e linguagem. Dentre elas, podemos citar as obras *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, *Alvorada* (2021), de Anna Muylaert e Lô Politi, e *No Céu da Pátria Nesse Instante* (2023), de Sandra Kogut.

No tópico seguinte, nos debruçaremos sobre os principais artifícios utilizados pelas diretoras dos filmes para levar à tela o seu mundo interior. Nesse sentido, entenderemos como a voz *off* em primeira pessoa é colocada em ambas as obras e sobretudo o que o uso de tal técnica provoca. Além disso, características singulares, como o uso de imagens de arquivo e filmes de família, no caso de *Democracia em vertigem*, e a presença de entrevistas, como ocorre em *Outubro*, também serão analisadas.

Por fim, no terceiro capítulo, assim como no primeiro, retomaremos à noção mais geral da pesquisa, com o objetivo de explorarmos os fatores gerados pelas obras quando já em contato com seus espectadores. Neste sentido, entenderemos como os filmes se colocam no mundo histórico e o papel que desempenham quando o assunto é memória individual e social.

Como forma de entendermos esse tipo de linguagem documental cada vez mais frequente no audiovisual atual, o presente trabalho busca explorar como cada cineasta coloca o seu “eu” no “todo”, por meio da análise de suas motivações pessoais, da história, da tendência contemporânea dos documentários e dos objetivos das cineastas com tais escolhas. Por fim, cabe destacar, também, o que Nichols (2005, p. 46) defende como ponto-chave dos documentários — e, conseqüentemente, para este projeto: compreender que eles representam “uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares.”

1 DOCUMENTÁRIOS E CONSTRUÇÕES DE MUNDO

[Annie Ernaux] não só parte do pressuposto de que uma história individual é sempre coletiva, de que falando de si está sempre falando do outro, mas assume em entrevistas que não é possível associar o “eu” que aparece em cada um dos seus livros a uma identidade estanque. Tratar-se-ia de um “eu” feito de outras vozes, feito de seu próprio tempo, que ultrapassa o que poderia caber em um único indivíduo.

(Natalia Timerman³)

1.1 O gênero documental

“Se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações.” É assim que o cineasta Silvio Da-Rin define – ou, melhor, decide não definir – o gênero documental, evidenciando a sua posição de que qualquer conceituação que apresenta uma “perspectiva totalizante” (2004, p. 15) do gênero não é capaz de defini-lo teoricamente.

Aqui, partilhando das ideias de Da-Rin, também não propomos uma definição generalizante do documentário. Buscamos, no entanto, entender como os filmes *Democracia em vertigem* e *Outubro* se colocam dentro deste amplo gênero. Para esta análise, levaremos em consideração, principalmente, os conceitos do crítico e teórico Bill Nichols, com o qual Da-Rin concorda, à medida que ambos “evitam analisar o documentário dentro de uma perspectiva totalizante” (2004, p. 19)

Primeiramente, antes de abordarmos, de fato, os dois objetos desta pesquisa propomos uma menção a outro documentário que traz reflexões sobre o formato. Em *Os catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), a cineasta Agnès Varda decide filmar pessoas em diferentes atos de catar. De catadores de lixo, de restos de comida, de objetos de antiguidade a catadores de memórias e experiências, como ela própria, Varda transita por histórias de desconhecidos que encontra pelo caminho de uma França pouco retratada nas telas. “A catadora deste documentário sou eu”, afirma, enquanto posiciona a filmadora em frente aos olhos e parte para a sua trajetória pessoal de catar lembranças, sensações, ações e histórias, que se misturam com as dos demais personagens do filme. Colocando-se como uma das

³ *In: Sem afeto, com afeto: Ao contar a história de seu pai, Annie Ernaux escapa ao rótulo da autoficção e enuncia contradições da linguagem.* Quatro cinco um, 01 dez. 2021. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/literatura/literatura-em-lingua-francesa/sem-afeto-com-afeto/> Acesso em 24 jul. 2024

protagonistas desta narrativa, Varda não deixa de lado as histórias com as quais se depara no caminho. Pelo contrário: é justamente a partir da troca de experiências e do contato delas com as suas próprias que constrói seu filme.

A menção à Varda aqui não é à toa: “catar as memórias” e, sobretudo, levantar novas reflexões geradas por meio da mistura do interior da própria cineasta com o exterior de outras pessoas é perceptível em *Democracia em vertigem* e em *Outubro*. Nos filmes, as diretoras colocam em prática o que Nichols (2016, p. 56) defende como uma característica intrínseca ao gênero documental: “entendemos e reconhecemos que um documentário é um tratamento criativo da realidade, não uma transcrição fiel dela. [...] Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou proposta sobre o mundo.”

Em *Introdução ao documentário*, Nichols analisa algumas das principais características que fazem dos documentários, de fato, documentários. Para o autor, mais importante é a maneira como cada filme que consideramos ser um documentário contribui para um diálogo contínuo, recorrendo a características comuns e assumindo forma nova e distinta, como um camaleão em constante mudança. (2016, p. 30)

Neste contexto, ele afirma que “nem invenção ficcional nem reprodução fatural, o documentário recorre à realidade histórica e a ela se refere ao representá-la de uma perspectiva diferente.” (2016, p. 30) Tendo como base as noções de Nichols, podemos entender, logo, que este tipo de obra se constitui pelo tratamento da realidade e do mundo histórico a partir da apresentação de novos pontos de vista.

No mesmo texto, o autor também lança luz sobre os diferentes modos de fazer documentário, que se diferenciam tanto pelo intuito dos realizadores nos momentos de filmagem quanto pelas técnicas e percepções dos espectadores. Assim como Nichols, inda que defendamos, no entanto, que eles possam ser interconectados, de maneira com que um filme não faça parte de apenas um único modo, cabe definir de quais categorias *Democracia em vertigem* e *Outubro* são mais representativos. Aqui, podemos destacar dois desses modos: participativo e performático.

Pelas palavras de Nichols, o primeiro “ênfatisa a interação do cineasta com aqueles que ele filma. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto, de conversas ou provocações.” (2016, p. 52) Tais artifícios estão presentes em ambos os filmes, tanto na forma de entrevistas mais formais – nas quais o entrevistado está em frente à câmera, respondendo às perguntas da entrevistadora, que se encontra fora do quadro – quanto em conversas descontraídas – nas quais a câmera acompanha as cineastas e

registra momentos de interação com outras pessoas, o que, para o autor, é característico do modo participativo, já que

o cineasta realmente interage com seus personagens, em vez de observá-los discretamente. As questões transformam-se em entrevistas ou conversas; o envolvimento transforma-se em um padrão de colaboração ou confronto. O que acontece diante da câmera torna-se um índice da natureza da interação de cineasta e personagem. Esse modo modula a fórmula ‘eu falo deles para você’ em algo que frequentemente está mais próximo de ‘eu faço com eles por nós (eu e você)’, conforme as interações do cineasta nos abrem uma janela singular sobre uma porção específica do nosso mundo. (NICHOLS, 2016, p. 188).

Surgido na década de 1960, este modo, de maneira resumida, é o que Jean Rouch e Edgar Morin denominam *cinéma vérité*, ou cinema verdade. É a partir da relação com a exterioridade do mundo e das trocas provocadas pelos encontros que os cineastas se colocam diante dos documentários e, mais do que nos apresentar ao mundo que veem, nos introduzem a ele. Desta forma, ao se fazerem presentes e se colocaram a todo momento no filme, os realizadores entrecruzam as suas perspectivas próprias com as do mundo externo, evidenciando que a visão supostamente imparcial é uma ilusão. Logo, assim como Nichols (2016, p. 194) defende, o modo participativo “demonstra como o pessoal e o político entrelaçam-se para produzir representações do mundo histórico de perspectivas específicas, tanto contingentes quanto comprometidas.”

Ainda sobre este modo, o autor afirma que “frequentemente une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas” (2016, p. 52), aspecto presente, particularmente, em *Democracia em vertigem*, em que Petra usa imagens históricas e seus próprios filmes de família para abordar questões centrais da política brasileira, desde a construção de Brasília até a ascensão de Bolsonaro, por exemplo. Neste sentido, cabe destacar que a obra de Petra se diferencia da de Maria, que utiliza imagens gravadas somente durante a semana das eleições de 2018.

Já em relação ao outro modo destacado, o performático, Nichols (2016, p. 52) analisa que ele “ênfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com o tema; empenha-se para aumentar a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocação e afeto.” Podemos entender, dessa forma, os dois filmes estudados como parte desta categoria, uma vez que têm como ponto-chave a relação entre as cineastas e a temática retratada. Isto é, em ambos os documentários, o assunto é, evidentemente, a política brasileira recente. Mas não apenas isso: neles, a questão principal é a relação entre a política e a vida pessoal de Petra e Maria. Ou ainda, nas palavras do pesquisador, “o engajamento do cineasta com o tema”. (NICHOLS, 2016, p. 52)

Além desta característica, *Democracia em vertigem* e *Outubro* apresentam elementos dos documentários performáticos à medida em que “dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiências e da memória.” (2016, p. 209) Isto é, nas duas obras, com o uso de elementos como voz *off* na primeira pessoa, imagens de arquivo de filmes de família, presença nas cenas, entre outros, Petra e Maria valorizam suas próprias experiências e colocam suas vozes e visão de mundo nos filmes.

Outra característica marcante dos documentários performáticos é o destaque de grupos sociais, geralmente, sub-representados pela mídia:

as intensidades emocionais e a subjetividade social enfatizadas no documentário performático são, muitas vezes, as dos sub-representados ou mal representados, das mulheres e das minorias étnicas, dos gays e das lésbicas. O documentário performático pode agir como correção para os filmes em que "nós falamos deles para nós". Em vez disso, eles proclamam "nós falamos de nós para você" ou "eu falo de mim para você." (2016, p. 212)

Isso se aplica especialmente aos filmes de Petra e Maria em relação à questão de gênero – elemento que será analisado mais detalhadamente no capítulo “Elas por elas: o pessoal é político”.

Logo, representantes do gênero documental, com características tanto do modo participativo quanto do modo performático, *Democracia em vertigem* e *Outubro* contam com o que Nichols (2016, p. 86) entende como “a maneira especial de cada filme expressar sua maneira de ver o mundo. O mesmo assunto ou a mesma perspectiva sobre ele podem ser expressos de maneiras diferentes.” Esta “voz única” de cada documentário torna-se um dos principais pontos do gênero, uma vez que refletem a perspectiva única daquela obra sobre a temática abordada. Cabe destacar, no entanto, que ela não diz respeito necessariamente a uma voz de fato, no sentido literal da palavra, mas sim à organização dos sons e das imagens que, quando em conjunto, constroem o sentido da obra.

No caso de *Democracia em vertigem* e *Outubro*, esta voz que revela o ponto de vista único dos documentários é a mesma que mostra a subjetividade das cineastas e a sua relação com os temas. Isto é, não se trata de apresentar uma suposta neutralidade ou imparcialidade sobre o assunto, mas de afirmar e reafirmar a conexão entre o tema e suas próprias vidas, de modo que se torna uma forma de se apropriar e admitir a escolha por uma perspectiva pessoal. Não é, desta forma, sobre se distanciar do assunto, mas de se conectar ainda mais a ele, reafirmando o que o cineasta Cao Guimarães (2007, p. 1) defende quando diz que

o cinema do real é a arte deste encontro, um encontro com o que você imagina e no entanto revela-se de outra forma. Nessa revelação, nesse susto, somos convocados diante de um espelho que te mostra um outro rosto. Qualquer realidade é a extensão de você mesmo e você a extensão da realidade.

Neste sentido, não apenas uma forma de extensão mútua, como Guimarães aponta, mas Petra e Maria mostram a realidade do país como intrínseca às suas próprias experiências e vice-versa.

Assim como Varda em *Os catadores e eu*, que “troca com gosto as espigas de milho pela sua câmera” e vai estrada afora pela França em busca de descobertas e novas trocas, Petra e Maria percorrem Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, mas sempre voltam para si mesmas. A mesma “estrada” que as leva para as descobertas, novas experiências e trocas é a que as faz voltar para o interior de suas próprias conexões com o mundo, deixando claro que o contexto histórico-social faz parte delas tanto quanto elas fazem dele. Ou ainda, como Carol Pires (2020), roteirista de *Democracia em vertigem*, defende, é uma viagem pelo Brasil e para dentro de si.

1.2 A micro-história como narrativa

O ano é 2018. Pelo vidro do carro, vários fotógrafos disputam por uma imagem de quem está dentro do veículo. A escuridão da noite é bombardeada pelos flashes das câmeras, e o silêncio, rasgado pela gritaria e confusão. Em *off*, chamadas de jornais televisivos, nacionais e internacionais, noticiam a prisão do então ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Da imagem enclausurada de dentro do carro, passamos para uma filmagem em drone do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em São Paulo, onde milhares de pessoas se reúnem em apoio a Lula.

Logo em seguida, agora sob a luz do dia, um ato promovido pela direita toma as ruas. De repente, o caos, movido a gritos e milhares de pessoas juntas, é interrompido. Em seu lugar, há a sobriedade e o silêncio do Palácio da Alvorada, em Brasília. Aqui, não há sequer uma pessoa à vista e o único som que ouvimos, para além de um piano ao fundo, é o da narração de Petra Costa.

Nestas cenas iniciais de *Democracia em vertigem*, a diretora fala diretamente conosco, os espectadores: “imagine um país que ganhou seu nome a partir de uma árvore”, diz, enquanto a câmera se move por dentro do Palácio, “hoje, quando sinto o chão se abrir embaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero.”

De 2018, Petra nos faz voltar no tempo até 1984. Agora, o filme não nos mostra mais as ruas de São Paulo ou o Palácio de Brasília: é o primeiro aniversário de Petra e estamos dentro de sua casa. A partir de imagens de arquivo da própria cineasta, ela apresenta sua família e destaca algumas de suas primeiras lembranças da infância, nos introduzindo ao que

virá a ser um dos pontos-chave de seu filme: “eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade”.

Seja por meio dos filmes de família, da narração em *off* ou de sua presença em cena, Petra coloca a sua própria história ao lado da história recente do Brasil. A cineasta busca retratar os últimos anos da política brasileira de forma reflexiva e íntima a partir de suas próprias experiências, observações e memórias, narrando passagens como a clandestinidade de seus pais durante a ditadura militar e a sua primeira votação após a reabertura democrática.

Em *Outubro*, a história se inicia de uma forma diferente.

Sofia, 16 anos, e Ian, 14, dão um beijo apaixonado em uma praça, em São Paulo, no domingo anterior às eleições presidenciais de 2018. É esta a cena que inicia o documentário dirigido por Maria Ribeiro e Loiro Cunha. Em meio à paixão, ingenuidade e inocência do casal adolescente, Maria contextualiza, em *off*, os espectadores sobre os atos políticos promovidos pela direita que acontecem, no mesmo momento, na cidade. O cenário é de tensão e angústia frente à possibilidade de Jair Bolsonaro ser eleito presidente.

Nestes primeiros segundos do filme, somos imersos na cena dos jovens por um plano em close que os acompanha, quase como se, logo ao lado, não existissem ameaças fascistas tomando as ruas. Em seguida, observamos a vista da janela do hotel em que nossa narradora-protagonista está hospedada, vendo as pessoas começando a se concentrar na Paulista. Em oposição à primeira, nesta cena, a câmera está longe e não conseguimos nem ao menos distinguir os rostos: aqui, a imagem é apenas de camisetas e bandeiras verdes e amarelas que se misturam pela rua.

Outubro apresenta, já nestes primeiros momentos, a questão do coletivo e do particular nos documentários políticos contemporâneos, representada aqui por Sofia e Ian de um lado, e o grupo a caminho do ato pró-Bolsonaro do outro. Tal conexão toma forma ainda mais concreta nas cenas seguintes, quando Maria coloca seu vestido de noiva e entra no meio da manifestação. Uma carioca em solo paulistano, uma progressista em meio a extremistas, ela usa da metáfora de seu casamento chegando ao fim para falar do que, assim como ela própria diz, considera o fim de outra instituição, essa comum a todos: a democracia. “Quis fazer esse filme em São Paulo, apesar de morar no Rio de Janeiro. Talvez porque foi aqui que surgiram os movimentos de 2013”, ela nos introduz à sua escolha pela terra da garoa. “Talvez porque uma cidade que não é a sua funcione como uma espécie de outra chance. Às vezes, a gente consegue inventar personagens. Para si e para os outros. Às vezes, não.”

Levando a sua subjetividade para o espaço público e literal da cidade e transitando pelo meio das ruas e pelo interior dos apartamentos, a cineasta faz a conexão entre a

barbaridade que toma conta do país com as angústias que emergem em sua vida pessoal, destacando, a partir de tais aspectos políticos que dizem respeito a todos os brasileiros, suas experiências íntimas.

É essa forma particular utilizada para tratar de temáticas gerais, presente em ambas as obras, que Karla Holanda (2006, p. 4) caracteriza como micro-história – conceito crucial para iniciarmos as análises acerca da questão do coletivo e do particular nos filmes citados. Nas palavras da autora, a micro-história

utiliza uma reduzida escala de observação, ou na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese. Privilegiando o recorte minúsculo, a micro-história costuma construir tramas aparentemente banais, envolvendo gente comum (HOLANDA, 2006, p. 4).

De acordo com ela, este tipo de linguagem faz parte da história recente dos documentários brasileiros, tendo seu marco inaugural na década de 1980, com *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

A autora analisa que, em oposição à representação em larga escala, que visava a reunir grandes sínteses a respeito das experiências retratadas (HOLANDA, 2006, p. 2), presente no cinema dos anos 1960, a tendência que surgiu duas décadas depois, com Coutinho como um dos principais precursores, é a chamada micro-história.

No filme, a “abordagem particularizada” realizada por Coutinho torna-se clara à medida que trata da ditadura militar a partir das histórias particulares, a de Elizabeth, viúva de João Pedro, morto pelo regime, e, ao mesmo tempo, a do próprio cineasta, que teve suas filmagens interrompidas nos anos 60, devido à censura.

Nas palavras da própria pesquisadora, ela defende sua ideia ao dizer que

acreditamos que a partir de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), o tratamento geral passa a ceder espaço ao particular. Esse filme não só revela aspectos do regime militar instituído no Brasil em 1964 e as conseqüências de suas ações impostas ao destino de muitos brasileiros, como também apresenta a história de uma mulher brasileira chamada Elizabeth, viúva de João Pedro, mãe de Abraão, que sofreu juntamente com sua família, as conseqüências das ações desse regime, ou seja, é um ponto de vista da história por intermédio de uma abordagem particularizada. E essa particularização vai além, pois chega a ser igualmente a história do próprio documentarista, também um brasileiro que sofreu conseqüências das ações do regime militar, em busca de uma família dispersa em conseqüência do mesmo regime. (2006, p. 3)

Outro ponto chave que nos faz refletir sobre a micro-história enquanto tendência diz respeito à época em que foi colocada em prática. Sobre isso, Holanda (2006, p. 4) destaca que “no panorama mundial, os anos de 1970 e 1980 foram anos de crise nos meios político e cultural, incluindo a historiografia, quando se passou a questionar o otimismo que considerava que o mundo seria radicalmente transformado.”

No Brasil, ela analisa que este período foi cenário de intensas transformações sociais, políticas e culturais, que, por sua vez, refletiram nas mais diversas produções artísticas – entre elas, o cinema:

como reflexo desse momento político-cultural no mundo e, de modo particular, com a abertura política que se consolidava no Brasil, percebemos uma mudança na prática de abordagens empregadas nos documentários brasileiros, a partir de meados dos anos de 1980. (HOLANDA, 2006, p. 4)

Logo, se a tendência da micro-história surgiu na década de 1980, palco de mudanças estruturais do país, não é à toa que nos anos 2010 e 2020, também marcados por importantes transformações políticas e sociais, ela volta a ganhar força. Torna-se claro, portanto, que os filmes contemporâneos que trazem “abordagens particularizadas”, como *Democracia em vertigem* e *Outubro*, também são reflexo desta linguagem audiovisual que ganha destaque em períodos de instabilidade política e transformações sociais.

Após os estudos de Holanda, as autoras Lins e Mesquita (2008, p. 25) revisitam o conceito de micro-história e destacam a importância de *Cabra marcado para morrer* como um filme que

reúne, sintetiza e indica novos caminhos para o documentário brasileiro, transformando-se em um ‘divisor de águas’, segundo Jean-Claude Bernardet, entre o cinema moderno dos anos 60 e 70 e o documentário das décadas de 80 e 90. Em vez 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.

É a partir de tal obra que podemos compreender uma nova forma de se fazer documentários, agora não mais focada somente em grandes grupos para tratar de temáticas coletivas, mas sim dar destaque a um ou mais indivíduos como forma de abordar o geral.

Logo, com *Cabra marcado para morrer*, observamos que, mesmo partindo da particularidade, é possível abordar o coletivo. Cabe destacar a influência deste filme em obras posteriores da filmografia de Coutinho, que também trazem a noção da micro-história às suas narrativas, seja a partir da história individual de moradores do bairro de Copacabana, em *Edifício Master* (2002), ou das reflexões de ano novo levantadas por moradores do Morro Babilônia, em *Babilônia 2000* (2001), entre outros filmes.

A “opção pela abordagem particularizada” inaugurada por Coutinho, desse modo, é analisada por Holanda (2006, p. 9) como “cada vez mais consciente entre os documentaristas brasileiros e sua presença percebida com mais nitidez.” Ou seja, como nos documentários contemporâneos de Petra e Maria.

Ainda que tal noção de micro-história seja percebida de forma evidente em *Democracia em vertigem* e *Outubro*, cabe analisar, por fim, o que a autora menciona no final de seu artigo:

não é a utilização de uma abordagem micro ou macro que vai determinar o mérito de um documentário. O mais importante aqui é perceber a necessidade da proposta de cada filme e a dinâmica do processo que se estabelece entre o filme e o contexto histórico-social em que ele é realizado. (HOLANDA, 2006, p. 11)

É, portanto, sobre a relevância do contexto histórico-social das obras e como ele relaciona-se à própria questão da abordagem particular que trataremos no tópico seguinte.

1.3 A política em *Democracia em vertigem* e *Outubro*

O Brasil, eterno país do futuro, no final da primeira década do século 21 acreditou que finalmente havia chegado ao presente. E então descobriu-se atolado no passado. Naquele momento, porém, não sabia de quanto passado se tratava. Agora começa a compreender. O que faz o país do futuro quando percebe que o futuro é um enorme passado? (BRUM, 2019, p. 13).

É deste modo que Eliane Brum inicia *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*, em que busca analisar e compreender as primeiras décadas dos anos 2000, desde o início do primeiro mandato de Lula até os primeiros meses de Bolsonaro no poder. No livro, a jornalista evidencia as questões políticas, sociais e culturais que atravessaram os governos destes últimos anos do Brasil.

Tomadas pela realidade gritante do país, é também sobre este contexto que Petra e Maria se debruçam. Apesar de distintas em diversos aspectos – desde técnicos até narrativos, como abordaremos mais adiante –, a escolha da política brasileira contemporânea como temática central em ambas as obras nos permite observar o que Feldman (2018, p. 229) diz quando afirma que “nunca um momento político brasileiro foi tão favorável à revisão de nossa ainda recente e hesitante democracia como o atual.”

Isto porque as duas obras concentram suas reflexões sobre a crise da democracia que o país enfrentou – e ainda enfrenta – nos últimos anos, marcada por eventos como o impeachment da então presidente Dilma Rousseff, pela prisão do então ex-presidente Lula, pelo assassinato da vereadora Marielle Franco e pela eleição de Bolsonaro. Isto para mencionar apenas alguns dos marcos político-sociais dos últimos anos, é claro.

É sobre este momento da história recente do Brasil que o psicanalista Christian Dunker (2017, p. 277) traz reflexões que o conectam com a psicanálise e contribuem para entendermos como estas passagens políticas relacionam-se com o coletivo e o particular de

cada indivíduo: “as eleições de 2014⁴ foram precedidas por um acirramento discursivo sem precedentes no país.” O autor analisa, neste sentido, que a polarização que culminou, anos depois, na eleição de Bolsonaro já mostrava sua força em 2014: “a disponibilidade de meios e a facilidade dos fins desencadearam uma espécie de loucura coletiva que dividiu famílias, amigos e comunidades.” Não apenas a crise política ganhava força no país de forma coletiva, mas ela tomava conta, também, da vida pessoal de cada cidadão:

nunca se falou tanto em política nos divãs, e os conflitos se alastram catalisando relações entre professores e alunos, médicos e pacientes, empregados e funcionários. Transfigurações e epifanias se sucediam quando se descobria um novo colega aecista ou quando um pequeno gesto deixava farejar um dilmista nas redondezas. (DUNKER, 2017, p. 277)

Já neste período, portanto, se percebia a ocupação da política na individualidade de cada um de forma como antes nunca reparada.

Brum (2019, p. 215) também analisa este momento da história do país como fundamental para compreendermos o crescimento da crise democrática:

desde 2014 eu comecei a escrever uma palavra em vários dos meus artigos. Esgarçado, esgarçamento. Demorei a reconhecer o padrão. Às vezes uma palavra se impõe pelos caminhos do inconsciente que percebe o mundo a partir de outros percursos. Esgarçada, a carne do país agora se rasgava, como se os corpos furados a bala, os corpos negros, os corpos indígenas, ao se tornarem numerosos demais, tivessem tornado impossível sustentar qualquer remendo. Mesmo uma costureira amadora sabe que não é possível cerzir um pano rasgado demais, onde a pele juntada com agulha e linha de imediato se abre. Já não havia integridade possível no tecido social do Brasil porque se matou demais. Marielle Franco era o além do demais. Entendi então que também era um Brasil que morria com Marielle. E que daquele dia em diante entraríamos numa outra fase de nossas ruínas continentais.

Voltando ao passado, mas com os pés – e as câmeras – firmes no presente e apontando para o futuro, Petra e Maria revisitam a nossa história brasileira recente sob seus próprios olhos e vozes. Isso porque, em momentos em que o foco estava nas ruas, com os diversos atos, manifestações e comícios, promovidos tanto pela esquerda quanto pela direita, somos levados para o interior. Não apenas de forma literal como para o interior dos ambientes, mas também sob um aspecto subjetivo, para o mais íntimo da vida das cineastas. As ruas são combinadas com as imagens de infância de uma e os pensamentos de outra, fazendo com o que coletivo e particular se misturem e se embaralhem para contar histórias já conhecidas pelos brasileiros, porém agora sob novas perspectivas.

Cabe destacarmos, por fim, que as obras em destaque não tratam de uma realidade qualquer ou ordinária, mas daquilo que consideramos como a instituição mais pública e comum a todos: a política. De modo que abordá-la sob perspectivas tão pessoais apresenta ao

⁴ Eleição presidencial entre Dilma Rousseff (PT) e Aécio Neves (PSDB), em que Dilma foi reeleita presidente.

espectador uma nova visão sobre ela, que parte da ideia de uma política ao mesmo tempo pública e privada, uma vez que ela passa a fazer parte da vida tanto quanto a vida íntima torna-se parte da política. A partir desta mistura, podemos compreender também o que Guimarães (2007, p. 1) defende ao dizer que,

se o meu assunto é a realidade, não estou isento dela e nem ela está isenta de mim. Neste exercício da reciprocidade, da generosidade da entrega, vários graus de subjetividade estão interagindo entre si. A questão não é objetivar o olhar diante da realidade mas mesclar sua subjetividade com a subjetividade do outro

Sob tal perspectiva, também é possível analisarmos a subjetividade de acordo com os pensamentos de Sarlo (2007, p. 20):

vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apoiam na visibilidade que ‘o pessoal’ adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública. Isso acontece não só entre os que foram vítimas, mas também e fundamentalmente nesse território de hegemonia simbólica que são os meios audiovisuais. Se há três ou quatro décadas o ‘eu’ despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar. É disso que se trata, e não de questionar o testemunho em primeira pessoa como instrumento jurídico, como modalidade de escrita ou como fonte da história, à qual em muitos casos ele é indispensável, embora crie o problema de como exercer a crítica que normalmente se exerce sobre outras fontes.

Desta forma, em um período de crise política e ameaças à democracia brasileira, Petra e Maria decidem escancarar suas angústias e indignação frente aos retrocessos que viam tomar conta do país. Para isso, usam, dentre outros artificios, suas subjetividades, evidenciando o que Sarlo analisa, ao dizer que o pessoal torna-se, também, manifestação pública.

Por fim, podemos compreender que tratar de tais aspectos políticos do país em produções audiovisuais serve, também, como uma forma de deixar a memória daquela época viva – característica que analisaremos mais a fundo posteriormente. Isto porque, assim como Gutfreind e Rech (2011, p. 139) defendem, “memória surge quando ela é posta em debate, solicitada, oportunizada.” É sob tal perspectiva que as autoras analisam que “nos 21 anos em que o País conviveu com a repressão, descaso com direitos individuais e negligência da liberdade de expressão, a memória nacional era contada por quem estava no poder, pelos vencedores.” (2011, p. 138)

Desta vez, a memória será contada de outra forma.

2 SUBJETIVIDADE COLETIVA

Quanto mais eu leio histórias de mulheres, mais sentido vejo em escrevermos de forma pessoal. Aquilo que vivemos na intimidade, achando que só acontece com a gente, e por culpa nossa, acontece há muitos milênios com, se não todas, quase todas nós. Depois, quando decidimos mostrar para os outros o que escrevemos, nossos diários, nossas cartas, nossas narrativas em primeira pessoa não são consideradas literatura, ou são literatura menor. Só que nada fala mais de quem somos, de quem nos tornamos, coletivamente, do que as histórias de nossas vidas.

(Tatiana Salem Levy, *Melhor não contar*)

2.1 *É sobre eleição mesmo, é sobre a sua vida*⁵

Como destacamos no capítulo anterior, a política se tornou cada vez mais presente no dia a dia dos brasileiros nas vésperas das eleições de 2018. Marcado por episódios de comoção nacional, como o brutal assassinato de Marielle Franco, no Rio de Janeiro, e as manifestações do movimento #EleNão, que ocorreram em todo o país contra o projeto de governo de Bolsonaro, o ano foi movido a grandes mobilizações frente ao complexo e angustiante cenário político do país.

Pensando nisto, neste capítulo, abordaremos como estes fatores do mundo externo se conectam com o “mundo interno” e, sobretudo, como a interseção entre o coletivo e o particular se faz presente nos filmes de Petra e de Maria, com o objetivo de entendermos como a vida privada é atravessada pela vida pública e vice-versa. E, mais especificamente, a importância de pensarmos na política brasileira de 2018 como agente fundamental.

Para tanto, podemos partir do que Lins e Mesquita (2008, p. 53) definem como “história privada” e “história de mundo” na produção documental:

uma conexão se estabelece entre essa história privada e uma espécie de ‘história do mundo’. Há uma conexão constante entre o que é do domínio privado e o que é do domínio público, marcando a diferença desse documentário em relação à exposição da vida privada a que assistimos diariamente na televisão, que muitas vezes se esgota na exibição da intimidade.

⁵ Frase escrita em cartaz durante o segundo turno das eleições de 2018. Publicada no Instagram da diretora Maria Ribeiro para divulgação de *Outubro*. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CNNuXJTbv_m/?igsh=c3BzcjJ0cXJ0Z3d2> Acesso em 4 jun. 2024

Apesar de se referirem aos filmes *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *33* (Kiko Goifman, 2002), podemos aplicar esta análise também a *Democracia em vertigem e Outubro*.

Uma importante sequência no filme de Petra, que deixa evidente tal visão das autoras, mistura filmes de família com imagens históricas. Nesta passagem, a diretora nos mostra a construção de um muro na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, que traz a metáfora da divisão do país para a vida real. “A direita vai ficar do lado direito, e a esquerda vai ficar do lado esquerdo?”, ela pergunta ao então governador de Brasília Rodrigo Rollemberg (PSB), e, em seguida, completa, em *off*, apenas para nós, espectadores, “minha família inteira estaria do lado direito desse muro, não fosse uma pequena mutação que aconteceu em 1964”. Com tal fala, torna-se ainda mais evidente a forma como Petra mistura a história do mundo com sua história privada – ou então, a história do Brasil com sua história familiar. Ela segue sua narrativa com imagens de arquivos históricos das vésperas do golpe militar e da família de sua mãe, que, como grande parte da elite brasileira da época, nas palavras da própria diretora, “ficou em polvorosa” após a declaração de João Goulart sobre reforma agrária em regiões do país. Com o amparo de imagens históricas, que fazem parte da formação do Brasil, e de imagens de acervo particular, como vídeos caseiros de sua família, Petra conta parte da história da ditadura a partir da história de seus pais:

minha mãe se apaixonou por ele [seu pai]. Primeiro por ele, e depois pela revolução. Eu não sei como isso deve ser contado. O fato é que, durante a ditadura, enquanto meus pais estavam na clandestinidade, e muitos dos seus amigos eram torturados e assassinados, a empresa que meu avô era sócio crescia e se tornava uma das maiores construtoras do país. Eu vejo que a história dessa crise, desse muro, atravessa a minha família. De um lado, a história da elite da qual meus avós fazem parte. Do outro, a história dos meus pais, e da esquerda que eles sonharam, que tá desmoronando. Mas é também a história de um país rachado que estamos herdando.

Ao final desta sequência, ela nos traz de volta ao presente e ao muro na Esplanada, agora já repleto de representantes da direita de um lado e da esquerda do outro, literal e metaforicamente.

Com tal cena, também fica evidente a visão de Lusvarghi (2022, p. 207) acerca deste trabalho recente da diretora: “Costa busca sempre aliar questões de resgate da memória com a história do país, trata-se da projeção de um imaginário nacional que sai do privado para dialogar com a esfera pública, mesmo quando o filme trata de uma questão universal.”

Já em *Outubro*, podemos dizer que o público e o privado se misturam de forma ainda mais “escancarada” aos espectadores. Desta vez, sem o apoio de imagens de arquivo e com foco totalmente no presente – mas sempre apontando para os desdobramentos futuros –, Maria nos mostra o tão esperado dia do segundo turno das eleições presidenciais da forma

mais particular possível: dentro de um apartamento. Fora das ruas de São Paulo e dentro de sua própria casa, a diretora nos conta, em *off*, sobre seu dia:

depois de votar, em casa, encontro meu filho mais velho e meu ex-marido, Paulo Betti. Paulo e eu vivemos juntos oito anos. Quando nos separamos e me casei de novo, dessa vez de branco e na igreja, nunca imaginei que, um dia, usaria aquele mesmo vestido de noiva para dizer que não.

“Naquele dia que você tava na Paulista, foi a virada do Haddad”, Paulo diz. “Aquele discurso que o Bolsonaro fez na Paulista é que causou estragos na campanha dele, porque as pessoas falaram ‘muito autoritário’. Então, ninguém sabe realmente o que pode acontecer”, ele complementa. Paulo, deste modo, relaciona a ida de Maria à Paulista, um momento repleto de camadas íntimas e pessoais à cineasta, aos eventos políticos que aconteciam no país. Ele conecta, portanto, o particular e subjetivo de Maria àquilo de natureza mais pública possível.

Com tais exemplificações, fica claro como a “história privada” e a “história de mundo”, abordadas por Lins e Mesquita (2008, p. 53), são conceitos que guiam *Democracia em vertigem* e *Outubro*. Em ambos os filmes, a história do Brasil se mistura com suas histórias pessoais. O casamento de Maria, a primeira votação de Petra, o ex-marido de Maria, o aniversário de Petra, por exemplo, não são episódios isolados do mundo externo. Pelo contrário. Eles se cruzam, de modo que a “história privada” entra na “história de mundo” e vice-versa.

Ainda sob esta perspectiva, podemos retomar o conceito de micro-história, tratado anteriormente. Nos dois documentários, observamos

uma tendência à particularização do enfoque: ao invés de almejam grandes sínteses, análises ou interpretações de situações sociais mais amplas, os documentários buscam seus temas através do recorte mínimo, abordando experiências e expressões estritamente individuais. (2008, p. 49)

Apesar de parecer contraditório, as “experiências e expressões estritamente individuais”, como mencionam as autoras, dão lugar a novas possibilidades de identificação entre espectadores e cineastas. Em *Democracia em vertigem*, Petra retrata importantes eventos para a formação do Brasil, como a construção de Brasília, a ditadura militar, a redemocratização do país, as manifestações de junho 2013, entre outros, como forma de pensar sobre o tempo presente, marcado, à época de filmagem do documentário, pela prisão do então ex-presidente Lula e a eleição de Bolsonaro como presidente. A diretora realiza tudo isso não como uma reportagem jornalística ou imparcial, mas sempre com suas próprias reflexões, compartilhando suas experiências, vivências e subjetividades conosco, os espectadores, de modo a permitir que pensemos as nossas também.

No caso de *Outubro*, nos 80 minutos em que são retratados os longos dias da semana do dia 28, o filme revela memórias pessoais da diretora que se confundem com as nossas próprias. O que antes viria a ser um filme ficcional é tomado pela realidade gritante, em que, no calor do momento, a cineasta sente a necessidade de conversar com amigos, conhecidos, familiares e políticos sobre as tensões e os prováveis cenários que o país enfrentaria na semana seguinte e pelos próximos quatro anos.

Desta forma, mesmo conectando a história do Brasil com histórias particulares, ambos os filmes permitem outras formas de identificação entre cineastas e espectadores. Uma vez que Petra e Maria se colocam como parte do mundo social, nós, enquanto observadores, também passamos a usufruir de tal liberdade narrativa. É nesse sentido que assistir à história do país retratada pelos olhos e vivências particulares de duas pessoas permite que nós imaginemos – mesmo que, muitas vezes, de forma inconsciente – na nossa própria história particular ao lado da história coletiva do país. Tal noção de identificação trazida pelos documentários citados é exemplificada por Carol Pires (2024), quando defende a ideia de que

uma das magias do cinema e da literatura é fazer a gente se identificar com pessoas que não poderiam ser mais diferentes de nós. A história [de Petra] é única. Mas a de todo mundo é. Vendo qual é a perspectiva dela, cada espectador pode pensar ‘e qual foi a minha?’, ‘qual a relação da minha história familiar com meu posicionamento político atual?’. [...] Eu também fiz muito esse exercício de pensar o meu lugar e meu ponto de vista.

À identificação, podemos somar o fator da autenticidade – já que, sem ela, a primeira não seria possível. Para Machado (2009, p. 96),

documentários recentes que exibem a vida privada na tela usam objetos, narrações pessoais, memórias e arquivos íntimos que podem conferir-lhes uma certa aura de autenticidade e, portanto, uma forte impressão de representação do mundo. Refiro-me a uma leva de filmes produzidos nos últimos anos que não privilegia o interesse sobre o outro, como certa tradição brasileira, mas se volta, de forma direta ou indireta, para o próprio realizador: para a sua família, suas memórias, sua experiência pessoal, sua intimidade.

O que Machado (2009, p. 96) defende relaciona-se a *Democracia em vertigem* e *Outubro*, uma vez que são as memórias, experiências e reflexões de Petra e Maria que guiam as narrativas. Em outras palavras, é a subjetividade de ambas as cineastas, externalizada nas obras, que dão aos documentários a tal “representação de mundo” que a autora aponta – o que, por sua vez, também remete aos estudos de Nichols (2016, p. 56), quando analisa que “os documentários reúnem provas, e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou proposta sobre o mundo.”

Sob esta perspectiva, ainda em relação à subjetividade, Rodrigues (2010, p. 62) defende a ideia de que

a subjetividade é indissociável de qualquer arte. E o documentário, como arte cinematográfica, é uma obra pessoal de seu realizador. O documentarista não deve ser visto apenas como um meio para transmitir determinada realidade. É pelo fato de estabelecer um olhar próprio e subjetivo sobre determinado assunto, que um filme nunca é uma mera reprodução do mundo. É impossível ao documentarista apagar-se.

No caso de *Democracia em vertigem* e *Outubro*, Petra e Maria não tentam, em momento algum, se apagarem da narrativa. Pelo contrário. Reafirmando a cada fala em primeira pessoa, a cada vídeo de família, a cada presença na frente da câmera, por exemplo, elas deixam claro que aquele filme é, de fato, uma obra pessoal, para além de um retrato da política brasileira. Tal ideia remete, ainda, à máxima dita por Maria Clara Escobar, diretora de *Os dias com ele* (2012): “os filmes são sempre sobre nós” (FELDMAN, 2018, p. 233)

Mesmo que possa parecer contraditório, partir do interior e do subjetivo para tratar de assuntos coletivos não é incomum. Nesta perspectiva, de acordo com Feldman (2017, p. 33), tal subjetividade só ganha força quando colocada em contato com o outro:

as narrativas performativas no âmbito do cinema, seja ele autobiográfico ou autoficcional, em geral narrado na primeira pessoa, têm problematizado de forma cada vez mais instigante o modo pelo qual a subjetividade, constituindo-se por meio da linguagem e da imagem, pode tornar-se condição para a relação com a alteridade. Afinal, como vêm postulando a linguística e as filosofias do sujeito e da enunciação que lhe são tributárias, essa primeira pessoa que parece encerrada em sua particularidade só adquire seu verdadeiro sentido quando consegue tocar e elaborar a experiência coletiva, quando consegue, por meio de operações narrativas de desvio, montagem e mise en scène, fazer reverberar sobre o eu o tu, sobre o familiar o estrangeiro, sobre o íntimo o êxtimo – âmbito que, segundo a psicanálise, sendo tão próprio ao sujeito, só poderia apresentar-se fora dele, na relação com o outro, na exterioridade da linguagem.

Por fim, cabe destacarmos o fato de que tal subjetividade se faz tão presente em dois filmes dirigidos por mulheres. Nessas obras narradas em primeira pessoa por suas diretoras, que trazem suas reflexões acerca do mundo em sua volta, a subjetividade e a questão de gênero são características fundamentais, que iremos abordar em seguida.

2.2 Elas por elas: o pessoal é político

“Marília tá dando instruções para a Petra” é o que diz seu pai, Manuel da Silva Costa Júnior, em frente ao local de votação da primeira eleição da jovem Petra, em 2002. “Voto feminista aqui, hein? Educação política da filha”, ele completa, enquanto Petra, aos 19 anos, com os olhos brilhando de esperança, vestindo uma blusa vermelha, uma calça branca e um adesivo escrito “eu quero Lula presidente”, ajuda a eleger o candidato do Partido dos Trabalhadores pela primeira vez. “Escolher uma mulher”, a mãe reitera o “voto feminista” da

filha, enquanto folheia o que aparenta ser um panfleto com possíveis candidatas para outros cargos.

“A ideia de fazer um documentário que misturasse eleição com casamento, ou separação, veio com o movimento do Ele Não. No dia 29 de setembro desse mesmo ano [2018], milhares de mulheres foram às ruas gritar contra as falas machistas de Bolsonaro.” Maria nos introduz à ideia que deu origem a *Outubro*: “Ao gritar ‘ele não’, eu pensei no ‘sim’ do casamento. Pra quem eu diria sim hoje? De que forma? Por que eu fiz um vestido para ser usado uma única vez e o mantive guardado? Por que não usar ele de novo, na rua, para dizer não?”

Ela fala, enquanto se coloca, com seu vestido de noiva, no meio da manifestação da extrema direita, na Avenida Paulista, no domingo anterior às eleições de 2018. Em entrevista a este presente trabalho, Maria ainda afirma que, hoje, apesar de óbvia, a associação entre o feminismo e seu filme não foi proposital: “Eu acho que eu não pensei muito nessa questão do gênero, quando eu fiz o filme. Ao mesmo tempo, a ideia do filme veio com o Ele Não.” (RIBEIRO, 2024)

Brum (2019, p. 205) enxerga o movimento Ele Não, movido pelas mulheres de todo o país, como ponto central para pensar na resistência ao projeto de governo de Bolsonaro:

na eleição de 2018, a ofensiva contra as mulheres não é algo colateral ou secundário. É central. Gênero, raça e classe atravessaram a disputa. [...] O #EleNão, hashtag que se tornou o maior movimento de oposição a tudo o que Bolsonaro representa, colocou centenas de milhares de pessoas nas ruas em 29 de setembro de 2018. [...] Negar a centralidade deste movimento de mulheres na oposição a Bolsonaro e ao autoritarismo que ele representa, na eleição mais complexa da democracia brasileira, obedece à mesma lógica sexista, machista e patriarcal que o presidente eleito representa. [...] O #EleNão foi o principal movimento de resistência a Bolsonaro e, num momento tão polarizado, conseguiu unir pessoas que até então nem se falavam, para muito além dos partidos políticos.

Relembrando como a manifestação Ele Não a tocou, pessoalmente, Maria reflete as coincidências deste dia que também tocam a questão de gênero:

No Rio, acho que a manifestação foi na Candelária. Não sei se foi na Candelária ou na Cinelândia. Eu não estava aqui no dia, eu estava em Portugal, mas fiz essa associação aleatória da Igreja, de as pessoas estarem protestando perto da Candelária – nem deve ter sido, deve ter sido do Cinelândia – mas, sei lá porque, eu associei a coisa da gente dizer “sim” na Igreja ao “não”. E, também de ser levada pelo pai para o marido, quando, na verdade, a gente está começando a entender que a gente quer ser protagonista. (RIBEIRO, 2024)

Proposital ou não, *Outubro* deu à Maria o protagonismo que tanto buscava. Mas a questão de gênero em seu filme não tem fim neste momento. Ainda no decorrer de *Outubro*, o feminismo também se torna presente quando assistimos ao encontro entre Maria e Manuela

d'Ávila, ex-deputada estadual do Rio Grande do Sul (2015 – 2019) e deputada federal (2007 – 2015) pelo PCdoB, e, na época das filmagens de *Outubro*, candidata a vice-presidente ao lado de Fernando Haddad (PT). “Conheci a candidata a vice Manuela d'Ávila há alguns anos por meio de um amigo em comum”, diz Maria

recentemente, em um programa de TV, Manuela, que, antes de optar pela chapa com o Haddad, era pré-candidata pelo seu partido, o PCdoB, foi interrompida 62 vezes em 90 minutos de entrevista. Desde que a presidente Dilma Rousseff sofreu o impeachment em 2016, eu decidi que, sempre que possível, voto em mulher.

Essas são apenas algumas das muitas sequências em que a questão de gênero aparece em *Democracia em vertigem* e *Outubro*. Tais cenas, por sua vez, vão ao encontro do que Carol Pires (2024), em entrevista para a presente pesquisa, defende, ao afirmar que a presença de cenas “feministas” sempre esteve intrínseca à obra de Petra: “Nem no roteiro nem nos *offs*, a gente não nunca precisou deliberadamente construir a narrativa feminista, não precisamos frisar nada machismo e a misoginia na narração, as cenas falavam por si.”

É nesse sentido que, ao longo dos filmes, às vezes de forma mais evidente, como nas cenas mencionadas, outras vezes de maneiras mais sutis e até passando despercebidas, fica claro que o gênero é uma temática fundamental para analisarmos a fundo ambos os documentários.

Para tal análise, propomos uma viagem à década de 1970.

Em meio à ditadura militar, as feministas dos anos 70 colocaram questões relativas às mulheres em pauta no Brasil da época, inaugurando o que entendemos hoje como a segunda onda feminista. No documentário *O pessoal é político* (Vanessa de Araújo Souza, 2017) – que leva título do principal lema do movimento daquele período –, a coordenadora do Laboratório de Estudos de Gênero da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Anna Marina Bárbara Pinheiro, diz que “a segunda onda está muito num feminismo de resistência à ditadura. É anistia política, abertura política, mas também é a privatização do pessoal, a ideia de que o pessoal é político. Esse talvez seja o lema mais importante da segunda onda.” No mesmo filme, a escritora, pesquisadora e professora Heloisa Teixeira, um dos principais nomes dos estudos sobre cultura e gênero, denomina esse período como “uma década de abertura de horizontes e fronteiras para entendermos o pessoal enquanto política”.

As fronteiras, então, se abriram para revolucionar por completo a sociedade da época: a partir de “o pessoal é político”, passou-se a entender que a política não é apenas o que é feito em larga escala, nos governos, mas é também o que está presente no mais íntimo e particular dos indivíduos – o que, por sua vez, tem relação direta com gênero. Isto porque, ao longo dos séculos, enquanto as mulheres eram destinadas às tarefas domésticas, os homens

tomavam a frente da vida pública. Em outras palavras, as mulheres pertenciam ao espaço privado, e os homens, ao público. E o que há de mais público em nossa sociedade se não a política? Com “o pessoal é político” das feministas dos anos 1970, podemos passar a entender o espaço e, por conseguinte, a própria vida das mulheres, como parte da política.

Embora vivenciando a ditadura em território nacional, o mundo também vivia mudanças marcadas por avanços nos direitos reprodutivos, revolução sexual e questionamento sobre o papel que ocupavam na sociedade, de modo que as mulheres dos anos 1970 usam da narrativa pessoal uma forma de revolução. É nessa época, portanto, que “a mulher passa, então, a se escrever. A escrita de si é uma escrita política que se coloca como oposição à tradição opressora masculina no acesso às artes, em particular à literatura.” (VIDAL, 2024) Não apenas na literatura, como a escritora Nara Vidal aponta, a escrita – ou, no cinema, a filmagem, a narração – de si também ganha o seu lugar.

Também é justamente neste período, mais especificamente no final da década de 1960, que a cineasta carioca Helena Solberg lança *A Entrevista* (1966), ponto-chave para entendermos a relação entre a “autoria feminina” (FELDMAN, 2018, p. 231) e o conflito entre público e privado vivido pelas mulheres.

No filme, acompanhamos passagens da vida de uma mulher enquanto ouvimos, em *off*, opiniões sobre diferentes temáticas relacionadas ao papel desempenhado por ela na sociedade da época. Aqui, a protagonista é a mulher. São as suas opiniões que importam. É o seu dia que é mostrado. Lusvarghi (2022, p. 201) analisa a importância da obra tanto para o feminismo quanto para a produção documental ao destacar que

foi somente ao final da década de 1960 e ao longo da década de 1970 que as contribuições de documentaristas brasileiras, feministas, vieram à tona, sendo a estreia do média-metragem *A Entrevista* (1966) de Helena Solberg, a maior referência deste período, por utilizar as técnicas de filmagem e conceitos estéticos do Cinema Novo, mas voltar-se para a questão do feminismo e das camadas médias urbanas.

A influência da obra de Solberg nos dois filmes contemporâneos se faz presente, principalmente, quando o assunto é a autoinscrição. Assim como Holanda (2017, p. 193) aponta, em *A Entrevista*, vemos o envolvimento da diretora com o mundo que a cerca. Em *Democracia em vertigem* e *Outubro* não é diferente. Enquanto o filme de Solberg foi filmado em 1964, ano do golpe militar no Brasil, e lançado dois anos depois, quando a ditadura já havia se instaurado no país, os documentários contemporâneos abordam a política brasileira mais recente – apesar de *Democracia em vertigem* contar, também, com passagens anteriores, da própria ditadura, o ponto-chave é o resultado para o Brasil de hoje. E é tal autoinscrição que adiciona às obras suas características subjetivas: “os dilemas das mulheres entrevistadas

que também podiam ser seus, a utilização de acervo pessoal e referências ao próprio universo –, a autoinscrição é mais um elemento que destaca o impulso à subjetividade que se vê na obra de Solberg.” (HOLANDA, 2017, p. 193)

Nesta perspectiva, Feldman (2018, p. 231) relaciona o movimento feminista dos anos 1970 com a produção audiovisual feita por mulheres:

seria essa posição feminina o que permite às realizadoras se abrir aos embates com o passado e o presente? O que permite o diálogo e o encontro com o outro? O que permite uma passagem, como postulavam as feministas dos anos 1970, do pessoal ao político? Construídas de modo geral a partir de um não saber, de uma posição subjetiva e de uma enunciação filmica que não obliteram sua precariedade, parcialidade e contingência, essas obras revelam imensa disposição e coragem.

Logo, partilhando do entendimento de subjetividade, Holanda (2017, p. 197) aponta que “no Brasil, por exemplo, só a partir dos anos 2000 se observa certa expansão da subjetividade através da primeira pessoa nos documentários e não entre os 1970 e os 1990, como fora nos Estados Unidos.”

Neste sentido, se a subjetividade era certa novidade nos documentários brasileiros dos anos 1970, nos anos 2000, ela ganhou força e possibilitou que, anos depois, Petra e Maria se inspirassem nessas produções, de forma consciente ou não, para construir as suas próprias.

No mesmo texto em que traz o estudo anterior, a autora introduz as noções da escritora Beatriz Sarlo para analisar como a subjetividade e a suposta intimidade estão conectadas à presença de “sujeitos marginais” – como as mulheres, por exemplo – nos filmes:

como as mulheres, que teriam sido ignorados em outros modos de narração do passado, ‘demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos discursos de memória: diários, cartas, conselhos, orações (SARLO, 2005, p. 17). Parece ser justamente isso que faz Solberg ao dialogar com os temas e objetos de seus filmes, como se lesse notas de um caderno com pequenas lembranças, estabelecendo associações com sua história pessoal.’ (HOLANDA, 2017, p. 198)

Tais características marginalizadas, que destacam os “discursos da memória” são aspectos fundamentais nos filmes de Petra e Maria, que usam de suas histórias pessoais para relacionar às temáticas das obras.

Desta forma, a transformação do que podia ser entendido como política reverbera até os dias de hoje e nos mais diversos meios, inclusive no audiovisual. Assim como o lema dos anos 70 propõe, em *Democracia em vertigem* e em *Outubro*, é o pessoal de Petra e de Maria que se torna política. Neste sentido, Petra, com suas imagens de arquivo e filmes de família, e Maria, transitando pelos apartamentos de amigos e abrindo as portas da sua própria casa, colocam o pessoal *delas* na *nossa* política.

Não é à toa, então, que dois filmes que abordam temáticas semelhantes, relativas à política do Brasil nas últimas décadas, misturando o mundo externo e interno, são dirigidos

por mulheres. Pelo contrário: é, mesmo que inconscientemente, resultado do que as feministas há mais de meio século já defendiam e que, hoje, com os avanços do movimento feminista estão cada vez mais em pauta.

Também não é aleatória a coincidência da escrita de si ganhar força em concomitância ao avanço do movimento feminista como corrente política. Histórica e comprovadamente diminuída, a escrita feita por mulheres vive um bom momento. A publicação, cada vez maior, de autoras que narram sobre si acompanha o deslocamento de uma disseminação mais ampla de poder, inclusive e principalmente no que se refere às letras e à literatura. Passa a ser cada vez mais publicada uma literatura que narra a escrita de si das mulheres, e sobre questões que foram e são, de maneira paternalista, supostas como irrelevantes ou frágeis, literariamente falando. (VIDAL, 2024)

Compreendemos, por fim, que os “cadernos com pequenas lembranças” também estão presentes nos filmes de Petra e Maria, duas mulheres feministas, que se autoinscrevem em suas próprias obras, abordam temáticas sociopolíticas latentes e colocam suas particularidades no coletivo. Suas subjetividades encontram a realidade e se misturam nas telas, fazendo da busca pela história uma busca, também, por elas próprias. Ou ainda, como aponta Holanda (2015, p. 357):

se as narrativas trazidas pelos documentários atuais [...] buscam preencher uma lacuna na história política brasileira, é certo que também estejam preenchendo certa lacuna pessoal deixada pelas documentaristas anteriores. Ou seja, não se trata somente de uma busca da história perdida, mas de uma busca também de si, de um espaço nem sempre ocupado.

Além do gênero, a própria política é fator de semelhança entre as duas obras contemporâneas e *A Entrevista* de Solberg. Da década de 1970 a 2010, é evidente que a sociedade brasileira se transformou e os direitos das mulheres avançaram. Não é coincidência, no entanto, que apontamos aqui as afinidades entre um filme da época da ditadura militar e outros dois filmes do Brasil pré-Bolsonaro. Ou seja: podemos concluir que as semelhanças dizem respeito à “marginalidade” das mulheres na sociedade brasileira, que ficou ainda mais clara e cruel nos dois períodos mencionados.

2.3 Filmando o particular

Nos tópicos anteriores, analisamos como o coletivo e o particular se entrecruzam em *Democracia em vertigem* e *Outubro* a partir de questões como subjetividade, autenticidade e gênero. Neste momento, iremos nos debruçar sobre alguns dos principais artifícios utilizados pelas realizadoras para levar à tela o seu mundo interior, iniciando pelo uso da voz *off* em primeira pessoa, em seguida, pelo uso de imagens de arquivo e filmes de família, e, por fim, pela presença de entrevistas. A escolha pela análise destes três elementos se deu pelo

primeiro ser comum aos dois filmes, enquanto os dois últimos serem fundamentais para a composição de cada um em particular.

2.3.1 Voz *off* em primeira pessoa

“Imagine um país que ganhou seu nome de uma árvore: Pau-brasil.” É como Petra inicia a fala em *Democracia em vertigem*. Fazendo um convite direto aos espectadores, a nossa narradora-diretora-protagonista continua:

sua tinta vermelha a levou à beira da extinção. Só ficou o nome. Onde mais escravos morriam que nasciam. Era mais barato importar outro da África. Onde todas as rebeliões foram brutalmente esmagadas, e a República veio através de um golpe militar. Um país que depois de 21 anos de ditadura restabeleceu sua democracia e se tornou uma inspiração para muitas partes do mundo. Parecia que o Brasil tinha finalmente quebrado a sua maldição. Mas aqui estamos. Com uma presidente destituída, um presidente preso e o país avançando rapidamente rumo ao seu passado autoritário.

No final desta sequência, Petra se coloca como ainda não havia feito, deixando claro que quem está falando conosco é a própria realizadora do filme que assistimos: “hoje, enquanto sinto o chão se abrir embaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero.”

Assim como Petra, Maria também inicia *Outubro* falando diretamente com os espectadores:

esse filme começa no dia 21 de outubro de 2018, a uma semana da eleição para presidente do Brasil. De um lado, Fernando Haddad, candidato da esquerda. E do outro, Jair Bolsonaro, candidato da extrema direita. Angustiado, decido fazer um documentário sobre os sete dias que antecedem o segundo turno. Sem roteiro, resolvo começar pela praça vizinha ao hotel onde estou hospedada, porque, da janela do quarto, vejo a guarda municipal se organizando para o ato da avenida Paulista. Chegando lá, sou proibida pelo Major de filmar a corporação.

Logo nestas cenas iniciais, *Democracia em vertigem* e *Outubro* deixam evidente que quem nos guiará ao longo da história são suas próprias diretoras. Usando a voz *off* em primeira pessoa – como em “temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero” e “decido fazer um documentário sobre os sete dias que antecedem o segundo turno” –, os filmes tornam-se não apenas um recorte do cenário político brasileiro, mas, sobretudo, a visão particular de Petra e de Maria sobre a temática retratada.

É por esta razão que abordaremos, neste tópico, a voz de Petra e Maria, usada como forma de narração em primeira pessoa, para guiar os filmes.

Para nos aprofundarmos na noção da voz do documentário, partiremos, inicialmente, das noções de Michel Chion (2008, p. 62), que define o som *off*, que inclui a voz *off* e a música extradiegética como

aquele cuja suposta fonte só está ausente da imagem, mas que é também não diegética, ou seja, está situada noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada: é o caso, muito corrente, das vozes de comentário ou de narração, ditas em inglês voice-over, e evidentemente da música de fosso.

Nesta perspectiva, Nichols (2016, p. 78) defende a ideia de que a fala na primeira pessoa “aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda.” Ou seja, os “cadernos de lembrança”, dos quais tratamos no tópico anterior, são enfatizados também pela voz em primeira pessoa.

A noção de diário-filmado fica ainda mais evidente se olharmos para *Outubro*, por exemplo. Para esta pesquisa, a diretora afirmou que a sensação, à época da filmagem, foi mesmo como um diário:

a decisão de fazer o filme foi muito assim: “eu vou enlouquecer, eu preciso fazer alguma coisa, se eu não fizer alguma coisa eu vou pirar.” Então, eu falei: “cara, eu vou fazer um diário filmado desse momento para conseguir passar por ele.” Eu sabia que a gente estava diante de dias históricos. Eu estava muito angustiada e uma maneira de você melhorar a sua angústia é transformá-la em alguma coisa. Então, eu acho que eu fiz o filme para mim, também. Para sobreviver, para organizar a minha angústia e transformá-la numa coisa produtiva e, talvez, útil, sei lá, para os outros, mas sobretudo para mim. (RIBEIRO, 2024)

Nichols (2016, p. 78) defende ainda que

a ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. Da persuasão, a ênfase desloca-se para a expressão. O que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta. O que faz disso um documentário é que essa expressividade continua ligada às representações do mundo social e histórico, incluindo o mundo do cineasta como ator social, que vive sua vida entre os outros.

Tal estudo de Nichols se aplica a *Democracia em vertigem* e a *Outubro*, uma vez que as vozes em *off* de Petra e de Maria não só representam suas opiniões pessoais e subjetivas, mas as colocam como protagonistas do mundo social e histórico do qual narram.

Suas opiniões pessoais e subjetivas que narram o mundo social em que vivemos retomam a discussão da ideia da suposta imparcialidade no campo do documentário. As narrações em *off* das diretoras evidenciam que o que assistimos é um retrato de suas próprias opiniões. Para Maria, a narração funciona como um diário de tudo que ela viu, ouviu e pensou durante os longos dias pré-eleições, feito, como ela própria diz, “no calor do momento”. Já para Petra, a narração foi uma decisão tomada não apenas como escolha estética – já que é característica comum de muitos de seus filmes –, mas também para evitar possíveis “contratempos” e críticas à sua obra. Enquanto roteirista do documentário ao lado de Petra, Carol Pires relembra que a escolha pela narração se deu, também, pelo fato de que

quando a equipe ainda estava filmando, anos antes de o filme estrear, já tinham saído notas na imprensa falando que ‘herdeira da [empreiteira] Andrade Gutierrez’ faz filme sobre o PT, ou algo nessa linha. Então, na hora de roteirizar, a gente sabia que a própria Petra tinha que pegar as rédeas da própria narrativa pessoal.

Se antes de o filme ser lançado tal pauta já era motivo de discussões, depois de sua estreia mundial não houve outro assunto. O envolvimento da família da cineasta em uma das maiores construtoras do país virou manchete em diversos jornais. “Cineasta que fez documentário sobre Dilma é herdeira de empreiteira pega na Lava Jato” (República de Curitiba, 2019), “Construtora da família da cineasta Petra Costa está na raiz de roubo denunciado pela Lava Jato” (Jornal Opção, 2020) e “A família de Petra: herança da Andrade Gutierrez e pai deputado do PMDB” (Veja, 2020) são apenas alguns exemplos do que foi veiculado na mídia naquele período. Mas, assim como Carol aponta, tudo isso já havia sido falado pela própria Petra. Num exercício de driblar os jornais e dar o furo de si mesma, Petra “escancara o seu posicionamento político” (PIRES, 2024), provando, mais uma vez, que “história privada” e “história de mundo” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 53) andam lado a lado. E, mais ainda, que tal escolha narrativa, apostando em falar de si mesma, dá a essência do filme. Ou, pelas palavras de Carol

a força do filme vem dessa honestidade dela de dizer que vem de uma família que está entrelaçada com a política – os avós, por um lado, sendo donos de uma empreiteira que fez negócios com sucessivos governos, e do outro lado os pais, ex-guerrilheiros, a mãe apoiadora do PT. (PIRES, 2024)

Para a roteirista, a narração de Petra tem ainda um outro ganho para a repercussão do filme, uma vez que considera que “quando o narrador é honesto sobre seu ponto de vista, o espectador não se sente manipulado e assim consegue baixar a guarda para ter uma conversa frutífera.” Justamente ao negar a suposta imparcialidade que tanto se defende nas produções documentais de cunho jornalístico e apostar na subjetividade da obra que *Democracia em vertigem* conquista a sua credibilidade.

No entanto, a opção de Petra pela narração vem de uma longa história desta estética no audiovisual. De acordo com Lins (2007, p. 1), apesar de muitos documentários contemporâneos optarem pela abolição da voz *off* – ou, comumente chamada, a “voz de Deus” –, dando lugar a cada vez mais conversas e entrevistas como guia narrativo, nos anos 1930, esta técnica deixou a sua marca e seu legado nas produções brasileiras.

Se a busca pela abolição da “voz de Deus” foi bem sucedida na maioria dos documentários das últimas décadas, nos filmes ensaísticos, ela não saiu de moda:

se o ensaio é, como afirma Adorno, uma forma literária que se revolta contra a obra maior e resiste à idéia de “obra-prima” que implica acabamento e totalidade, podemos pensar que é contra a maneira clássica de se fazer documentário que os

filmes ensaísticos se constituem. São filmes em que essa “forma” surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências. (LINS, 2007, p. 9)

Mas não é apenas pela adoção da narração que *Democracia em vertigem* e *Outubro* se aproximam de filmes-ensaios. Arlindo Machado (2003, p. 64) define esse formato audiovisual e sua presença no campo do documentário da seguinte maneira:

uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados 'literários', como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, em que a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa a uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa 'axiomatização' da linguagem. [...] O documentário começa a ganhar interesse quando se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios.

Logo, de acordo com a autora, podemos concluir que o ponto-chave de encontro entre os filmes de Petra e de Maria e o ensaio é o fato de ambos construírem uma reflexão sobre o mundo que as cerca – elemento acentuado, por sua vez, justamente pela voz *off* em primeira pessoa.

Sendo, muitas vezes, uma característica menos valorizada nas produções audiovisuais e, até mesmo, vista como técnica de menor qualidade pelo senso comum, em *Democracia em vertigem* e *Outubro*, a narração em *off* tem o seu lugar garantido e valorizado. Ela se faz útil, e até essencial, em ambas as obras analisadas à medida em que é usada não para narrar explicitamente o que vemos, mas para complementar a imagem e, sobretudo, construir mais camadas somadas à tela. Sob tal perspectiva, Lins (2007, p. 10) analisa e defende o uso da voz em *off* quando afirma que

obras que complexificam a relação entre a imagem e o som e ampliam o repertório estético do campo do documentário. Não, a narração em *off* não é, ‘em si’, algo a ser evitado; na verdade, o que os ensaios filmicos nos mostram é que não há normas, regras, elementos estéticos a serem evitados; ou para retomar, subvertendo, uma fórmula célebre de André Bazin: não há filmagens nem montagens proibidas. Apropriação, citação, deslocamentos de imagens pré-existentes, decupagem de materiais pré-formados, conversas, entrevistas, especialistas, personagens, animação, reconstituição, ficção: a ‘pertinência’ desses recursos se verifica pela maneira como eles são articulados nos filmes, pelos efeitos que as imagens e sons produzem, enfim, pela qualidade das obras.

Logo, é a partir do uso da voz *off* em primeira pessoa que o ponto de vista pessoal das cineastas nos é introduzido e, junto a ele, temos acesso às suas subjetividades. Isto é, com a voz *off* somada às imagens – sejam elas as de arquivo da família de Petra ou as cenas com Maria em frente à câmera, por exemplo – adentramos o mundo e o pensamento das diretoras, reafirmando, portanto, a presença da subjetividade em ambas as obras:

são os filmes ligados à chamada produção subjetiva ou performática que adquirem mais claramente características ensaísticas e recuperam a narração em *off* para o documentário, fabricando associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual. (LINS, 2007, p. 10)

Neste sentido, quando, nos antecedentes ao segundo turno de 2018, no meio das ruas de São Paulo, durante o movimento do Vira Voto⁶, Maria fala que “em um dos cartazes escritos por mim, a frase ‘ainda dá tempo’ me chama atenção. Acho que associo esses dias de uma batalha que considero perdida ao fim do casamento. A gente sabe que acabou muito antes de acabar, mas segue torcendo por uma virada”, por exemplo, compreendemos como nunca a subjetividade da nossa narradora. Partilhando desta íntima reflexão, em que Maria nos conta as suas próprias experiências e pensamentos, as imagens ganham uma nova camada com a sua fala.

Não apenas em *Outubro*, como exemplificado, mas em *Democracia em vertigem* também podemos observar uma série de momentos em que a imagem ganha novas dimensões a partir do uso da voz *off*. Um deles é quando Petra apresenta Dilma Rousseff pela primeira vez. Ao trazer uma imagem da década de 1970, ela destaca a importância da ex-presidente na luta contra a ditadura militar: “nesta foto, ela [Dilma] está sendo interrogada depois de 22 dias de tortura”, Petra diz, “enquanto seus interrogadores escondem seus rostos, ela mantém a cabeça erguida.” À medida em que propõe uma reflexão individual sobre o que enxerga subjetivamente a partir da foto, a diretora constrói novas camadas de sentido ao que antes poderia ser apenas uma fotografia.

Estas sequências contribuem para mostrar como o texto e a imagem, em *Democracia em vertigem* e em *Outubro*, andam juntos. Mais ainda, elas nos mostram como a narração em primeira pessoa agrega um valor ainda mais pessoal e particular aos elementos visuais. Nesta perspectiva, podemos compreender o que Alvim e Cruz (2018, p. 14) defendem ao afirmarem que

⁶ Movimento que ganhou forças nas eleições de 2018 com o objetivo de “virar” o voto de possíveis eleitores de Bolsonaro ou voto nulo para votos em Lula. A campanha se fez muito presente nas ruas e em praças públicas.

o texto *over*⁷ nos transmite o indizível (no sentido do irrepresentável) daquelas imagens e confere a elas uma estrutura narrativa maior que a própria imagem poderia sugerir. Se já foi dito que ‘uma imagem vale mais do que mil palavras’, aqui, podemos afirmar que ‘mil palavras transformam uma imagem’.

Podemos relacionar o “indizível” que as autoras mencionam com a noção de Sarlo (2007, p. 24) de que “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum.” Isto é, a experiência passada, que antes poderia permanecer no esquecimento, torna-se presente a partir da narração: “a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração (...)” (2007, p. 24). Logo, ao narrarem experiências tanto de seus passado quanto do passado do Brasil, Petra e Maria materializam a memória daquele período, de modo que a narração em voz *off* pode servir não apenas para mostrar seus pontos de vista pessoais acerca dos temas, mas para trazer ao tempo presente as lembranças:

a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (2007, 24)

Por fim, podemos retomar à pesquisa de Lins (2007, p. 4) – acerca do cinema de Chris Marker e Agnès Varda, mas que é possível aplicarmos aos filmes em destaque –, que relacionado a narração em *off* à construção de obras como espécie de diários pessoais: “utilizando-a [a narração em *off*] porém de modo ensaístico, essa forma híbrida filiada à literatura, sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida e de si.”

Neste sentido, também é possível analisar que, apesar de parecer contraditório, a voz em primeira pessoa dá lugar a novas possibilidades de identificação entre cineastas e espectadores. É a “voz-eu” (“voix-je”), definida por Chion, que gera uma “proximidade com o espectador, levando a uma identificação com ele.” (ALVIM; CRUZ, 2018, p. 16) Isto é, mesmo quando ouvimos Petra e Maria falando de suas experiências pessoais e suas reflexões íntimas, elas abrem caminho para pensarmos também como a história do Brasil atravessa a nossa vida da mesma forma que atravessa a delas.

⁷ As autoras utilizam a nomenclatura anglófona, em que voz *over* corresponde a voz *off* na nomenclatura francesa.

2.3.2 Imagens de arquivo

Outra característica fundamental para analisarmos a questão do coletivo e do particular é a presença de imagens de arquivo em *Democracia em vertigem*. Segundo França e Andueza (2019, p. 65),

o cinema de arquivo é uma prática de lidar com imagens e sons retomados que implica um comprometimento com instituições (museus, cinematecas, acervos), indivíduos (historiadores, arquivistas, bibliotecários, curadores, pessoas filmadas etc.) e materiais de arquivos midiáticos diversos, enfrentando os desafios contínuos de preservar parte da história das imagens.

Para a narrativa de *Democracia em vertigem*, Petra não usa apenas imagens de arquivos históricos, como as da ditadura militar, da construção de Brasília e das manifestações de junho de 2013, mas insere também imagens de arquivos pessoais, amadores e caseiros. Juntas, as imagens da história coletiva do Brasil e da história privada de Petra constroem *Democracia em vertigem*. Lusvarghi (2022, p. 205) analisa tal cruzamento entre o coletivo e o particular no filme de Petra à medida em que define que

os registros históricos são entremeados por cenas e imagens do cotidiano da diretora, e de seu arquivo familiar, com imagens da infância. Como legítima descendente do cinema-verdade, cujo mais valoroso representante contemporâneo é Eduardo Coutinho, mas com uma visão de montagem que condiz com o cinema-direto, Costa concilia vida política e subjetividades.

Elemento constante no cinema de Petra, o uso de filmes de família diz respeito a uma “retomada das imagens domésticas na produção audiovisual atual”, como definem Lins e Blank (2012, p. 55). Segundo as pesquisadoras, “a apropriação, o deslocamento e a recontextualização de imagens já fabricadas expressam um gesto muito particular do cinema contemporâneo.” (2012, p. 55) As autoras analisam esta prática no audiovisual contemporâneo como uma tendência que vem ganhando cada vez mais força nas últimas décadas:

desde o final dos anos 80, momento em que a subjetividade se sedimentou como uma tendência forte do documentário, as imagens realizadas por câmeras amadoras têm sido incorporadas pelos documentaristas, com objetivos variados: narrar aspectos biográficos da vida do realizador; evocar trajetórias de personagens filmados por ele; interrogar o próprio material, identificando nele camadas menos visíveis de imagens e sentidos. Imagens perdidas, esquecidas, dispersas, arquivadas sem critério ou sem sentido ressurgem em filmes diversos. Rolos de película desprovidos de uma narrativa contínua e nos quais é possível encontrar uma festa de aniversário, depois de uma viagem de navio, e uma parada militar — sem que se possa identificar as relações entre esses acontecimentos, a menos que tenhamos informações ‘extraimagem’. (2012, p. 54)

Assim como abordado anteriormente, uma festa de aniversário, exemplo levantado pelas autoras, é a primeira imagem de arquivo pessoal de Petra introduzida no filme, permitindo, já desde o início da narrativa, a apresentação do tom pessoal e subjetivo que o

documentário pretende construir. Com esta e as demais imagens de família que traz, Petra propõe um novo sentido às suas filmagens caseiras, que passam a ganhar outras camadas e reflexões à medida que se misturam com a narração, os arquivos históricos e as filmagens da época.

Cabe nos questionarmos, contudo, como filmagens tão íntimas, como as de festas de aniversário ou da juventude de seus pais, dizem respeito não só a Petra, mas também aos espectadores de *Democracia em vertigem*. Isto é, como tais imagens se deslocam da vida da diretora, somente à qual pertenciam “originalmente”, e passam a interessar pessoas externas, que não têm relação pessoal com ela. Em outras palavras, podemos entender que esta é a indagação que Lins e Blank (2012, p. 54) levantam sobre esta tendência:

como transformar filmes de família que interessam apenas aos que neles estão envolvidos em imagens de uma memória comum, a ser compartilhada com um público mais amplo? Como fazer que a vida de personagens quaisquer se confunda com os destinos de uma época, dissolvendo as fronteiras entre as memórias pessoais e a “memória do mundo”?

Como forma de responder a tais questionamentos, podemos elencar algumas hipóteses. Além de a voz *off* contribuir para relacionar as imagens ao tempo presente, como observamos no tópico anterior, podemos analisar que, ao apresentar as suas próprias lembranças, em forma de imagens, Petra possibilita, mesmo que subjetivamente, que os espectadores lembrem das suas próprias memórias.

2.3.3 Entrevistas

Se, em *Democracia em vertigem*, as imagens de arquivo e os filmes de família contribuem para conduzir o documentário, em *Outubro*, são as entrevistas que tomam lugar fundamental.

No campo do documentário, Nichols (2016, p. 197) define as entrevistas como

uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e personagem no documentário participativo. As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, em razão do quadro institucional em que ocorrem e dos protocolos ou diretrizes específicos que as estruturam.

No decorrer de *Outubro*, Maria entrevista personalidades como o escritor Marcelo Rubens Paiva, a escritora e psicanalista Maria Rita Kehl, o escritor e jornalista Xico Sá, o filósofo e cientista social Marcos Nobre, o poeta Sérgio Vaz, o político Marcelo Freixo e a roteirista Antonia Pellegrino e Gilberto Gil, que dispensa qualquer apresentação. A diretora justifica a escolha de tais nomes para falarem em seu filme pelo fato de serem amigos, conhecidos e figuras importantes naquele momento político. A maioria destas entrevistas se

dá da forma mais tradicional que conhecemos: o entrevistador está em frente à câmera, enquanto a diretora, está fora de quadro, fazendo as perguntas. Chion (2008, p. 62) define este tipo de voz como voz “fora de campo”, isto é,

o som [...] relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente. Em contrapartida, chamamos som «*in*» àquele cuja fonte aparece na imagem e pertence à realidade que esta evoca.

No entanto, diferentemente de muitos documentários, aqui, Maria, mesmo somente com a sua voz, interage e não procura “fingir” que não está presente na cena. Tais interações evidenciam, deste modo, o aspecto participativo do filme, aspecto que tratamos anteriormente.

À medida em que o entrevistado tem voz e espaço nesses momentos, também passamos a conhecer mais da perspectiva da própria diretora, uma vez que

a sensação de presença – em vez de ausência – física que emana das trocas em som sincrônico entre cineasta e personagem coloca o cineasta ‘na cena’. [...] Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão os personagens do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. (NICHOLS, 2016, p. 191)

Logo, mesmo com as entrevistas, a voz de Maria, e, portanto, a sua perspectiva acerca dos temas, fica evidente. Nichols (2016, p. 98) defende esta posição do entrevistador-cineasta ao afirmar que “os cineastas usam as entrevistas para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge à medida que, de maneira singular, tece uma trama com as vozes dos participantes e o material que trazem para sustentar o que dizem.”

Quando o assunto é o uso de entrevistas nos documentários, não podemos deixar de analisar o cinema de Coutinho e sua influência para o desenvolvimento deste formato no gênero. De acordo com Lins e Mesquita (2008, p. 26), “Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível.” Assim como ele, fica claro que Maria também é defensora deste encontro entre entrevistador e entrevistado, de modo que, em ambos os casos, podemos entender que “a entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo fruto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera.”

Ademais, cabe destacar que a voz *off* de Maria, ao apresentar os convidados, explicando sua conexão com eles também ajuda a romper a barreira de uma entrevista muito formal e nos coloca mais próximos dos entrevistados – “saio da Paulista e vou para a casa do escritor Marcelo Rubens Paiva. Marcelo é meu amigo, e sei que, para ele, essa eleição é ainda

mais dura. Seu pai, o deputado Rubens Paiva, foi um dos 434 mortos pela ditadura brasileira, regime frequentemente exaltado pelo ex-militar [Jair Bolsonaro]”; “conheci os livros da Maria Rita [Kehl] ainda na faculdade de Jornalismo, quando li *A mínima diferença*, texto que me marcou profundamente. Aqui, a seis dias da eleição, não é esse o tema da nossa conversa”; “saio de casa e vou encontrar Antonia Pellegrino e Marcelo Freixo. Da janela do apartamento onde eles moram, vejo o exército”.

3 CINEMA E MEMÓRIA

Vivo neste mundo e minha obra reflete isso.

(Laís Bodanzky⁸)

“História particular e história coletiva são uma única coisa” é a frase da francesa Annie Ernaux, ganhadora do prêmio Nobel de Literatura em 2022, que a escritora Natalia Timerman escolhe como epígrafe de seu livro *As pequenas chances* (2023). A escolha não é à toa. No romance, a psiquiatra conta sobre o processo de luto da morte de seu pai, lembrando os últimos meses e dias finais que viveu ao lado dele. As lembranças de Timerman ganham uma nova camada na segunda parte do livro, em que segue para narrar sua viagem à Ucrânia, em uma tentativa de conhecer mais sobre a sua origem. Ao nos guiar, inicialmente, neste processo íntimo que é o luto e, em seguida, nos convidar a desbravar a história de sua família, somos deixados, ao final da leitura, com um retrato sobre como as nossas memórias mais pessoais estão conectadas com as experiências compartilhadas – explicitando, deste modo, a escolha da frase de Ernaux, que sintetiza este sentimento.

Logo, Timerman parte de um acontecimento de sua vida privada para falar não só de sua família como um todo, mas propor uma reflexão sobre suas origens familiares. Neste sentido, em *As pequenas chances*, a memória particular e coletiva se misturam. O livro nos mostra que a memória particular, quando compartilhada, abre espaço e possibilidades para novas formas de pensarmos a memória coletiva.

Tal noção nos remete, portanto, às noções de “história privada” e “história de mundo”, elaboradas por Lins e Mesquita (2008, p. 53) e tratadas anteriormente, o que, por sua vez, nos abre caminhos para pensarmos sobre a memória – particular e coletiva – não apenas na literatura, mas no cinema.

De forma semelhante ao que Timerman nos conta nas páginas, Petra e Maria nos apresentam, agora nas telas, as suas memórias íntimas e, ao mesmo tempo, as memórias coletivas de um país.

Para explorarmos, então, qual papel os documentários desempenham no mundo, quando o assunto é memória e história, partiremos da noção fundamental de Nichols (2016, p. 61) de que “o vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social.”

Nesta perspectiva, o autor defende que

⁸ *In*: LUSVARGHI; SILVA, 2020, p. 197.

o público vai ao encontro dos documentários com a expectativa de que o desejo de saber sobre o mundo será satisfeito no correr do filme. Os documentários ativam esse desejo quando invocam um tema histórico e propõem sua própria variante sobre essa lição da história. (NICHOLS, 2016, p. 58)

Logo, podemos pensar em tal estudo com base em *Democracia em vertigem e Outubro*, à medida que ambos os filmes abordam a história do Brasil de formas singulares, deixando claro as suas próprias “variantes”, como Nichols menciona, sobre os momentos históricos coletivos do país.

Em outras palavras, Petra e Maria se “apropriam” da história coletiva para construir uma história pessoal e vice-versa. A partir dos fatos históricos, elas voltam a si mesmas, abrindo possibilidades para a criação de novas memórias, sejam elas coletivas ou individuais. Sob tal noção, cabe destacar a ideia de Nichols (2016, p. 157) acerca de como os documentários interpretam documentos e fatos:

geralmente o fazem de maneira expressiva, envolvente. Isso empresta aos documentários a poderosa ideia de uma voz, de que os não documentários carecem. Essa voz distingue os documentários. Percebemos a voz que se dirige a nós de uma perspectiva singular sobre algum aspecto do mundo histórico. Essa perspectiva é mais pessoal e, às vezes, mais apaixonada que a das reportagens comuns.

Tal perspectiva singular que o autor menciona contribui, portanto, para a criação de novas camadas sobre a história que, até então, já conhecíamos. É importante destacar que não é, no entanto, uma alteração na história, evidentemente, mas um desenvolvimento de novas perspectivas e abertura de caminhos que possibilitam a inscrição nela.

Para Veiga e Souza Kimo (2017, p. 33), tal autoinscrição na imagem histórica diz respeito, também, ao poder simbólico que tais imagens carregam e o que elas significam:

[conflitos políticos, manifestações urbanas e rurais de toda ordem] se instituem e se configuram também no terreno das imagens, são imagens insurgentes, na medida em que emergem contra um poder estabelecido, num cenário de disputa e possuem em sua dimensão performativa uma natureza acontecimental. A experiência é performada na imagem, de modo que não se trata de tornar um acontecimento político visível, mas de experimentá-lo pela imagem, de fazer parte dele também pela imagem que o constitui.

Em *Democracia em vertigem*, por exemplo, estes novos caminhos se abrem, principalmente, devido ao uso das imagens de arquivo que Petra escolhe para compor a sua narrativa, o que podemos compreender de acordo com Lins, Rezende e França (2011, p. 61):

diante de um documento, há de se desarmar os olhos, para depois rearmá-los. Há de se trabalhar como um arqueólogo, descrever o que se tem diante dos olhos, descobrir camadas, temporalidades, identificar elementos que não eram visíveis, agrupá-los, interrelacioná-los. O documento não existe mais por si próprio, mas em relação a outros elementos, a outras séries, e esse processo acontece numa mesa de montagem.

Isto é, em sua montagem, Petra conecta não só os documentos históricos aos pessoais, mas a diferentes temporalidades do país, evidenciando o que os pesquisadores defendem como o trabalho de um arqueólogo.

No caso de *Outubro*, porém, mesmo não se baseando em imagens de arquivo, o filme também demanda uma “arqueologia” de Maria, à medida que destrincha momentos específicos da história do Brasil e de suas filmagens pessoais.

Neste sentido, ao tratar as imagens históricas de formas múltiplas, capazes de gerar diferentes significados, para além dos “originais”, Petra e Maria fazem com que estes momentos se desprendam do passado, ao qual pertenciam, e se firmem no presente. As imagens, logo, deixam de fazer parte de uma realidade imóvel e imutável e passam a pertencer ao hoje, onde são passíveis novas reflexões. Tal característica pode ser compreendida pelos estudos de Sarlo (2007, p. 14): “os ‘fatos históricos’ seriam inobserváveis (invisíveis) se não estivessem articulados em algum sistema prévio que fixa seu significado não no passado, mas no presente.”

Ademais, a conexão entre memória e história também é abordada por Barbosa (2008, p. 118), que entende que

memória coletiva define igualmente o que chamamos memória histórica, isto é, a presença dos grandes mitos coletivos, dos atores da história. Os testemunhos, as histórias de vida, as autobiografias, a documentalização que a mídia produz são conectores dessa história como se institui por essa memória comum e construída como identitária. É através da re-narração desses testemunhos, dessas textualidades que evocam no mesmo passado vivido que se produz a ilusão de que o passado pode se tornar presente.

Nesta perspectiva, cabe explorar como a retomada da história e da memória tem estado presente na produção audiovisual contemporânea dos documentários. Ao analisar as obras documentais recentes, França e Machado (2014, p. 71) citam filmes como *Uma longa viagem* (Lucia Murat, 2011), *Diário de uma busca* (Flavio Castro, 2010), *Elena* (Petra Costa, 2013), *Memória Para Uso Diário* (Beth Formaggini, 2007), *Utopia e barbárie* (Silvio Tandler, 2009) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) como exemplos de obras que

exploram as possibilidades performativas da memória histórica, permitindo ao espectador experimentar as imagens não de um modo único, mas como um processo lacunar onde elas só adquirem realidade na relação com o espaço da cena, através de uma concepção topográfica dos espaços da filmagem.” (FRANÇA, 2009) Tal concepção recoloca a questão da relação da imagem com o espectador ao explicitar que todos os espaços do filme são espaços de encenação – da intimidade, das relações sociais, da memória.

Apesar de posteriores às obras mencionadas acima, podemos pensar em *Democracia em vertigem* e *Outubro* como outros exemplos da lista, uma vez que, assim como as autoras defendem, ambos os filmes relacionam-se à subjetividade, às relações sociais, à memória.

Somada à memória, a história torna-se outro ponto de importante destaque. É ela que Sarlo (2007, p. 66) analisa, quando diz que “a subjetividade é histórica e, se acreditamos possível tornar a captá-la em uma narração, é seu diferencial que vale.” A autora, logo, tira a história de um lugar plano, fixo e objetivo e a conecta àquilo mais incompreensível de cada um: a subjetividade. Em seus estudos, ela relaciona a história da Argentina, mais precisamente da ditadura militar do país, com os testemunhos pessoais das vítimas da época, como forma de analisar e compreender a questão da subjetividade e da história – isto é, como as duas podem, sim, andar juntas e como são fundamentais para a memória do país:

a memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do 'nunca mais' se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade.” (2007, p. 20)

Se a memória, aliada à subjetividade e à história, foi crucial para a Argentina pós-ditadura, no Brasil não seria diferente. Como tratado no capítulo “A política em *Democracia em vertigem* e *Outubro*”, a história da ditadura brasileira permeia ambos os filmes. Em um país em meio a uma crise política, às vésperas de eleger um candidato a favor do regime militar, recuperar a memória da nossa história, em 2018, se mostrou fundamental. Em um ato não de apenas voltar à história do país, mas uma forma de tratar os filmes como parte da história, Petra e Maria colocam em prática um dos slogans mais conhecidos do movimento contra a ditadura militar brasileira: “para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça⁹”. Sarlo traz ainda a importância de recorrer à história e à memória quando diz “é possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam.” (2007, p. 10) É neste sentido, por fim, que podemos compreender o que “o documentário contribui para o rompimento do silêncio dos sujeitos históricos, servindo como um ouvinte para suas memórias” (GUTFREIND; RECH, 2011, p. 139)

⁹ Lema do projeto Memórias Reveladas, uma das maiores referências sobre as lutas contra a ditadura militar do Brasil.

CONCLUSÃO

*Não é sobre fazer cinema para ilustrar uma peça de teatro, um romance, ou um roteiro de alguém – eu quero estar na essência do cinema.*¹⁰
(Agnès Varda)

Por fim, após as análises levantadas nesta pesquisa, podemos compreender que o documentário é um gênero múltiplo, que permite infinitas possibilidades de produções narrativas. Dentre elas há os documentários que misturam os aspectos subjetivos dos realizadores e os públicos do mundo que os cercam, tendência recorrente do cinema de hoje e que ganhou ainda mais força nas últimas décadas.

É neste sentido que, após as análises expostas, podemos retomar às indagações propostas inicialmente na pesquisa e compreender como e por que Petra e Maria colocam as suas particularidades no coletivo. Para além das técnicas utilizadas – entre as quais destacamos a *voz off* em primeira pessoa presente em ambas as obras, as imagens de arquivos e as entrevistas –, fica evidente que as duas cineastas escolheram tratar de tais assuntos por motivações pessoais – sejam elas iniciadas pela tentativa de entender a história de sua família ou, então, de refletir sobre o fim de seu casamento – e políticas, combinadas com a tendência subjetiva do gênero documental contemporâneo e a questão de gênero mais em voga do que nunca.

Democracia em vertigem e *Outubro*, portanto, são importantes exemplos deste tipo de produção no audiovisual nacional, de modo que abordam uma linguagem particular para tratar de assuntos, até então, entendidos apenas como coletivos. Neste sentido, ambos os filmes trazem alguns dos momentos políticos mais decisivos da história recente do Brasil, desde a prisão de Lula e o impeachment de Dilma até a eleição de Bolsonaro. As obras abordam, desta forma, não apenas estes fatos isolados, mas também o que os antecedeu, de

¹⁰ “Not to make cinema in order to illustrate a play, a novel, or someone’s script – I wanted to be *in* the substance of cinema.” (VARDA, 2019, tradução nossa) Em entrevista a Giovanni Marchini Camia para MUBI. Disponível em <<https://mubi.com/en/notebook/posts/a-filmmaker-s-joy-an-interview-with-agnes-varda>> Acesso em 22 jul. 2024.

modo que abre caminhos para refletirmos sobre as transformações que ocorreram por causa deles.

À política, podemos somar também a questão do gênero presente nos filmes. Em suas narrativas, Petra e Maria colocam em xeque essa temática, não apenas pelo simples fato de serem duas mulheres diretoras narrando suas histórias, mas pelo que isso representa no período político retratado, marcado por muitos retrocessos no que diz respeito aos direitos das mulheres. Ou seja, exploramos a questão de gênero não como um fator isolado, mas sim um reflexo do tempo em que foi inserido.

Tal estudo, por sua vez, também nos fez voltar à época da ditadura militar, para analisar principalmente o gênero e como o “o pessoal é político” que foi posto em prática naquela época ganha força no mundo contemporâneo. Aqui, Petra e Maria colocam em prática o lema das feministas dos anos 1970, mostrando que a vida pessoal também é parte da política e vice-versa. Desta forma, elas nos mostram como podemos relacionar o passado com o presente, como essas temporalidades estão conectadas. E o fazem por meio de diversas técnicas e escolhas narrativas que guiam suas histórias: o uso da voz *off*, as imagens de arquivo e as entrevistas.

A forma como estes filmes tratam a política a partir da perspectiva particular nos leva também a outro ponto-chave: a memória – seja ela individual ou coletiva. Com *Democracia em vertigem* e *Outubro*, podemos pensar a memória como um ambiente de muitas possibilidades de interpretações e camadas, a partir das vivências de cada um. Acrescentando novos sentidos à memória social, a partir de perspectivas singulares, os filmes, desta forma, contribuem para preencher lacunas deixadas pela história.

Da mesma forma que os caminhos são abertos para refletirmos sobre memória e história, as possibilidades que surgem a partir da presente pesquisa também são muitas, tendo em vista que cabe a nós levarmos o passado para o nosso tempo presente e colocá-lo em discussão.

A primeira possibilidade de complementação à pesquisa diz respeito à análise da época da ditadura militar e do ano 2018 para entendermos as semelhanças e as diferenças entre a produção audiovisual destes dois períodos. Como explicitado anteriormente, a ditadura é uma temática presente em *Democracia em vertigem* e em *Outubro*, uma vez que o assunto gerou grandes debates em 2018, com a eleição do candidato a favor do regime. Logo, esta proposta possibilitaria analisar esse assunto que pertence à memória nacional sob a perspectiva audiovisual e contemporânea, explorando as relações entre os filmes produzidos na ditadura e durante a eleição e o governo de Bolsonaro.

Além desta possibilidade, cabe destacar, também, o caminho pela exploração da questão de gênero com base não só no cinema, mas também na literatura. Entendendo como a produção tanto literária quanto cinematográfica em uma linguagem em primeira pessoa, quase que em formato de “diários” literários e visuais, ganha força nos últimos anos. Nesse sentido, podemos destacar a interseção entre os filmes *Democracia em vertigem* e *Outubro* e as autoras Annie Ernaux, Natalia Timerman e Tatiana Salem Levy, exemplos trazidos já nesta pesquisa, que exploram esses tipos de narrativas.

Ademais, também podemos destacar a temática da memória enquanto instrumento de oposição e resistência. Ou seja, como a memória, tanto social quanto particular, pode contribuir para preencher e reescrever lacunas deixadas pelas histórias. Lacunas deixadas pela própria história, que “apaga” certas narrativas e lacunas individuais, de lembranças pessoais que passamos a acessar novamente, agora com outros olhares.

Após as análises apresentadas, fica claro que, assim como Agnès Varda defende ser a catadora, em *Os catadores e eu*, Petra e Maria são as catadoras de memórias, significados e histórias, em *Democracia em vertigem* e *Outubro*. No lugar de uma “democracia fundada no esquecimento”, como Petra defende ser a realidade do Brasil, tanto a sua obra quanto a de Maria formam uma oposição ao esquecimento e, em seu lugar, propõem a valorização e o fortalecimento da memória. É a partir desse lugar de resistência ao esquecimento que Petra e Maria criam seus filmes e, com eles, contribuem para a construção de uma democracia – e um cinema – fundada na memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ENTREVISTA. Helena Solberg. Brasil, 1966.

A FAMÍLIA de Petra: herança da Andrade Gutierrez e pai deputado do PMDB. **Veja**, São Paulo, 17 jan. 2020. Brasil. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/brasil/a-familia-de-petra-heranca-da-andrade-gutierrez-e-pai-deputado-do-pmdb>> Acesso em 29 nov. 2024.

ALVIM, Luíza Beatriz Amorim Melo; CRUZ, Nina Velasco. Na ventania: do irrepresentável para os tableaux vivant e o uso da voz over. *In*: ANAIS DO 27º ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 2018, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos** [...] Campinas: Galoá, 2018. Disponível em <<https://proceedings.science/compos/compos-2018/papers/na-ventania--do-irrepresentavel-para-os-tableaux-vivant-e-o-uso-da-voz-over?lang=pt-br>> Acesso em 8 dez. 2022.

BARBOSA, Marialva Carlos. Uma imagem híbrida: comunicação e história. *In*: ARAUJO, Denize Correa; BARBOSA, Marialva Carlos (orgs.). **Imagibrida**: comunicação, imagem e hibridação. Porto Alegre: editoraplus.org, 2008.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o Brasil, de Lula a Bolsonaro**. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2019.

CABRA marcado para morrer. Eduardo Coutinho. Produção de Mapa Filmes do Brasil. Brasil, 1984.

CINEASTA que fez documentário sobre Dilma é herdeira de empreiteira pega na Lava Jato. **República de Curitiba**, Curitiba, 3 jul. 2019. Disponível em <<https://republicadecuritiba.net/2019/07/03/cineasta-que-fez-documentario-sobre-dilma-e-herdeira-de-empreiteira-peg-na-lava-jato/>> Acesso em 29 nov. 2024.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Brasil: Azougue Editorial. 2004.

DEMOCRACIA em vertigem. Petra Costa. Produção de Busca Vida Filmes. Brasil. Netflix, 2019.

DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FELDMAN, Ilana. Autobiografia, exílio e alteridade: o cinema de David Perlov, Avi Mograbi e Elia Suleiman. **Devires - Cinema e Humanidades, dossiê Cinema e Escritas de si**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 30-57, jul/dez 2017.

FELDMAN, Ilana. Podem os personagens secundários falar? posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 20, p. 228-243, 2018.

FRANÇA, Andréa; Andueza, Nicholas. O cinema de arquivo e a (des)pedagogia da sensibilidade: uma imersão em outros espaços e tempos. **Acervo**, v. 32, n. 3, p. 64-77, 2019.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; RECH, Nathalia Silveira. A Memória em construção: a ditadura militar em documentários contemporâneos. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 133-146, jul./dez. 2011.

GUIMARÃES, Cao. **Documentário e subjetividade**: uma rua de mão dupla. São Paulo: Itaú Cultural de São Paulo, 2007.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, ano III, nº 1, 2006.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, v. 24, n. 1, 2017.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. **Significação: revista de cultura audiovisual**, v. 42, n. 44, p. 339-358, 2015.

HOLANDA, Karla. Helena Solberg: Entre o pessoal e o político. **Devires**, v. 14, n. 2, p. 186-203, 2017.

COSTA JUNIOR, Irapuan. **Construtora da família da cineasta Petra Costa está na raiz de roubo denunciado pela Lava Jato**. *Jornal Opção*, Goiás, 23 fev. 2020, Contraponto. Disponível em <<https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/contraponto/construtora-da-familia-da-cineasta-petra-costa-esta-na-raiz-de-roubo-denunciado-pela-lava-jato-237187/>> Acesso em 29 nov. 2024.

LEVY, Tatiana Salem. **Melhor não contar**. São Paulo: Todavia, 2024.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real**: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. *In*: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. **Novos rumos da cultura da mídia**: indústrias, produtos, audiências, p. 143-157, 2007.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LUSVARGHI, Luiza; DA SILVA, Camila Vieira (orgs.). **Mulheres atrás das câmeras**: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

LUSVARGHI, Luiza. Subjetividades femininas e políticas no documentário brasileiro: Petra Costa e Maria Augusta Ramos. **Zanzalá-Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 9, n. 1, p. 197-212, 2022.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 5, p. 63-75, 2003.

MACHADO, Patrícia. A intimidade na tela do cinema: reconfigurações do espetáculo e da vida privada na contemporaneidade. **Revista Contemporânea**, v. 7, n. 3, p. 95-105, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus Editora, 2016.

OS CATADORES e eu. Agnès Varda. Produção de Ciné-Tamaris. França, 2000.

OUTUBRO. Maria Ribeiro e Loiro Cunha. Produção de Biônica Filmes e Caiçara Produções. Brasil, 2019.

O PESSOAL é político. Vanessa de Araújo Souza. Produção de Lascene Produções. Brasil, 2017.

PRIMEIRO TRATAMENTO. Entrevistada: Carol Pires. Entrevistadores: Bruno Bloch e Filippo Cordeiro. 12 fev. 2020. **Podcast**. Disponível em <<https://www.primeirotratamento.com.br/2020/02/12/primeiro-tratamento-carol-pires-110/>> Acesso em 18 nov. 2024.

PAZ, Thaís. Opinião. Para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça. **Brasil De Fato**, 1 abr. 2020. Disponível em <<https://www.brasildefatoce.com.br/2020/04/01/opinio-para-que-nao-se-esqueca-para-que-nunca-mais-aconteca>> Acesso em 31 jul. 2024.

PIRES, Carol. [Entrevista concedida a] Luisa Martins de Brito Lyra. Online, 2024.

RIBEIRO, Maria. [Entrevista concedida a] Luisa Martins de Brito Lyra. Online, 2024.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. **CES revista**, v. 24, n. 1, p. 61-73, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG; 2007.

TIMERMAN, Natalia. **As pequenas chances**. São Paulo: Todavia, 2023.

TIMERMAN, Natalia. Sem afeto, com afeto: Ao contar a história de seu pai, Annie Ernaux escapa ao rótulo da autoficção e enuncia contradições da linguagem. **Quatro cinco um**, 01 dez. 2021. Disponível em <<https://quatrocinco.um.com.br/resenhas/literatura/literatura-em-lingua-francesa/sem-afeto-com-afeto/>> Acesso em 24 jul. 2024.

VARDA, AGNÈS. A Filmmaker's Joy: An Interview with Agnès Varda. [Entrevista concedida a] Giovanni Marchini Camia. **MUBI**, 8 abr. 2019. Disponível em <<https://mubi.com/en/notebook/posts/a-filmmaker-s-joy-an-interview-with-agnes-varda>> Acesso em 22 jul. 2024.

VEIGA, Roberta Oliveira; DE SOUZA KIMO, Paula. Como insurgir no acontecimento pelas imagens: notas sobre uma modalidade de regime estético. **Revista Eco-Pós**, v. 20, n. 2, p. 32-52, 2017.

VELOSO, Caetano. **Cine Subaé**: Escritos sobre cinema (1960-2023). Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2024.

VIDAL, Nara. O que escrevo quando escrevo a verdade: De Charlotte Brontë a Annie Ernaux e Carolina Maria de Jesus, escritora questiona nossa obsessão em delinear fatos na literatura. **Quatro cinco um**, 01 mar. 2024. Disponível em <<https://quatrocinco.um.com.br/artigos/critica-literaria/o-que-escrevo-quando-escrevo-a-verdade/>> Acesso em 29 nov. 2024

APÊNDICE I - Entrevista

Entrevistada: Maria Ribeiro

Data: 13 ago. 2024

Local: Online

Luisa: O gênero é uma questão muito presente em *Outubro*, desde quando você coloca o vestido de noiva e caminha pela Avenida Paulista até em passagens como quando conversa com Manuela d'Ávila. O filme é dirigido por você e pelo Loiro Cunha, mas é a sua voz que ouvimos e são as suas vivências às quais somos apresentados. Como foi essa decisão de se destacar enquanto diretora, narradora e protagonista da história?

Maria: Eu acho que eu não pensei muito nessa questão do gênero, quando eu fiz o filme. Ao mesmo tempo, a ideia do filme veio com o Ele Não. No Rio, acho que a manifestação foi na Candelária. Não sei se foi na Candelária ou na Cinelândia. Eu não estava aqui no dia, eu estava em Portugal, mas fiz essa associação aleatória da Igreja, de as pessoas estarem protestando perto da Candelária – nem deve ter sido, deve ter sido do Cinelândia – mas, sei lá porque, eu associei a coisa da gente dizer “sim” na Igreja ao “não”. E, também de ser levada pelo pai para o marido, quando, na verdade, a gente está começando a entender que a gente quer ser protagonista, que a gente quer equidade de gênero. Então, eu acho que eu sempre tive essa preocupação. Eu via como eram diferentes meu pai e minha mãe: minha mãe queria trabalhar, meu pai não deixava, e ela topava ele não deixar. Então, acho que isso é uma coisa que vem em tudo que eu faço, mas em *Outubro* não foi especificamente pensado. Há uma coisa importante também, né? O Bolsonaro não aparece no filme em nenhum momento, em nenhum momento. Eu acho que a gente não ouve nem a voz dele. Isso, sim, foi muito pensado. A Maria Rita, eu acho que foi uma entrevista muito legal também, porque não era uma entrevista óbvia, né? O psicanalista falando, então acho que era alguém que fazia uma leitura do que estava acontecendo, não só de um ponto de vista mais objetivo. Eu chamei o Loiro pra fotografar e eu gosto muito de trabalhar em equipe, mas eu não conhecia o Loiro. Eu chamei ele pra trabalhar, pra dividir a direção comigo. Eu conhecia o trabalho dele, mas a gente não se conhecia pessoalmente. Eu decidi fazer esse filme dez dias antes de começar a fazer esse filme. Eu gostava muito do trabalho do Louro e eu gosto muito que as pessoas se sintam autoras. Eu realmente acredito em trabalho de equipe, mas, de fato, eu sou idealizadora, escrevi o argumento, escrevi o texto, sou produtora do filme. Então, a gente dirigiu junto, mas, digamos que o filme seja mais meu, porque é um projeto meu.

Luisa: Você menciona que recebeu comentários de ódio no Twitter, quando estava na Avenida Paulista. A reação negativa e violenta já se mostrou presente no momento da filmagem do filme. E depois? Como foi a recepção de *Outubro*?

Maria: As reações foram no Twitter na hora. Eu fiquei sabendo pelo meu filho, que estava preocupado comigo. Realmente, foi muito violento ali na Paulista. Hoje, eu não faria isso, não sei como eu tive coragem. Acho que eu não estava entendendo ainda a dimensão da violência que vinha do lado de lá, mas, depois, eu não tive mais nenhuma reação que tenha me deixado nervosa como naquele dia. Naquele dia, eu fiquei com medo! E o mais triste é que eu fui muito mais agredida por mulheres do que por homens – isso foi uma coisa que me chamou a atenção e que me deixou bem triste.

Luisa: No filme, vocês optaram apenas por imagens daquela semana de outubro de 2018, filmadas “no calor do momento”, às vésperas das eleições. Como se deu essa decisão de focar nos acontecimentos em “tempo real” e não usar imagens de arquivo?

Maria: A decisão de fazer o filme foi muito assim: “eu vou enlouquecer, eu preciso fazer alguma coisa, se eu não fizer alguma coisa eu vou pirar.” Então, eu falei: “cara, eu vou fazer um diário filmado desse momento para conseguir passar por ele.” Eu sabia que a gente estava diante de dias históricos. Eu estava muito angustiada e uma maneira de você melhorar a sua angústia é transformá-la em alguma coisa. Então, eu acho que eu fiz o filme para mim, também. Para sobreviver, para organizar a minha angústia e transformá-la numa coisa produtiva e, talvez, útil, sei lá, para os outros, mas sobretudo para mim. Nunca pensei em usar arquivo, porque eu gosto muito de cinema direto. E acho que não é um filme pretensioso, é um filme pessoal. Então, o arquivo é sempre mais genérico, ele pressupõe uma “história com H”¹¹, e, na verdade, era o meu ponto de vista, era o que eu estava vivendo, a minha recente separação, a minha visão do que estava acontecendo, de a gente estar elegendo esse cara. Eu quis deixar bem claro que era um filme pessoal. Acho que o arquivo deixa de cara a obra mais pretensiosa.

Luisa: *Outubro* trata das angústias de 2018, especialmente de uma semana que pareceu durar anos. Ao mesmo tempo, é uma obra que reflete sobre o futuro e os desafios que viriam com a eleição de Bolsonaro. Agora, cinco anos após o lançamento, depois de termos passado pelo governo Bolsonaro e por uma pandemia, como você pensa em *Outubro* hoje?

¹¹ Tal comentário acerca das imagens de arquivo diz respeito apenas à visão da cineasta entrevistada e não condiz, necessariamente, com o restante da pesquisa apresentada no presente trabalho.

Maria: Nossa, cinco anos já! Parece que foi ontem. E ao mesmo tempo, a gente viveu um século de lá pra cá. Eu acho que *Outubro* é um filme de amor. Uma história que começa com um beijo e termina com o Gil. No meio do caos, acho que quis falar de esperança. Ou, talvez, buscar esperança. Já que eu, em minha vida privada, estava totalmente sem fé no amor e na democracia. Então essas coisas pequenas, que na verdade não são pequenas – encontro com amigos, vira-voto nas ruas, se vestir de noiva sem estar casando, dançar em um viaduto – tudo isso são protestos contra a violência da desumanidade. Da desumanidade de um casamento terminado de forma dura, e de um país optando por um cara que cultua tortura, armas, e ódio.

APÊNDICE II - Entrevista

Entrevistada: Carol Pires

Data: 28 nov. 2024

Local: Online

Luisa: Desde o início, o filme deixa evidente que não se trata de uma reportagem sobre a política do Brasil, mas uma espécie de filme-ensaio que, ao mesmo tempo em que conta a história do país, nos apresenta à história pessoal de Petra e de sua família. Para você, enquanto jornalista e roteirista, como foi o desenvolvimento dessa escolha narrativa? E como você enxerga os ganhos dessa linguagem audiovisual para o resultado final do documentário?

Carol: O filme reporta um período político do Brasil, não deixa de ser uma reportagem, mas a Petra deixa claro que essa narração não é isenta, porque nenhuma narração é. E a força do filme vem dessa honestidade dela de dizer que vem de uma família que está entrelaçada com a política – os avós, por um lado, sendo donos de uma empreiteira que fez negócios com sucessivos governos, e do outro lado os pais, ex-guerrilheiros, a mãe apoiadora do PT. O *Democracia em vertigem* foi meu primeiro trabalho como roteirista, eu só tinha trabalhado como repórter até então. Então, no início, foi uma experiência um tanto estranha pra mim trabalhar nessa narração em que o posicionamento político é escancarado. Mas não ter essa parte ensaística em primeira pessoa nunca foi uma opção. Quando a equipe ainda estava filmando, anos antes do filme estrear, já tinham saído notas na imprensa falando que “herdeira da Andrade Gutierrez faz filme sobre o PT”, ou algo nessa linha. Então, na hora de roteirizar, a gente sabia que a própria Petra tinha que pegar as rédeas da própria narrativa pessoal. Quando o filme estreou, eu lembro que os comentários que mais me deixavam felizes eram os de pessoas que tinham apoiado o impeachment, mas que tinham gostado do filme “apesar de discordar”. Quando o narrador é honesto sobre seu ponto de vista, o espectador não se sente manipulado e assim consegue baixar a guarda para ter uma conversa frutífera.

Luisa: O feminismo é muito presente em *Democracia em vertigem* – desde momentos emocionantes entre Dilma e a mãe de Petra até filmagens do primeiro “voto feminismo” da diretora, por exemplo. Levando em consideração a questão de gênero, como a sua própria vivência cobrindo política e, especialmente, o processo de impeachment em 2016, te atravessou durante a escrita e montagem de *Democracia*?

Carol: Não posso falar pela Petra, mas minha sensação é que o *Democracia em vertigem* é feminista porque somos intrinsicamente feministas desde a adolescência – ela, eu, a montadora, as assistentes... do começo ao fim a equipe do filme sempre foi majoritariamente feminina. Então, na hora de retratar a presidente Dilma Rousseff, que é uma mulher com um arco de vida muito potente, que sofreu uma violência muito misógina ao longo de todo o processo de destituição, estamos naturalmente olhando pra narrativa com um olhar feminista. Então, nem no roteiro nem nos *offs*, a gente não nunca precisou deliberadamente construir a narrativa feminista, não precisamos frisar nada machismo e a misoginia na narração, as cenas falavam por si.

Luisa: Além de imagens recentes, o documentário conta com imagens históricas do Brasil e de acervo familiar, que remetem às memórias de Petra e sua família. Como foi o processo de adentrar a história de Petra e transformá-la em histórias que também tocariam todos os espectadores? E, ao mesmo tempo, como tais imagens, que até então faziam sentido apenas para Petra, fizeram você pensar na sua própria história?

Carol: Uma das magias do cinema e da literatura é fazer a gente se identificar com pessoas que não poderiam ser mais diferentes de nós. E a chave dessa mágica é mostrar o que tem de mais único nesse personagem, seja real ou fictício. É quase impossível que outra pessoa no Brasil tenha tido avós como os da Petra, pais como os da Petra, e que tenha visto o impeachment e a prisão do Lula tão de perto quanto ela. A história dela é única. Mas a de todo mundo é. Vendo qual é a perspectiva dela, cada espectador pode pensar “e qual foi a minha?”, “qual a relação da minha história familiar com meu posicionamento político atual?” Então, sim, eu também fiz muito esse exercício de pensar o meu lugar e o meu ponto de vista. E depois do *Democracia em vertigem*, eu fiz um projeto autoral, um audiodocumentário¹² sobre o Bolsonaro, em que exercitei isso de me colocar mais a história, de dizer como eu vi, por que eu vi.

Luisa: Com arcos mudando no meio do caminho, reviravoltas não planejadas, personagens centrais que se tornaram secundários, a narrativa de *Democracia* foi sendo construída à medida em que os fatos aconteciam. Como foi o processo de entender qual seria a narrativa principal do filme e, principalmente, como se deu a decisão de colocar um ponto final numa história que não tem fim?

¹² O podcast *Retrato Narrado*, uma série original do Spotify e da revista piauí, produzida pela Rádio Novelo.

Carol: O roteiro do *Democracia em vertigem* só existiu no dia que o filme ficou pronto. Foi um roteiro que nunca conseguiu prever os próximos passos da história, estava em mutação diária. Às vezes, o roteiro da manhã já não valia à tarde porque no meio do caminho tinha mais uma reviravolta, o Lula foi preso, o Temer também foi alvo de pedidos de impeachment, o Bolsonaro surgiu como candidato à presidência... O filme só ganhou um ponto final porque precisava estrear, já estávamos selecionados pra Sundance. E o Bolsonaro tomando a posse em janeiro era um divisor de águas na política, a partir dali já era um próximo capítulo.

Luisa: Após cinco anos do lançamento do filme e transformações no cenário político-social brasileiro, como você enxerga as reverberações de *Democracia em vertigem* hoje?

Carol: Eu tenho muito orgulho do *Democracia em vertigem*. Ele é um filme perene, ficou como documento histórico. Visto hoje, continua fazendo sentido como fez na estreia, é atual, acertou em todas as suas análises – da fragilidade da Lava Jato e das acusações ao Lula, que depois seriam anuladas, à ameaça democrática que o Bolsonaro representava.