



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

***O IMPEACHMENT* DE DILMA ROUSSEFF E O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO:
O PROCESSO E DEMOCRACIA EM VERTIGEM**

Leandro Pinheiro Rodrigues

Rio de Janeiro/ RJ
2024

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

**O *IMPEACHMENT* DE DILMA ROUSSEFF E O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO:
O PROCESSO E DEMOCRACIA EM VERTIGEM**

Leandro Pinheiro Rodrigues

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Capeller


Rio de Janeiro/ RJ
2024

O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF E O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: O PROCESSO E DEMOCRACIA EM VERTIGEM


Leandro Pinheiro Rodrigues

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
IVAN CAPELLER
Data: 17/12/2024 12:52:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Ivan Capeller - orientador

 Documento assinado digitalmente
MARIA DEL VECCHIO BOGADO
Data: 19/12/2024 18:52:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Drª Maria Del-Vecchio Bogado

 Documento assinado digitalmente
HERMANO ARRAES CALLOU
Data: 20/12/2024 12:23:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Hermano Arraes Callou

Aprovado em: 17/12/2024

Grau: 10,0

Rio de Janeiro/ RJ
2024

RODRIGUES, Leandro Pinheiro.

O *impeachment* de Dilma Rousseff e o documentário brasileiro: O Processo e Democracia em Vertigem / Leandro Pinheiro Rodrigues – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2024.

72 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2024.

Orientação: Ivan Capeller

1. Documentário político. 2. Brasil. 3. Cinema brasileiro. I. RODRIGUES, Leandro Pinheiro (Ivan Capeller) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. O *impeachment* de Dilma Rousseff e o documentário brasileiro: O Processo e Democracia em Vertigem

A meus pais, pelo infinito apoio e inabalável
confiança, e a meu amado filho Caio, por dar
mais sentido à minha vida e aos meus
esforços.

AGRADECIMENTO

Agradeço a minha família, por sempre ter me dado o apoio necessário dentro do possível para que eu pudesse trilhar minha jornada e me desenvolver livremente como ser humano e cidadão, por sempre me incentivar, acreditar e nunca perder a confiança.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Ivan Capeller, por me auxiliar a trilhar os caminhos desta pesquisa com seu vasto conhecimento. Por seu direcionamento franco e assertivo, sua paciência, apoio, encorajamento e esforços que foram fundamentais nessa jornada.

Agradeço também à Prof^a Dr^a. Teresa Bastos, por todo suporte, apoio, incentivo e inesgotáveis gentileza e carinho.

Aos membros da banca, pelo esforço e gentileza em apreciarem este trabalho.

À Escola de Comunicação da UFRJ, todos os professores que contribuíram de alguma forma com minha formação acadêmica e humanística e aos servidores e corpo técnico da escola, por todo o suporte e prontidão em ajudar sempre.

Aos amigos que ganhei da ECO para a vida, que somaram para tornar os anos de universidade inesquecíveis e contribuíram para o meu crescimento intelectual, profissional e como ser humano.

“Não existe imparcialidade. Todos são orientados por uma base ideológica. A questão é: sua base ideológica é inclusiva ou excludente?”

Paulo Freire

RODRIGUES, Leandro Pinheiro. **O *impeachment* de Dilma Rousseff e o documentário brasileiro: O Processo e Democracia em Vertigem**. Orientador: Ivan Capeller. Rio de Janeiro, 2024. Monografia (Radialismo) – Escola de Comunicação, UFRJ.

RESUMO

O estudo analisa a produção cinematográfica do gênero documental realizada no Brasil que deu enfoque à crise institucional que ocorreu no país no período entre 2013 e 2018 e que envolveu o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores, em 2016. É dado destaque às análises filmicas de dois longas-metragens do gênero documentário que abordaram esta temática com procedimentos de linguagem distintos: *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019). Os documentários estudados são abordados a partir da perspectiva da representação e são interpretados como “textos filmicos” articulados em igualdade epistemológica com textos do campo da ciência política, da história, da teoria do cinema e da crítica cinematográfica para investigar a eficácia do gênero documental como representação da política e objeto de memória histórica. Esta efetividade pode ser satisfatória em alguns aspectos, principalmente quando atua em contraponto a uma narrativa hegemônica e amplamente vinculada pela grande mídia. Porém, os filmes encontram também limitações e insuficiências para tornar legível a complexidade do momento histórico através do cinema.

Palavras-chave: Documentário político, Brasil, cinema brasileiro.

ABSTRACT

The study analyzes the film production of the documentary genre carried out in Brazil, which focused on the institutional crisis that occurred in the country between 2013 and 2018 and which involved the impeachment of former president Dilma Rousseff, of the Workers' Party, in 2016. Emphasis is given to the film analysis of two feature films of the documentary genre that approached this theme with different language procedures: *The Trial* (Maria Augusta Ramos, 2018) and *The Edge of Democracy* (Petra Costa, 2019). The documentaries studied are approached from the perspective of representation and are interpreted as “filmic texts” articulated in epistemological equality with texts from the fields of political science, history, film theory and film critics to investigate the effectiveness of the documentary genre as representation of politics and object of historical memory. This effectiveness can be satisfactory in some aspects, especially when it acts in counterpoint to a hegemonic narrative widely linked by the mainstream media. However, these films also encounter limitations and insufficiencies in making the complexity of the historical moment legible through cinema.

Keywords: Political documentary, Brazil, Brazilian cinema.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. A REPRESENTAÇÃO DA POLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO.....	16
3. O CONTEXTO DO GOLPE PARLAMENTAR DE 2016 E OS FILMES.....	25
4. O PROCESSO	36
5. DEMOCRACIA EM VERTIGEM.....	50
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	70

1 INTRODUÇÃO

É possível, de fato, refletir os tempos históricos, políticos e sociais através do cinema documental? Como operam as linguagens, leituras, abordagens e investigações cinematográficas como gestos de representação e perpetuação da memória, registro e reflexão do presente e do passado, especialmente no campo da história e dos eventos políticos? Quais seriam os campos de diálogo, interseção, tangência e conexão entre a arte cinematográfica e a política, a escrita da história e da memória? É possível denominar um “documentário político” na cinematografia mundial e brasileira?

A partir destas questões e outras que as tangenciam, pretende-se guiar a análise de dois filmes inseridos em um período importante do cinema documentário político no Brasil e que são reflexos de um momento sensível da história recente da política do país: *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019). Estes dois longas-metragens são representantes de um cinema documental brasileiro numeroso e variado que se voltou para o conturbado período de crise política com diferentes métodos narrativos para retratar “o processo implacável e totalitário de derrubada do Partido dos Trabalhadores, do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, o cenário de convivência do oligopólio da mídia com o ato de destituição e a ascensão da extrema direita” (França e Machado, 2019, online).

Leituras artísticas, cinematográficas, científicas, midialivristas e gestos de resistência de toda sorte miraram os eventos daquele processo político controverso e caótico, sem precedentes desde a redemocratização, nos anos de crise política e retrocessos democráticos que o Brasil viveu de 2013 a 2022. O período - o qual os autores pesquisados são unânimes em reconhecer que tem seu início fundamental com a remodelação da narrativa dos protestos de rua de junho 2013 pela mídia corporativa e a consequente cooptação das mobilizações populares por grupos conservadores de direita - teve seus pontos máximos no golpe institucional com a consumação do *impeachment* sem crime de responsabilidade concreto que em 2016 retirou do cargo a presidente Dilma Rousseff, reeleita com 54 milhões de votos e, dois anos depois, com a prisão controversa do líder do Partido dos Trabalhadores, então ex-presidente e pré-candidato líder nas pesquisas de intenção de voto nas eleições de 2018, Luiz Inácio Lula da Silva. Por fim, derrocou na ascensão do reacionarismo conservador de extrema direita ao poder, com a eleição de Jair Messias Bolsonaro naquele ano e no seu mandato marcado por retrocessos sociais e culturais e ameaças às instituições democráticas entre 2019 e 2022.

Contudo, foi sobretudo no cinema documentário, nas expressões diversas de um documentário político realizado no Brasil a partir de 2016, que ficaram cristalizados os embates e contrassensos daquele período, com a capacidade singular de registro e produção da memória social e do sensível compartilhado, que é própria ao cinema documental (Niney, 2015 apud Negrini; Almeida, 2022, p.123). O jornalista, pesquisador e crítico de cinema Carlos Alberto Mattos catalogou 44 filmes documentais dos mais diferentes formatos, dispositivos e perspectivas no site-livro *Cinema Contra o Golpe: uma memória do documentário político brasileiro recente*¹:

Entre filmes de observação, de explanação e de intervenção direta, esses documentários cobrem o período de 2013 a 2018. Aí se incluem as Jornadas de Junho, a operação Lava Jato, a perseguição a Lula, o processo de impeachment, o governo Temer, as revelações da Vaza Jato, a ascensão da extrema-direita e a eleição de Jair Bolsonaro. (Mattos, 2022, online).

Pode-se afirmar que eventos de rupturas e subversões institucionais, crises e golpes da magnitude como foram os do golpe parlamentar que levou à conclusão do processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff – respaldado por manobras jurídicas e amplo apoio da mídia corporativa e setores conservadores e reativos da sociedade - cobriam análises, discussões e, sobretudo, respostas que não tardariam a emergir nos diferentes campos. Deste modo, quando se refere ao cinema documentário realizado no Brasil antes, durante e após o golpe de 2016, vê-se que a resposta ao momento político no campo do cinema foi praticamente imediata. O gênero cinematográfico documental se viu representado por uma filmografia ampla e diversificada em linguagens, formatos, dispositivos, leituras e perspectivas (Mattos, 2022). Realizadores como Maria Augusta Ramos e Petra Costa se juntam a um número de cineastas no qual se destacam Lucas Campolina, com seu curta-metragem *O Golpe em 50 Cortes ou A Corte em 50 Golpes* (2017), Lula Buarque, com *O Muro* (2017), Douglas Duarte com *Excelentíssimos* (2018), Boca Migotto com *Já Vimos esse Filme* (2018), Renato Tapajós com *Esquerda em Transe* (2019), Pablo Guelli com *Nossa Bandeira Jamais Será Vermelha* (2019), Anna Muylaert e Lô Politi com *Alvorada* (2021), novamente Maria Augusta Ramos com *Amigo Secreto* (2022), dentre muitos outros.

Como apontam França e Machado (2019), nenhum outro evento gerou a produção de tantos filmes no Brasil como o *impeachment* de Dilma Rousseff, considerando-se, por certo, as novas mídias como um catalizador decisivo. *O Processo e Democracia em Vertigem*, ao

¹ O site-livro foi lançado em 31 de agosto de 2022 e reúne 90 textos de jornalistas, críticos, pensadores e ativistas sobre os 44 filmes catalogados. Disponível em: <https://www.cinemacontraogolpe.com/>

lado dos demais documentários supracitados e muitos outros que abordam o golpe de 2016 a partir de diferentes procedimentos de linguagem e enfoques temáticos, compõem o que as autoras denominam como “cinema do *impeachment*”.

Inseridos nessa cinematografia documental abrangente e plural, os dois filmes que serão analisados nos capítulos seguintes se destacam por diferentes razões. Primeiramente, consideramos que *O Processo* e *Democracia em Vertigem*, dentre os filmes analisados, são exemplos paradigmáticos do emprego da linguagem cinematográfica documental e representam, cada um, respectivamente, os dois principais campos referenciais de tradição estética do documentário: o cinema direto e o cinema verdade. Contudo, não deixam de ser obras complementares entre si em suas respectivas abordagens.

O que esses filmes trazem como novidade e concordância em relação às análises das ciências sociais? É possível abordar os recortes feitos pelas autoras cineastas em igualdade de leitura com aqueles realizados por cientistas políticos, historiadores, jornalistas e demais analistas sociais? Como os filmes operaram linguagens e procedimentos narrativos para mirar um evento de tamanha importância histórica e política para o país?

Para alcançar respostas às perguntas colocadas nesta pesquisa entendemos os documentários analisados no presente trabalho como “textos cinematográficos”, situados no mesmo nível epistemológico dos textos teóricos pesquisados no campo da história e da ciência política, além das análises e percepções da teoria e da crítica do cinema. Entendemos e acreditamos que os recortes de análises, reflexões e informações históricas presentes nas diferentes expressões artísticas, intelectuais, teóricas e de crítica cinematográfica são igualmente relevantes e, em diálogo, podem ser instrumentos de análise complementares entre si para chegarmos a uma maior compreensão não somente do evento histórico, como também dos alcances e da eficácia dos procedimentos e dispositivos do documentário, sua efetividade como gesto cinematográfico como representação diante da história e como objeto de memória.

No primeiro capítulo, abordamos as questões inerentes ao percurso de conceituação do documentário e as reflexões sobre a representação do real que envolvem este gênero cinematográfico. Analisamos como se deu a representação da política através do cinema documental ao longo da história, seus modos de representação, gestos possíveis e como a política pode estar indissociada de qualquer forma de cinema documentário. Buscamos esta análise por meio dos conceitos de, entre outros autores, Da-Rin (2004), Comolli (2008) e Pereira (2010).

Já no segundo capítulo, nos amparamos na análise histórica de Motta (2018), e da

ciência política de Santos (2017) e Avritzer (2016, 2019) para construirmos uma contextualização do período e do fenômeno histórico, social e político que foi o objeto dos filmes analisados. Em paralelo, abordarmos como alguns outros documentários relevantes entre a numerosa produção documental relativa ao tema abordaram diferentes perspectivas do período e como estes filmes dialogam, complementam-se e articulam-se com as reflexões das ciências sociais cotejadas.

No terceiro capítulo, analisamos *O Processo* (2018) e como sua realizadora Maria Augusta Ramos coloca-se a partir de uma perspectiva observacional, que é característica de sua filmografia, ao documentar o processo de *impeachment* a partir de sua deflagração no Senado. Acompanhando seus atores, rituais legais, argumentos de acusação e defesa de forma objetiva (em que pese as escolhas da cineasta e a impossibilidade do cinema como gesto puramente objetivo), Ramos deixa que as imagens e os fatos registrados e encadeados na montagem falem por si, sendo a interpretação e a reflexão legada totalmente ao espectador. O filme tem como matéria prima o rito processual na casa legislativa e extrai dele seu princípio, meio e fim. Analisamos como a diretora opera os discursos, enquadramentos e a montagem para imprimir o seu recorte da queda de Dilma Rousseff e como os elementos enquadrados pelo filme dialogam com a bibliografia pesquisada.

Já no quarto capítulo, examinamos *Democracia em Vertigem* (2019) e como a diretora Petra Costa parte de uma perspectiva pessoal e familiar, constante *voice over* em primeira pessoa, além da interação com um vasto acervo de imagens de arquivo para traçar releituras didáticas da história e buscar respostas sobre o estado atual da democracia brasileira. O filme tem o *impeachment* de Dilma como ponto de partida, mas estabelece pontes entre a história do país e as relações entre poderes econômicos, políticos, perspectivas pessoais e as contradições de classe brasileiras. O documentário procura percorrer marcos históricos e políticos da história nacional contemporânea, seu arco histórico desde a construção de Brasília, passando pelos traumas do período autoritário da ditadura militar até as conquistas da redemocratização na Nova República. Investigamos as diversas questões que o filme suscita, e, em perspectiva com os demais textos, as lacunas, dissonâncias e concordâncias que uma perspectiva pessoal e abrangente como a do filme pode engendrar com as demais análises. No terceiro e quarto capítulo, amparamos a bibliografia supracitada com as análises da teoria do cinema e crítica cinematográfica de França e Machado (2019, 2020) e Escorel (2018, 2019).

As obras cinematográficas analisadas em destaque neste estudo são motivadas por leituras claras do momento político do país e sentidos de urgência histórica que deram origem a filmes relevantes para a cinematografia documental brasileira recente, tanto no que se refere à

riqueza dos procedimentos estéticos e narrativos ao focar o debate público, quanto no reconhecimento da crítica especializada brasileira e estrangeira, fruto de rodagens exitosas em festivais e mostras no país e no exterior. Além disso, os dois filmes destacados tiveram um alcance de audiência considerável para os padrões do documentário brasileiro em plataformas de streaming e salas de cinema.

Estes filmes, como demonstram França e Machado (2019), ao mesmo tempo que “historicamente, testemunham a emergência de assombrações ligadas ao restabelecimento da masculinidade viril, das ilusões senhoriais, da tortura e do vazio brutal de perspectivas e de novas narrativas”, também nos levam a “perceber quão frágil é o gesto cinematográfico diante do acontecimento histórico” (França, Machado, 2019, online), como abordaremos mais adiante.

2 REPRESENTAÇÃO DA POLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO

Pensar os dois filmes documentais analisados neste trabalho, *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) inseridos em uma filmografia mundial de um cinema documentário político, em meio a uma variedade grande de filmes e motivações artísticas e políticas, nos remete às origens e à própria essência do cinema documentário. “Dizer que o documentário tem uma dimensão política graças à sua vinculação material e simbólica com as questões sociais do seu tempo” (Guimarães, Guimarães, 2011, p.78) suscita uma discussão que vem sendo há muito debatida e investigada.

Além disso, esses dois documentários buscaram distintos e opostos procedimentos estéticos e referências às tradições do modo de narrar o real para se afirmarem como filmes políticos e espelhos de um momento histórico. Deste modo, consideramos *O Processo* e *Democracia em Vertigem* como exemplos bem-sucedidos das duas principais correntes de tradição de linguagem do gênero documental: o cinema direto e o cinema verdade.

Embora os termos cinema direto e cinema verdade sejam muitas vezes aproximados, igualados e confundidos, a variar de acordo com o teórico ou país, neste trabalho, entendemos, assim como Fernão Pessoa Ramos (2008 apud Barbosa, 2009) amparado na terminologia de Bill Nichols (2005), o cinema direto como o documentário associado a um modo “observacional” e, o cinema verdade, a um modo “interativo” de cinema documental (Barbosa, 2009).

Conforme observa Teixeira (2010) ao analisar o surgimento e a evolução do documentário moderno, pode-se situar o cinema direto americano, que é devoto aos métodos da reportagem jornalística, e o cinema verdade francês, fruto de um deslocamento dos procedimentos etnográficos, em dois extremos antagônicos de métodos facilmente perceptíveis:

Se o primeiro reivindicava a metáfora da “mosca na parede” uma vez em campo (observação, contemplação, não implicação ou interferência diante da câmera), para outro, era a da “mosca no leite” ou “na sopa” (participação, interação, eliminação da distância entre dois lados da câmera). É como se, para um, a pintura ainda se constituísse como “janela aberta para o mundo”, ao passo que, para o outro, o quadro já tivesse saído da parede para o ambiente. (Teixeira, 2010, p. 272).

Em suma, *O Processo* (2018) e *Democracia em Vertigem* (2019), cada qual a seu modo, optam por metaforizar ou não o evento político abordado, o que os coloca também nos dois campos opostos da linguagem do cinema documental. Não obstante, inserem-se no ciclo

mais profícuo e recente de um documentário político brasileiro que, como observa Carlos Alberto Mattos (2022), também encontrou momentos relevantes anteriores, como no período da transição para a redemocratização - *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1980), *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982), *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Céu Aberto* (João Batista de Andrade, 1985) - e no Cinema Novo - *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1963), *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966), *Liberdade de Imprensa* (João Batista de Andrade, 1967), *Brasília, Contradições de Uma Cidade Nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967).

No campo do documentário político mundial, atendo-se apenas ao leque mais restrito categorizado como filmes relacionados à propaganda ou ao “cinema militante” (Guimarães; Guimarães, 2011), o espectro ideológico vai de filmes de propaganda nazista como *O Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, à *Terra Espanhola* (1937) de Joris Ivens, que documentou a resistência republicana na Guerra Civil Espanhola. Passa também pelas presenças e potências cinematográficas de Chris Marker, que mergulha através de seus gestos cinematográficos nos principais fatos históricos e reflexões políticas do século XX - como em *O Fundo do Ar é Vermelho* (1977) ou *Vamos Falar do Brasil: Torturas* (1969). Ou ainda, podemos encontra-lo em Jean-Luc Godard, com seu curta-metragem *Je Vous Salue Sarajevo* (1993), feito apenas com uma fotografia real e um texto-manifesto narrado em *voice over* sobre a tragédia humana da Guerra da Bósnia.

Pode-se dizer, portanto, que o documentário, desde seu surgimento, tem servido a finalidades políticas e ideológicas, podendo ocupar o espaço do poder ao travestir-se em discurso institucionalizado, representar a visão do cidadão comum ou dar voz a quem contesta o poder, como grupos ou movimentos revolucionários (Zanetti, 2008).

Em 2010, a revista luso-brasileira *DocOnline* dedicava uma edição ao documentário social e político, apontando para uma retomada da relevância da política no cinema por meio do documentário (Guimarães; Guimarães, 2011). Em seu editorial, Freire e Penafria afirmavam e anteviam que “a dimensão social e política tem sido, no passado, no presente e (asseguramos nós) também no futuro do documentário, uma dimensão que lhe é indissociável” (Freire; Penafria, 2010, p.2 *apud* Guimarães; Guimarães, 2011, p.78).

Por sua vez, em suas reflexões sobre a expressão política do documentário, o crítico e cineasta Jean-Louis Comolli declara:

Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar

a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não diriam algo sobre a atual conjuntura? E o dispositivo filmico, não daria conta do sentido que essa cena política rematerializada e reencarnada ganha ou volta a encontrar? "Filmar politicamente" (o *slogan* não é recente) já seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma. (Comolli, 2008, p.124)

Nesta afirmação de seu reverberado artigo *Como Filmar o Inimigo*, em que se debruça sobre as potências políticas do documentário a partir de suas experiências ao filmar continuamente o líder de extrema direita da Frente Nacional francesa, Jean-Marie Le Pen, estão presentes dois conceitos fundamentais para a análise proposta neste estudo: refletir o filmar politicamente e a compreensão do momento político. Para Comolli, sendo o documentário cinema “engajado no mundo” (Comolli, 2001, p. 102, apud Guimarães; Guimarães, 2011, p.78), que se torna possível essencialmente a partir do embate com o outro e com o mundo social, sua dimensão política torna-se inegável (Guimarães; Guimarães, 2011). Como observa também o professor Miguel Pereira (2010), “questões como a ética, a política e a ideologia são campos necessariamente presentes em qualquer forma de documentário. (Pereira, p.30)

Quando os irmãos Lumière apontaram uma câmera e escolheram o melhor enquadramento para a chegada de um trem à estação ou a saída dos trabalhadores de sua própria fábrica², já estava ali o princípio possibilitador do que chamamos hoje, mais objetivamente, de cinema documentário. O cinema nasce documental (Comolli, 2008). Sendo assim, por que não poderíamos dizer que o valor do registro da saída de trabalhadores de uma fábrica após um dia de trabalho³ poderia ser considerado o próprio nascimento do documentário social e político?

O universo do documentário é vasto, múltiplo e abarca diferentes linguagens, técnicas, dispositivos, gestos e finalidades artísticas, educacionais, políticas e qualquer pretensão de delimitá-lo ou classificá-lo consiste, por si só, em desafio considerável e esbarra no risco de simplificações equivocadas ou insuficientes (Da-Rin, 2004). Para Da-Rin, delimitar o campo do documentário é uma tarefa quase intransponível e os limites para circunscrevê-lo acabam torando-se inevitavelmente arbitrários.

No dicionário, encontramos a seguinte definição para documentário: “filme montado com filmagens de acontecimentos reais” (Documentário, 2023). Da-Rin (2004) aponta que

² *A Chegada do Trem à Estação* (1896), Louis Lumière e Auguste Lumière.

³ *A Saída dos Operários da Fábrica* (1895), Idem.

este tipo de conceituação, também encontrada nos verbetes enciclopédicos e igualmente reproduzida no senso comum, que resume o documentário a uma oposição à ficção cria “artificialmente uma oposição extrema entre campos que, na prática, são marcados por nuances e sobreposições” (Da-Rin, 2004, p.17). Godard também não acreditava na oposição de um gênero a outro, como destaca Da-Rin: "todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho" (Godard, 1985 p. 144 *apud* Da-Rin, 2004, p. 17).

Da-Rin (2004, p.18) conclui a respeito das dificuldades de conceituação do documentário:

Devemos admitir que documentário não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência. O termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. Todas as inúmeras tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra tomada isoladamente, fracassaram.

No entanto, é clara a persistência de uma tradição do documentário que atravessa a história do cinema, em uma identificação e reconhecimento simbólico e coletivo da compreensão do que consiste este modo de realização cinematográfica: autores que se autodenominam documentaristas, filmes, associações, financiadores, mostras especializadas, publicações, a crítica e o público fiel deste tipo de cinema. (Da-Rin, 2004).

Para Da-Rin (2004), portanto, o gênero documentário se enquadra no que Christian Metz chamou de “grandes regimes cinematográficos”. Esses regimes constituíram-se nas principais fórmulas de cinema, claras e bem delineadas quanto ao seu centro de gravidade, apesar de fluidas e incertas em suas fronteiras; por isso, “podem ser definidas em compreensão, mas não extensão. Instituições mal definidas, mas instituições plenas” (Da-Rin, 2004, p.18).

Da-Rin (2004, p.19) concorda com Nichols (1991), que busca “reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas”:

As diferentes tendências que, ao longo da história do cinema, foram identificadas com este nome tão difícil de definir, não constituem um único e mesmo objeto, mas diferentes *objetivações* do documentário. Cada uma delas possui seu percurso peculiar, suas plataformas estéticas, sua crítica às

práticas consideradas superadas e seu resgate de antecessores. O que mantém agregado um campo tão plural é o fato de que seus membros compartilham determinadas referências, ou seja, gravitam em torno de uma mesma tradição.

De fato, definições pretensamente totalizantes seriam ineficazes como conceituação para definir ou agrupar os filmes documentais referenciados neste trabalho, sejam eles abordados de forma individual ou coletivamente, ou mesmo buscar uma delimitação mais abrangente deste modo de fazer cinema que convencionamos chamar de “documental político” ao longo do último século.

Como explica Teixeira (2010), a palavra “documentário” começou a ser usada mais recorrentemente para definir um domínio específico do cinema entre o final da década de 1920 e início dos anos 1930, principalmente a partir da escola documental inglesa. Sua significação advém do campo das ciências humanas da segunda metade do século XIX, “para designar um conjunto de documentos com a consistência de “prova” a respeito de uma época” (Teixeira, 2010, p. 253):

[...]Possui, deste modo, uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu num tempo e espaço dados. Aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então disputou com a palavra ficção essa prerrogativa de representação da realidade e, conseqüentemente, de revelação da verdade.

Segundo o autor, é essa significação que ainda vem à tona de imediato quando nos referimos ao documentário, mas é logo em seguida refratada e multiplicada pela série de nomeações, classificações, renomeações, concepções que tornam o documentário um dos campos mais “babélicos do cinema” (Teixeira, 2010, p. 253).

Como observa Pitanga (Cinema [...], 2022), no cinema recente, as interseções entre as estéticas e convenções de linguagem dos gêneros ficcional e documental são recorrentes e cada vez mais instigantes como possibilidades de cinema. O Festival de Cinema Fantástico, em sua 13ª edição em 2022, incluiu em sua programação a categoria “Documentários Fantásticos” em virtude do grande número de produções atuais que tende a tornar mais tênue e difusa uma possível linha divisória entre os dois campos de classificação de gênero cinematográfico (Cinema [...], 2022).

O crítico, professor de cinema e curador do festival, Felippo Pitanga, destaca:

[...] nós começamos a receber tantos documentários que borravam a linguagem do que você consideraria como representação mais próxima, natural do que seria tido como a realidade e uma refabulação cada vez maior que vai para além da representação simbólica poética, que sempre existiu no

documentário. Vai para além da performance e começa a refabular a realidade necessariamente por causa desse imponderável. [...] Eles não estavam mais podendo apenas estar abarcados dentro da categoria de longas-metragens de ficção. [...] nós tivemos que criar uma categoria específica para eles.

Pitanga (Cinema [...], 2022) ressalta ainda que, especialmente em *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), um filme considerado como de observação e mais atrelado a uma tradição do documentário direto e ao conceito da mosca na parede, há interlocuções com o campo do absurdo e do fantástico. O filme opera construções poéticas, através de uma potência autoral que absorve aquilo que está no entorno, do que é documentado, e transmuta esse entorno em potências de poesias imagéticas e construções artísticas, simbólicas e semânticas na composição das linguagens filmicas. Pitanga ressalta que a própria autora reconheceu seu filme como uma espécie de *thriller*. (Cinema [...], 2022).

Mesmo em *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922), considerado o marco inicial do documentário, estabeleciam-se pontes com a ficção ao colocar o que era documentado em uma perspectiva dramática “ao focar em um personagem - Nanook e sua família - e um antagonista - o clima hostil e os desertos gelados do Norte” (Da-Rin, 2004, p. 46). Buscava também estabelecer conexão com o público através da tensão e do suspense, dos procedimentos narrativos e da montagem, como no clássico exemplo da cena da luta entre os esquimós e uma morsa. Em suma, o documentário surgia como gênero ao incorporar as conquistas recentes da narrativa ficcional à observação e documentação da realidade. (Da-Rin, 2004).

Para além dos aspectos estéticos e procedimentais do fazer cinematográfico, da construção de gêneros e classificações que buscam distinguir documentário e ficção, podemos dizer que ambos os espectros do campo cinematográfico compõem um mar caudaloso de reflexão e leitura da sociedade, através da história do cinema mundial e do cinema brasileiro. A história do país, suas dialéticas e desarranjos sociais, históricos e políticos estiveram retratadas ao longo de nossa trajetória civilizatória, através da potência crítica e artística dos nossos filmes, ficcionais ou documentais.

Foi ampla e diversa a produção e circulação recente de filmes no campo documental e de ficção que buscaram refletir e interpretar o Brasil e sua encruzilhada de crise política, social, cultural e moral da última década. Filmes que se debruçaram diretamente sobre aqueles eventos políticos, fáticos e institucionais, como fizeram os filmes documentais no recorte aqui analisado, ou obras de arte grandiosas no campo da ficção, como *O Som ao Redor* (2012) e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, ou *Que Horas Ela Volta* (Anna Muylaert, 2015).

Não abordando diretamente a crise política, esses filmes ficcionais metaforizaram aquele momento de crise, ressentimentos e ódios de classe na sociedade e, obviamente, extrapolaram uma classificação restrita ao conceito de “cinema político”. Tal conceituação é claramente limitadora para esses filmes em suas potências disruptivas e reflexivas, próprias da arte cinematográfica, e para a compreensão desses filmes como obras de arte de alcances múltiplos. É também a partir do real que o cinema de ficção fabula, reflete, lê e transmuta a realidade social em poética. Consistem em produções simbólicas relevantes e potências de linguagens filmicas. Portanto, estamos falando de filmes com um potencial de reflexão política inegável.

Porém, é no campo do documentário que encontramos os filmes que se voltaram diretamente à política, suas instituições, atores e embates. O cinema documental político que interessa ao recorte analisado nesta pesquisa se aproxima daquele definido por Pereira (2010) ao analisar a representação da política no documentário brasileiro contemporâneo. Diante dos diversos significados que o termo política pode abarcar, em sua análise dos documentários *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), *Utopia e Barbárie* (Silvio Tendler, 2009), de e *Vocação do Poder* (Eduardo Escorel e José Joffily, 2006), Pereira (2010) busca investigar aquele que seria o campo institucional da política. Em síntese, “a política como a arte e a técnica de um discurso sobre a organização da sociedade (...), por meio da representatividade ou outras formas de legitimação” (Pereira, 2010, p. 27). Assim como os filmes analisados por Pereira (2010), *O Processo* e *Democracia em Vertigem*, realizados cerca de uma década depois, também retratam os movimentos, ações e discursos que envolvem a política institucional e este será nosso enfoque no presente trabalho.

Nos debates em torno da conceituação do documentário, as discussões sobre as interseções entre o cinema documental e jornalismo também não são raras, encetadas por diversos teóricos. Para Comolli (2008), o documentário é marcado pela subjetividade. Por se referir ao real e ao mundo dos acontecimentos e deles extrair sua narrativa, se aproxima do jornalismo. No entanto, o que o separa é justamente o fato de que, ao contrário de dissimular ou negar o real, o documentário afirma o seu gesto na reescrita dos acontecimentos, das situações, dos fatos e das relações em forma de narrativas e a partir de um recorte subjetivo. Para Comolli (2008, p.174), trata-se de “escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio” (Comolli, 2008, p.174).

Comolli (2008, p.170), ainda, se opõe a uma interrelação tão fluida entre ficção e documentário e vê na presença da realidade como matéria prima, mesmo que manipulada ou

“filtrada”, uma potência básica e própria, que diferencia claramente os dois campos:

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim, mas não sua realidade. Realidade referencial colocada antes de tudo pelo cinema documentário e que se impõe a ele como sua lei. A ficção pode se esquivar dos referentes, mascará-los. Mas não existe documentário de ficção científica.

Para Comolli, o documentário, se opondo a uma “ficção totalizante do todo”, dispõe da oportunidade de focalizar as fissuras do real, o “entre”, tudo aquilo que resta e resiste, “a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (Comolli, 2008, p. 172). Esta visão de Comolli coaduna-se com o espaço ocupado pelos filmes analisados neste trabalho. *O Processo* (2018) e *Democracia em Vertigem* (2019) são filmes que se colocam em clara oposição aos discursos hegemônicos vigentes naquele período, que institucionalizaram golpes e normalizaram rupturas institucionais. Diante de um embate político de forças desproporcionais entre um lado e outro, em que se instaura uma imposição hegemônica do discurso, coube ao documentário se ocupar das frestas, enfocando e evocando um recorte da realidade a ser vocalizado pelo “outro lado” em relação ao discurso hegemônico

Para Guimarães e Guimarães (2011), amparados nos conceitos da partilha do sensível de Rancière (1995; 1996; 2004; 2005), contudo, para caracterizarmos um cinema como político, mais importante que tomar a política nos documentários como ponto de partida, ou seja, o fato de trazerem consigo abordagens dos contextos históricos, políticos e sociais ou simplesmente “falarem de política”, seria tomar a política como ponto de chegada, ir “além dos filmes” e constatar o gesto político original (ou a ausência total deste gesto) que esses filmes são capazes de criar, com o “potencial de deslocar e reconfigurar o sensível comum de uma comunidade” (Guimarães; Guimarães, 2011, p.83):

Se é inegável que o documentário figura necessariamente as questões políticas da vida social, é preciso, contudo, investigar como tais figurações produzem rearranjos materiais e simbólicos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo. Se a política é o conflito sempre recomeçado em torno do comum de uma comunidade, a potência política de um documentário só pode ser aquela que produz – com seus meios expressivos – uma recombinação dos signos capaz de desestabilizar as evidências dos ordenamentos sociais dominantes. Não apenas sintoma, mas produção.

No mesmo sentido, a representação é, portanto, uma questão central para analisarmos a potência política dos documentários. Como nos aponta Comolli (2008, p.99), “o que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo.” Para o autor, o cinema, assim como os espelhos,

não é transparente ao que mostra refletido. A ação de mostrar é opaca e ao fazê-lo, o cinema não é neutro, inerte ou passivo. Por mais que se force para fazer parecer refletir o indivíduo ou o momento retratado tal como são, “faz bem melhor (ou bem pior) que isto: fabrica aquilo que virá a ser” (Comolli, 2015, p.166). Nas palavras de Migliorin (2010, p. 10): “o documentário não é o que diz ou mostra o que existe, mas o que inventa a existência com o que existe.”

O professor Miguel Pereira (2010) também nos aponta a mesma direção, ao afirmar que não podemos pensar a imagem como um duplo fiel do mundo real. O que é mostrado pelo documentário se assemelha ao mundo, mas não é o mundo. A representação passa pelo olhar do sujeito que filma, o autor e criador das imagens, em um processo intrincado que só se completa com a participação do espectador:

A representação tem assim um dado fundamental em sua natureza própria. Ela é do âmbito do sujeito e ao mesmo tempo guarda semelhança com o objeto. Se o que vemos na tela é uma representação, é óbvio que sua construção é o lugar de um sujeito, aquele que se coloca como observador e criador dessas imagens. Temos assim, uma operação complexa que começa com o sujeito-realizador, a mediação de uma técnica e de uma equipe, composta de outros sujeitos, em diferentes fases de elaboração, um objeto construído ou não para a câmera, e um outro sujeito, este o espectador, que reconstrói todo o processo complexo com a sua capacidade intelectual e emotiva. Significa dizer que o documentário como representação só se realiza inteiramente ao nos colocarmos no ambiente de um processo que só acontece com a projeção ou exibição da obra.

Segundo Comolli (2015), tratar-se-ia, portanto, de grande ingenuidade pensar que, na era do espetáculo generalizado, o cinema se contentaria em apenas “mostrar” ou “refletir” uma história que se desenrolasse sem sua interferência:

(...) o cinema encena, fabrica, representa a história - no sentido de torná-la presente para si, configurá-la, atribuir-lhe as formas que a tornarão definitivamente visível. Pretendendo-se sempre "reflexos daquilo que foi", arquivos, atualidades, documentos filmados não passam de construções mascaradas de inocência. Neste século, o cinema se ocupa de tudo, mistura-se a tudo. Não há nada que não seja filmado, que não se possa filmar ou que não filme. (p.168)

3 O CONTEXTO DO GOLPE PARLAMENTAR DE 2016 E OS FILMES

Em de 31 de agosto de 2016, o Senado Federal afastava definitivamente do cargo a 36º presidente do Brasil, Dilma Vana Rousseff, por 61 votos a favor e 20 contra, selando assim seu *impeachment* e a interrupção do último de quatro mandatos seguidos do Partido dos Trabalhadores (PT) à frente do Executivo de 2003 a 2016. A quarta presidente eleita pelo voto direto desde a redemocratização – e a primeira e única mulher eleita e reeleita da história do país – era destituída pelo segundo processo de *impeachment* em apenas 31 anos de Nova República.

O impedimento da presidente foi possibilitado pela combinação de diversos fatores e união de diversos grupos em torno do objetivo comum de retirar a presidente da República do cargo, levando o país a rupturas institucionais sem precedentes desde a redemocratização no período de 2013 a 2018, com o golpe parlamentar de 2016 e posterior ascensão da extrema direita ao poder em 2018 (Avritzer 2016, 2019; Santos 2017). Entre esses fatores, ressalta-se, como destaca o historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2018), “a crescente pressão da opinião direitista (conservadora e liberal) e antipetista, a grave crise econômica e o medo de parte das lideranças políticas quanto aos resultados da Lava Jato” (Motta, 2018, p.440). Este último aspecto, conforme analisaremos, seria o fator decisivo que levaria à erosão da base parlamentar do governo no Congresso e à derrubada da presidente.

Dilma Rousseff foi escolhida por Lula como sua sucessora do PT nas eleições de 2010, quando o presidente deixava o governo após dois mandatos (2003-2010) com alta popularidade e aprovação recorde até então (segundo o IBOPE, aprovação do presidente batia os 80% naquele ano). Números positivos alimentavam a alta aprovação do governo e popularidade do presidente, como expansão média anual do PIB de 4% ao longo dos dois mandatos, programas sociais e de distribuição de renda com impactos significativos e redução do desemprego de 12% para 6%. Com a popularidade do presidente em 87%, não seria uma tarefa difícil eleger um sucessor de sua escolha. (Motta, 2018).

Como rememora Motta (2018), com todos os grandes nomes do Partido dos Trabalhadores comprometidos pelo escândalo do mensalão, Lula decidiu inovar escolhendo Dilma, que havia ocupado importantes cargos em seu governo, apesar de não ser uma petista histórica e nunca ter sido eleita para um cargo eletivo no país, tendo um perfil mais técnico que político. Os estragos do mensalão também trouxeram como resultado a presença de Michel Temer como vice na chapa, selando a aliança com o pragmatismo político do PMDB como garantia da governabilidade por meio de sua ampla base de apoio no Congresso.

Mesmo buscando certo distanciamento e autonomia da figura de Lula, o governo Dilma deu prosseguimento à essência das políticas do governo anterior, com forte investimento estatal nas políticas de desenvolvimento social e distribuição de renda (Motta, 2018). Como demonstra Motta (2018), os índices da desigualdade continuaram em melhoria contínua em seu governo. O autor destaca os dados do Ministério da Fazenda que demonstram que a pobreza caiu de 14% para 12% entre 2010 e 2012. E, apesar da piora do desempenho econômico, o desemprego continuou caindo, chegando a 5,5% em 2012. As reservas cambiais seguiram em expansão e a dívida pública chegou a 60% do PIB.

Como também demonstra o cientista político Leonardo Avritzer (2016), a condição socioeconômica da população brasileira foi uma das que mais evoluiu no mundo entre 2002 e 2012, com 22 milhões de pessoas deixando a pobreza. Houve também notável redução da desigualdade até 2012, com a renda dos mais pobres crescendo mais aceleradamente que a dos mais ricos. No início de 2013, a popularidade da presidente alcançava um novo recorde histórico, atingindo a marca de 79% de aprovação pessoal, acima das aprovações de Lula e Fernando Henrique Cardoso no mesmo período de governo. (Motta, 201

Outro ponto relevante do governo Dilma Rousseff se refere ao avanço das políticas de memória e reparação da violência do período repressivo da ditadura militar, com a instituição da Comissão Nacional da Verdade. A CNV concluiu seu relatório em 2014 “com recomendações ao Estado para que os criminosos da ditadura fossem julgados” (Motta, 2018, p.434).

No entanto, na área econômica, os números do governo começavam a patinar em 2012, em parte ainda em decorrência das consequências da crise de 2008 agravada pela queda dos preços das *commodities* e das exportações brasileiras, mas também por conta de erros na política econômica do governo (Motta, 2018). A insegurança no setor empresarial do país gerava também uma baixa nos investimentos da cadeia produtiva, ocasionando uma tendência de queda no PIB - expansão de 4% em 2011, 1,9% em 2012, crescimento de 3% em 2013 e nova queda em 2014, com crescimento de apenas 0,5% (Motta, 2018).

Contudo, não era possível prever naquele momento a grave crise que abalaria o governo, embora no seio político alguns sinais de sua erosão futura comessem a ser gestados (Motta, 2018). No ano de 2013, a partir do mês de junho, milhares de brasileiros tomaram as ruas em protestos que se multiplicaram pelas principais cidades de todo o país. As manifestações, inicialmente convocadas pelo Movimento Passe Livre (MPL), de esquerda, contra o aumento das tarifas de ônibus em São Paulo rapidamente se alastraram por todas as capitais e principais cidades brasileiras, em um movimento descentralizado e heterogêneo que

tinha como bandeiras desde a denúncia dos gastos públicos com a Copa das Confederações (2013) e Copa do Mundo (2014), passando por “segurança pública, qualidade dos serviços públicos, reforma política e combate à corrupção” (Avritzer, 2016, p.16). Além disso, as manifestações ecoavam insatisfação generalizada contra políticos e partidos de todas as colorações ideológicas. Com as agitações populares, a aprovação da presidente Dilma Rousseff ruiu e não mais se recuperou (Santos, 2017).

Embora o início das manifestações tenha sido provocado por um movimento de esquerda, a agitação popular rapidamente assumiu uma roupagem conservadora e de classe média ao longo dos meses de junho e julho, representando um retorno inédito dos setores conservadores de direta às ruas desde a ditadura militar e rompendo o monopólio da esquerda e de movimentos sociais em mobilizações no Brasil desde a redemocratização (Avritzer, 2016).

O documentário *A nossa bandeira jamais será vermelha* (Pablo López Guelli, 2019), com produção de Salamanca Filmes e Cine Brasil TV, demonstra como a mídia hegemônica teve um papel fundamental nessa reconfiguração das agitações populares de 2013. O filme retrata como as manifestações inicialmente foram demonizadas pela grande mídia, focalizando uma pequena parcela mais radical dos protestos, os chamados *Black blocs*. No entanto, como mostra o documentário por meio de diversas entrevistas com jornalistas e cientista sociais, os grandes grupos de mídia, em sintonia com alguns grupos políticos, captando uma insatisfação difusa e uma fragilidade do governo, agiram para gerar uma reinterpretação dos protestos, canalizando as insatisfações contra a corrupção de forma genérica e contra o governo Dilma e o Partido dos Trabalhadores (PT). Para o professor da PUC-SP, José Arbex, um dos entrevistados do filme, a mídia conseguiu domesticar as agitações populares através do uso de uma palavra: “vândalo”. O filme mostra como a cobertura foi mudando, partindo do enfoque no “vandalismo” e na violência nas primeiras semanas de junho e, logo depois, a partir do dia 17 de junho, passou a usar o tema “protestos contra a corrupção e contra o governo Dilma”. Esta abordagem foi repetida massivamente ao longo dos dias, enquadrando em suas reportagens os grupos conservadores e de classe média que iam às ruas vestindo verde e amarelo. (*A nossa bandeira jamais será vermelha*, 2019, minuto 15)

Para Avritzer (2019), as manifestações de 2013 são o pontapé inicial para o período de degradação institucional e reação das elites e classe média contra a soberania popular e valores democráticos que se estenderia até 2018. Nesse período, como demonstra o autor, houve diminuição considerável do apoio dos brasileiros à democracia e sua confiança no

sistema político, a ponto de chegarmos em 2018 com apenas 1% dos brasileiros se declarando muito satisfeitos com a democracia. (INCT, 2018, apud Avritzer, 2019).

Uma questão que evidentemente tomou a centralidade do debate sobre a queda de Dilma Rousseff em 2016 desde então, acirrando também os ânimos e a cisão no país, é a compactação de toda a embricada conjuntura deste processo a uma pergunta: teria ou não se tratado de um golpe?

A pergunta é entoada no *off* dos primeiros minutos do documentário *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), produção de Canal Curta e Esquina Filmes com distribuição de Vitrine Filmes. No minuto 2, acompanhada de uma trilha soturna que emula um clima de terror, vemos uma longa sequência trêmula de câmera na mão, que disputa espaço em uma pequena aglomeração de apoiadores para alcançar Dilma Rousseff no gradil em frente ao Palácio do Planalto. Ouvimos o *voice over* do diretor, que permeará todo o filme, entoando em tom grave as primeiras linhas do texto: “Dilma Rousseff, primeira mulher eleita para a presidência do Brasil, numa de suas últimas aparições públicas. Ainda hoje se debate se sua derrubada, decidida pelo Congresso Nacional, seguiu fielmente à Constituição ou foi um golpe.” (Excelentíssimos, 2018)

O filme, com cerca de 144 minutos, é um documentário de caráter expositivo, com linguagem mais próxima às convenções de linguagem do jornalismo e retrata as articulações para o *impeachment* no Congresso entre 2015 e 2016. O longa se apoia em farto material de arquivo, como materiais da imprensa, vídeos publicados nas redes sociais, interceptações telefônicas da Polícia Federal no âmbito da operação Lava Jato, além de arquivos de propagandas de TV, reuniões e convenções partidárias. A narrativa do documentário segue conduzida pela constante voz em *off* do diretor, que é costurada por entrevistas com parlamentares e algumas imagens produzidas pelo próprio filme também fora do Congresso. O longa busca as origens e consequências da crise política focalizando sua abordagem na atuação dos deputados federais e opera na montagem o encadeamento temporal dos fatos percorrendo plenário, comissões, corredores e gabinetes da Câmara dos Deputados, como esclarece o diretor ainda a partir do minuto 2.

Logo em seguida ao trecho citado anteriormente, o texto em *off* prossegue ao cortar para uma lenta *pan* que nos leva do teto do plenário à cadeira da mesa diretora da Câmara dos Deputados:

Em fevereiro de 2016 consegui uma autorização para acompanhar o cotidiano do Congresso. Queira entender quem são os parlamentares, quem de fato representam e como, nas semanas seguintes, decidiram tomar o

poder. Já com as filmagens encerradas, sempre me pareceu que faltava parte da história que havíamos filmado dentro desse prédio. Para entender 2016, senti que devia olhar para 2014. (Excelentíssimos, 2018)

O olhar do filme para 2014 em busca das origens do processo que levou à tomada do poder pelos congressistas ressoa nos trabalhos de cientistas políticos e historiadores consultados na pesquisa deste trabalho como um ponto fundamental para o desenrolar da crise e a consequente retirada da presidente do cargo em 2016. A manipulação eleitoral da Operação Lava Jato, que investigava os casos de corrupção na Petrobras e a ação de doleiros na lavagem do dinheiro desviado da estatal para partidos políticos, além da não aceitação do resultado eleitoral pelo adversário de Dilma, Aécio Neves e seu partido PSDB, reverberado para seus eleitores, seriam aspectos centrais no processo desestabilizador das instituições e da democracia no período (Motta, 2018; Avritzer, 2019 e 2016; Santos, 2017).

A questão colocada pelo texto de *Excelentíssimos* em seus primeiros minutos, se o *impeachment* se tratou ou não de um golpe, é respondida implicitamente em sua sequência final, sem fazer uso da palavra “golpe” ou provocar qualquer indução direta no texto em *off*. Porém, essa resposta pode ser apreendida pelo espectador pelo próprio encadeamento dos fatos que se seguiram ao *impeachment*, mostrados e narrados sobre uma trilha de batidas graves constantes que confere uma atmosfera de terror e suspense às imagens: repressão violenta das manifestações populares contrárias à posse de Michel Temer como presidente interino; prisão de Geddel Vieira Lima (PMDB) pela Polícia Federal com mais de 58 milhões em dinheiro vivo com suas digitais encontradas em caixas em um apartamento em Salvador; renúncia de Romero Jucá (PMDB) do cargo de Ministro do Planejamento após virem à tona as gravações telefônicas em que sugeria um acordo com o STF e classe política para afastar Dilma e conter a Lava Jato; a prisão de Eduardo Cunha (PMDB), presidente da Câmara dos Deputados, logo após a conclusão do processo de impeachment, por corrupção passiva, lavagem de dinheiro e evasão de divisas; a gravação de Michel Temer feita pelo empresário Joesley Batista em que Temer designa o deputado Rodrigo Rocha Loures (PMDB) como representante do governo em tratativas com sua empresa JBS e o posterior flagrante do mesmo deputado saindo de um restaurante com meio milhão de reais em propina; a recusa da Câmara dos Deputados em abrir investigação sobre Temer; popularidade do governo Temer em torno de 4%; outra gravação feita por Joesley Batista em que Aécio Neves (PSDB) pedia 2 milhões de reais para pagar os advogados que o defendiam na Lava Jato e sua posterior proteção pelo Senado; Lula considerado culpado sem provas no caso do triplex do Guarujá; pena por corrupção ativa e lavagem de dinheiro de Leo Pinheiro reduzida de 26 anos para 3

anos em regime semiaberto após incluir Lula em sua delação premiada; prisão de Lula em 7 de abril de 2018 por corrupção passiva e consequente perda dos seus direitos políticos quando figurava como líder nas pesquisas para as eleições daquele ano, condenado a 12 anos de prisão em regime fechado.

Como mostra Avritzer (2019), a questão se foi ou não golpe, de caráter eminentemente político, permitiu ao governo e ao Partido dos Trabalhadores reagir ao assalto ao centro do poder capitaneado por Eduardo Cunha, presidente da Câmara dos Deputados entre 2015 e 2016. Contudo, a partir da revelação posterior dos áudios de Romero Jucá em conversa com Sérgio Machado, diretor da Transpetro (gravado pelo mesmo e posteriormente usado em sua delação premiada na Lava Jato), em que Jucá dizia ser necessário “estancar a sangria provocada pela Operação Lava Jato em um grande acordo nacional”, além da absolvição de Temer pelo congresso após o *impeachment* em 2017, uma pequena parcela da população “começava a se convencer de que se tratou de mesmo de um golpe” (Avritzer, 2019, p.11-12).

O áudio de Jucá e Machado, entre outras interceptações telefônicas e gravações clandestinas do período, são matéria-prima do curta-metragem *O golpe em 50 cortes ou a corte em 50 golpes* (Lucas Campolina, 2017). Em sua cartela inicial, o diretor pontua: “Os diálogos a seguir são trechos de grampos envolvendo políticos brasileiros. As gravações ocorreram antes, durante e depois do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016.” Os áudios são encadeados e intercalados na montagem por 9 minutos, com intervenções gráficas simples sobre um fundo preto. Para França e Machado (2019, online), há força em cada corte operado pelo curta, “que nos fazem experimentar o que foi dito de modo diferente da primeira vez que ouvimos as conversas diluídas na mídia”.

A sequência de fatos posteriores à queda de Dilma encadeada de forma detalhada em *Excelentíssimos* também é mostrada em *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) em sua última quarta parte, com um encadeamento que também sugere que se tratou de um golpe o que aconteceu no Brasil entre 2016 e 2018. De certa maneira, o que diferencia os documentários analisados, além dos diferentes usos da linguagem documental, é a abordagem nessas linguagens de como encaram a - considerada por todos os filmes questionável - aparência de institucionalidade do processo de *impeachment*. Enquanto *Democracia em Vertigem* e *Excelentíssimos* buscam uma abordagem totalizante de acepção do recorte daquela realidade e momento histórico, por caminhos distintos embora assemelhados, somando à montagem a articulação de fatos e arquivos diversos, costurados por argumentos e pontos de vista dos realizadores enunciados em *off* para viabilizar uma possível resposta ou comprovação para suas indagações, *O Processo* opta por circunscrever sua busca por

respostas ao jogo de cartas marcadas e encenações do julgamento do *impeachment* no Senado, no melhor uso das ferramentas do cinema direto, sem lançar mão de encadeamentos de materiais de arquivo, emulação de atmosferas psicológicas por elementos sonoros, entrevistas ou condução do espectador pelo texto narrado em *off*.

De forma semelhante ao uso das ferramentas de linguagem do cinema direto de *O Processo*, porém costurado por longas e reveladoras entrevistas de Dilma Rousseff, além de pontuações dramáticas e épicas entoadas pela inserção de diversas obras de Heitor Villa-Lobos na trilha sonora, *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2021), documentário de longa-metragem distribuído por Vitrine Filmes, circunscreve sua narrativa aos interiores do Palácio da Alvorada nos últimos meses de Dilma como presidente. No filme, acompanhamos de perto a espera da mandatária já afastada pelo veredito final do Senado. De forma intimista, observacional e contemplativa, o filme contrasta em seus enquadramentos o isolamento da presidente e a suntuosidade do palácio presidencial, nos aproxima das articulações políticas em seu entorno próximo, das ações cotidianas da presidente, como leituras e exercícios físicos, e das tensões e perplexidades que marcaram o desenrolar do impeachment. O filme foi rodado entre julho e setembro de 2016.

A questão do golpe também se faz presente de maneira central em *Alvorada*, subentendida pelo que podemos depreender implicitamente do desenrolar dos fatos encadeados e mostrados, captar através de diálogos ou mais explicitamente em falas entoadas, como, por exemplo, na cena em que a presidente recebe as lideranças do Movimento de Mulheres no palácio (minuto 28). Uma das lideranças, uma mulher negra não creditada pela finalização do filme, diz de forma contundente:

Então, presidenta, nós mulheres negras não aceitamos o golpe. E há mais: quando Duque de Caxias, lá atrás, disse que era preciso cuidar porque esses negros, se lutassem no Brasil como lutaram no Paraguai, destruiriam a burguesia, destruiriam os poderes constituídos, ele estava certo. Sabe por quê? Porque nós não aceitamos, e hoje esse nosso potencial está muito mais colocado. Se havia qualquer questionamento sobre o resultado para a população negra do seu governo, não há qualquer dúvida hoje. O que aconteceu no seu governo foi não aquela mobilidade social individualizada, simbólica que acontecia antes. Foi a possibilidade da mobilidade através de políticas públicas distributivas. (*Alvorada*, 2022, minuto 22)

Motta (2018) ressalta que o crescimento da direita no país foi uma reação às políticas sociais dos governos petistas. O autor ressalta que os governos do PT não foram em nenhuma hipótese de caráter radical ou socialista, mas que suas políticas de cunho social incomodavam preceitos de uma direita liberal conservadora, “como o aumento de intervencionismo estatal,

as bolsas e cotas sociais, os programas visando a igualdade de gênero e racial, bem como as políticas em defesa das minorias sexuais.” (p.436)

O cientista político Wanderley Guilherme dos Santos (2017) aponta como os golpes no Brasil das décadas de 1950 e 1960 e o de 2016 tem como denominador comum “a rejeição ao progresso econômico e social das classes vulneráveis.” Avritzer (2019) também conduz sua análise pelo mesmo caminho, mostrando como o espectro da reação das elites esteve presente diante das políticas distributivas do Governo Vargas nos anos 1950, das reformas de base no início dos anos 1960 e no *impeachment* de 2016. O autor aponta que podemos depreender da análise da medida provisória nº 726, de 12 de maio de 2016, implementada logo após o afastamento de Dilma Rousseff, a materialização da reação pelas elites às políticas de distribuição de renda, com a extinção de “todas as secretarias e os ministérios ligados à ampliação de direitos ou a políticas distributivas, como o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos e o Ministério do Desenvolvimento Agrário” (Avritzer, 2019, p.37):

A extinção não obedeceu à lógica eleitoral nem ao menos à lógica do impeachment, mas unicamente às preferências não sancionadas eleitoralmente da elite econômica no país. Com a eleição de Jair Bolsonaro vemos uma consolidação, pela via eleitoral, de um conjunto de políticas estabelecidas pela via não eleitoral. (p.37)

Avritzer (2019, p.12) nos mostra, porém, como a transposição do termo golpe para a campo acadêmico pode se tornar problemática:

O conceito de “golpe” surge na teoria política na tradição maquiaveliana e é posteriormente definido por Gabriel Naudé como “aquelas ações arrojadas e extraordinárias que os príncipes são forçados a tomar em situações difíceis e desesperadas, contrariamente à lei comum, sem manter qualquer forma de ordem ou justiça, colocando de lado o interesse particular em benefício do bem público (Naudé, 1679, apud Bianchi, 2016). Por essa definição, parecem bastante claras as características do golpe na principal tradição da teoria política – o golpe consiste numa ruptura completa com a lei e com qualquer forma de ordem e justiça. Mas esse seria justamente o problema maior daqueles que abordam na academia a ideia de golpe. [...] É bem verdade que, após a aceitação do impeachment pelo Senado, acordamos em um outro país no dia 13 de maio de 2016, um país pior e com menos direitos, mas ainda assim com a mesma ordem político-legal).

Limongi (2023) é um dos pesquisadores no campo da Ciência Política que afirma que o *impeachment* de Dilma Rousseff não poderia ser tratado tecnicamente como um golpe. Para o autor, o *impeachment* estaria inserido nas regras do jogo político, tratando-se de um rito com regras claras e institucionais, sendo crucial neste aspecto o fato de que o vice que assume

é eleito em aliança com o presidente defenestrado, tratando-se ou não de uma conspiração. Para o autor a ideia de golpe pressupõe a ruptura institucional e o fator externo que toma de assalto o poder, em consonância com os autores supracitados por Avritzer (2019).

Por outro lado, Avritzer (2019) argumenta que, sim, há no Brasil um processo contínuo de degradação institucional desde 2014, que guarda relações com o que é discutido em Levitsky e Zibblatt (2018) em *Como as democracias morrem*, ou em Naudé (1679), mas sem o elemento da ruptura legal total. Para o autor, no entanto, seria na análise de Wanderley Guilherme dos Santos (2017) que estariam presentes e combinados ambos os elementos, o da ruptura e o da degradação institucional. Para Avritzer (2019), a partir da análise de Santos (2017) é possível perceber que “golpe parlamentar” se situa na interseção entre o golpe e o não golpe, em que a ruptura imediata se restringe ao exercício do poder e não atinge as estruturas das relações legais, embora a interpretação do regime legal e constitucional seja claramente alterado.

Santos (2017) defende com profundidade acadêmica e erudição intelectual notável a ideia do “golpe parlamentar” como um fenômeno recente das democracias representativas. No golpe parlamentar assentado por Santos, o mecanismo de substituição do ocupante do governo por vias não eleitorais foi, com o tempo, assumindo formas constitucionais e legais. Há, portanto, o esvaziamento da vontade do sufrágio por vias não eleitorais “naturalizando e trajando de civilidade a violência contra os resultados eleitorais prévios” (Santos, 2017, p.12). Para o autor, embora haja apoiadores, envolvidos e interessados externos ao Congresso, que garantem apoio e propaganda positiva ao governo usurpador, todo o processo se dá dentro do Legislativo, por meio dos representantes investidos de mandato eletivo, obedecendo formalmente à letra das leis vigentes. “O golpe, em sentido de truque esperto, consiste precisamente em valer-se dos mecanismos de operação normal das instituições em favor de objetos ilegítimos” (Santos, 2017, p.32).

Ao contrário de golpes militares – que, se bem-sucedidos, buscam desde logo consolidar condições que os protegeram, desalojando oficiais opositores de posições de poder e introduzindo pela força física, se necessária, as modificações propícias à estabilização -, os golpes parlamentares em democracias representativas dispensam a liderança e a violência institucional escandalosa, armada ou jurídica. [...] A cerimônia do golpismo parlamentar contemporâneo mantém quase intocados os ritos costumeiros, mas obedece a roteiro especial na proposição de leis e na utilização de rotinas conhecidas para extensa subversão política, econômica e social da ordem destituída. (...) A letra escrita da lei, que continua em vigência, não guarda eficiência operacional indisputada, de que o golpe bem-sucedido, aliás, é contundente evidência. Disputa-se precisamente qual o sentido da legalidade e que alterações são indispensáveis à restauração de sua capacidade preditiva e à

recuperação do contentamento dos expectantes apoiadores do novo governo. (Santos, 2017, p. 16-17)

Para Santos (2017), como vemos, é indiscutível a presença de um fenômeno de ruptura e assalto ao poder de formas e contornos novos, característico do período aqui analisado: o golpe parlamentar. Para o autor, é indissociável da problemática democrática contemporânea “a dinâmica institucional e não somente conspiratória, de esvaziamento da vontade eleitoral” (p.12). A usurpação da soberania do voto, por meio da implementação de agenda diametralmente diversa em políticas públicas posteriores ao processo e operação de troca no comando do poder seria o ponto central e definidor da existência de um golpe (Santos, 2017).

O autor considera o fenômeno como inédito, embora aponte que o Tribunal Internacional da Democracia, reunido em 19 e 20 de julho de 2016 no Rio de Janeiro, tenha concluído se tratar de um golpe de Estado o processo de afastamento da presidente Dilma Rousseff e tenha apontado expressões assemelhadas a do Brasil em países como o Paraguai em 2012, Honduras em 2009 e Finlândia em 2000 (Santos, 2017).

É neste cenário intrincado, em que se pergunta se há um golpe enquanto o próprio processo segue seu curso pelos meios institucionais, que se situam os filmes aqui analisados. Os documentários produzem seus registros e investigações tendo a política e o Congresso como objeto fílmico de investigação enquanto articulam em suas narrativas os demais elementos sociais e forças externas que se somam ao movimento golpista parlamentar.

O objeto dos documentários, social e político, performa de forma inédita diante das câmeras, enquanto se desenrola nos corredores das casas legislativas, nas ruas e na mídia, em um volume atipicamente grande de acontecimentos e fatos políticos novos a cada dia. Os filmes buscam por repostas, contextualizações e decifrar os fatos de forma praticamente instantânea, em que pese o tempo que se exige para um filme documental ser filmado, editado, finalizado e distribuído.

Neste sentido, o Congresso assume, portanto, o protagonismo em uma nova forma de golpear o núcleo do poder e rebaixar a segundo plano centralidade da soberania do voto no processo político (Santos, 2017) e torna-se o objeto fílmico destes documentários. No Brasil, onde uma das principais e mais fundamentais características do presidencialismo é a coalizão com o Congresso (Abranches, 1988) e suas consequentes relações fisiológicas para a garantia da governabilidade e da implementação de políticas públicas, a possibilidade de uma crise e um golpe perpetrado pelo poder legislativo é campo fértil tanto para o cinema documental político, ativo e atento aos movimentos históricos no presente, quanto para a ciência política e a história. Suas análises tornam-se, portanto, fundamentais para a compreensão, reflexão e

memória da queda de Dilma Rousseff em 2016 como um processo político, histórico e social.

4 O PROCESSO

O Processo é um documentário de longa-metragem de 135 minutos dirigido pela documentarista brasileira Maria Augusta Ramos e produzido por NoFoco Filmes, com coprodução de Canal Brasil, Autentika Films (Alemanha) e Conijn Film (Holanda), aportes financeiros do *World Cinema Fund* e do Fundo de Cinema da Holanda e distribuição de Vitrine Filmes. O filme aborda as entranhas do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff e sua tramitação no Senado Federal, entre abril e agosto de 2016.

O longa foi lançado no Festival de Berlim, na mostra paralela *Panorama Dokumente*, em fevereiro de 2018, quando foi ovacionado com aplausos por 5 minutos e conquistou o terceiro lugar na preferência do público (Fonseca, 2018). Seu lançamento em circuito comercial nacional foi em maio do mesmo ano, em 60 salas de cinema de 24 cidades. Já em seu primeiro fim de semana em cartaz, foi o documentário mais visto nos cinemas no ano de 2018 (Continente, 2018, online). O filme recebeu o prêmio do júri de Melhor Longa-metragem Internacional no Festival Documenta Madri, os prêmios do público e do júri no Festival IndieLisboa, além do prêmio de Melhor Longa Metragem na Competição Internacional do Festival Internacional de Documentários *Visions du Reel*, um dos mais importantes festivais do gênero no mundo, entre outros prêmios nacionais e internacionais.

A diretora Maria Augusta Ramos, laureada com o prêmio *Marek Nowicki* em 2014 pela *Helsinki Foundation of Human Rights* pela abordagem dos direitos humanos no conjunto de sua obra, é cineasta documentarista autora da conhecida Trilogia da Justiça - *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013) - além de outras obras que consagraram sua linguagem observacional no cinema documental, da qual é uma das principais representantes no Brasil. A diretora busca explorar em sua obra a teatralidade do poder através dos rituais das instituições, sobretudo as instituições de justiça. É com este aparato de linguagem e interesse que voltou suas câmeras para o processo político-jurídico do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, em 2016.

Sem acesso anterior ou conhecimento prévio de nenhuma autoridade ou parlamentar e com notável censo de urgência histórica (Escorel, 2018), a cineasta dirigiu-se ao Congresso Nacional com sua equipe enxuta de cinema, sem nenhum financiamento de pré-produção, para retratar aquele processo conturbado. Tendo gerado 450 horas de material, contou com o suporte hercúleo e acurado de sua montadora, Karen Akerman, chegando às 2 horas e 15 minutos do corte final que circunscreveu sua abordagem ao trâmite e julgamento do processo no Senado Federal (Entre Vistas[...], 2018, online).

O título do filme, *O Processo*, de certa maneira, faz subentender, marca e delinea a abordagem e o ponto de vista exercidos pelo recorte de Ramos (2018). Primeiramente, nos informa que se aterá ao processo político-jurídico em si e dele procurará extrair as respostas para sua investigação. De outro modo, ao fazer referência a uma das principais obras literárias do século XX, *O Processo*, de Franz Kafka, denuncia implicitamente que há algo de absurdo, distópico ou farsesco que permeia seu objeto fílmico e estes também serão objetos de sua investigação. A célebre frase que abre o romance de Kafka, “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” (Kafka, *O Processo*), nos dá o indicativo do posicionamento da diretora ao estabelecer o seu recorte e a ponte com o romance kafkiano.

Em entrevista a Juca Kfoury, para a Rede TVT, Maria Augusta Ramos afirmou que seu filme não tem lado, porém não é imparcial:

Meu filme é a minha visão, subjetiva, de tudo que eu vivi durante aquele processo. Eu digo que o documentário é um produto de um processo de filmagem e uma descoberta. Eu vou fazer um filme porque me interessa, me comove, me inspira, me angustia, determinado tema. E aí eu vou descobrir essa realidade e retratá-la nas suas diversas dimensões, contemplando as diversas narrativas. Não é uma visão imparcial, porque não existe documentário imparcial, nem filme imparcial, nem jornalismo imparcial. [...] Eu, como ser social e político, a minha opinião é que sim, foi um golpe, não houve crime de responsabilidade. Mas, o filme tem que ir além da minha visão simples de ser político e social, e eu acho que o cinema faz isso. Então, a minha visão são 2 horas e 15 minutos de filme. (Entre Vistas [...], 2018, online)

O filme *O Processo* começa com o um sobrevoo de drone sobre a Esplanada dos Ministérios mostrando o Congresso Nacional ao fundo, após um lento *fade in* do preto. A imagem nos revela o gramado dividido ao meio por tapumes e trincheiras no fatídico 17 de abril de 2016, dia da votação pela abertura do processo de *impeachment* pela Câmara dos Deputados. A imagem metaforiza a cisão que vivia o país e a distância que o núcleo do poder materializado no imponente prédio do Congresso Nacional impõe ao povo, que se divide a centenas de metros de distância do interior da Câmara, *locus* do poder onde se definirão os rumos do país. Do lado esquerdo, vemos manifestantes que colorem a multidão de vermelho, do outro, os apoiadores do impeachment vestindo verde e amarelo. A imagem é envolta por uma camada sonora que mistura vozes inaudíveis de uma multidão difusa, e uma vibração sutil e tensa provocada por ondas graves, discretas e quase imperceptíveis, que só voltarão a aparecer no filme por breves segundos envolvendo seu plano final.

A primeira imagem que vemos do plenário da Câmara é de uma confusão, enquanto

uma briga corporal é apartada. No mesmo instante, uma faixa é aberta aos gritos de “Não vai ter golpe!” atrás da mesa diretora conduzida pelo presidente Eduardo Cunha, com os dizeres “Fora Cunha”. Os mesmos gritos são reproduzidos na área externa ao Congresso, pela parte do povo contrária ao impeachment que acompanha do lado de fora a sessão de votação: “Não vai ter golpe, vai ter luta!”. Do outro lado, entre os apoiadores vestidos de verde e amarelo e com a camisa da seleção brasileira de futebol, ouvimos: “Fora Dilma!” e “Pula sai do chão, quem quer Lula na prisão!”.

Acompanhamos alguns dos votos dos deputados, em montagem paralela com as reações dos manifestantes do lado de fora: “por Deus”, “pela família”, “para quebrar a espinha dorsal dessa quadrilha”, “pela minha família, filha e esposa”, “pelo meu pai quando foi prefeito do Rio e foi atropelado pelo PT”, “pela família, pela inocência das crianças em sala de aula, pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra” entre alguns dos votos “sim”, favoráveis à abertura do processo de *impeachment*, selecionados pela edição. Entre os votos “não” pinçados na montagem, contra a abertura do processo contra a presidente, vemos os deputados declarem, entre outras afirmações: “pela democracia, pela soberania do voto popular, pela dignidade humana, por todos que lutaram contra a ditadura militar”, “farsa” e “eleição indireta”, “não, contra o golpe”, “em homenagem ao povo trabalhador que está na rua resistindo contra o golpe”. A cada voto, vemos intercaladamente as torcidas de um lado e outro comemorarem na Esplanada, como em reação a gols em um jogo de futebol. É nesse clima de *Fla x Flu*, que ecoou por todo o país naquele dia – e ainda ecoa – que o filme nos ambienta no sensível compartilhado daqueles tempos, de cisão política radicalizada e ânimos acalorados que rodearam os acontecimentos. Após cerca de 6 horas de votação, 367 deputados votaram favoravelmente ao *impeachment* contra 137 votos contrários e 7 abstenções.

Como observam Fischer e Vaz (2020), Maria Augusta Ramos opera na montagem a ênfase na contraposição básica entre os votos “sim” e “não”, que consiste em uma oposição entre defesas do âmbito privado e do âmbito público, que também envolverá de forma análoga os enquadramentos de caracterização colocados em oposição entre os principais personagens da acusação e defesa do julgamento no Senado, respectivamente, Janaína Paschoal e José Eduardo Cardozo:

Ramos (2018) enquadra enfaticamente a contraposição dos votos: o Sim impregnado de valores essencialmente morais e religiosos em prol da preservação da família tradicional e da fé em Deus – discursos pautados no âmbito do privado; e o Não atrelado à ordem do público, denunciando ilegalidade na gênese e na condução do processo de impeachment em curso, tido como uma manifestação que afronta a democracia (ferindo a soberania

do voto popular) e se estabelece, em última análise, como golpe. As declarações dos votantes viriam integrar o processo de caracterização da imagem social dos advogados que conduziriam o processo de impedimento: Janaína Paschoal, autora denunciante, e José Eduardo Cardozo, defensor de Dilma Rousseff. (Fischer e Vaz, 2020, p.88)

O clima de festa estrambólica da votação na Câmara é o único momento de maior agitação no filme. Dali em diante, com o surgimento da cartela de título de *O Processo*, somos conduzidos pela diretora a partir de uma observação fria de um conteúdo duro e intrincado, permeado por termos técnicos e elocubrações discursivas, através dos meandros do processo de impedimento de Dilma Rousseff, seu julgamento nas reuniões da Comissão do *Impeachment* do Senado Federal e trabalhos a portas fechadas dos senadores e advogados da defesa, no melhor modo observacional do cinema documental. A câmera será sempre distanciada, na maior parte do tempo fixa com enquadramentos bem construídos e à média e longa distância, com exceção de algumas câmeras na mão seguindo os personagens para lá e cá pelos corredores da casa legislativa ou em viagens de carro. Não haverá entrevistas ou colheita de depoimentos para a câmera, trilhas sonoras ou sons não diegéticos e o único elemento além das imagens e sons do ambiente serão cortes bruscos para o preto e cartelas de texto brancas discretas sobre o preto e sem fundo sonoro que nos pontuam e os momentos do processo que assistiremos a seguir. Como observam França e Machado:

Quando Maria Augusta Ramos opta, em *O Processo*, pela ausência de entrevistas, narração, trilha sonora e qualquer indício que denuncie a presença da câmera e equipe na imagem, sua motivação é tratar o processo do *impeachment* da ex-presidente sem metáfora, tomando-o de certo modo ao pé da letra, fisicamente. Interessa as condições mesmas do espetáculo que estamos vendo, seu mecanismo desvelado através dos corpos de políticos em cena – o julgamento no Senado, as reuniões em gabinetes, as conversas em carros oficiais, os corredores do Congresso Nacional. Assim o que era caos e excesso de notícias veiculados pela TV (“a maior fraude da história do país”, “a maior corrupção política”) passa a adquirir uma dimensão de legibilidade e de fisicalidade. Saímos da narrativa da monumentalidade da crise, difundida pela mídia de massa, para adentrarmos o terreno da realidade material dos corpos, dos agentes da justiça e da política que, durante cinco meses, circularam no Senado Federal. (França e Machado, 2019, online)

A diretora afirmou em entrevista a Juca Kfoury, para a Rede TVT, que teve o acesso de sua equipe negado pelos parlamentares da oposição às suas reuniões fechadas ao passo que foi franqueado pelos senadores do Partido dos Trabalhadores. Por isso, o filme retrata apenas os bastidores da defesa, acompanhando de perto em longos planos-sequência os trabalhos incessantes e desenhos de estratégias dos senadores aliados e advogados da presidente. Entre os personagens, nos aproximamos mais dos senadores Gleisi Hoffmann e Lindbergh Farias,

do Partido dos Trabalhadores, e do então Advogado Geral da União e advogado da presidente no processo, José Eduardo Cardozo, que são construídos como personagens principais pela montagem.

Às imagens exclusivas do filme, somam-se registros feitos pelo próprio documentário em sessões públicas da Comissão de *Impeachment* intercaladas entre os arquivos da TV Senado. Entre os nomes da oposição, o filme privilegia os discursos e exposições de Cássio Cunha Lima (PSDB) e da autora da acusação, Janaína Paschoal. A diretora ressalta que foi uma escolha importante na montagem, ao retratar os representantes e os argumentos da direita, além de não sensacionalizar, que os discursos a favor do impeachment estivessem “expressados por senadores inteligentes e bem colocados, de forma clara e cristalina” (Entre Vistas [...], 2018, online), para que fosse possível desconstruir a narrativa hegemônica e proporcionar uma reconstrução dos discursos que possibilitasse ao expectador chegar às suas próprias conclusões. Nesse sentido, teria sido fundamental a escolha pelo filme por privilegiar nomes como Cássio Cunha Lima em detrimento de outros mais extravagantes, como Magno Malta (PR), por exemplo.

Já na primeira sessão da Comissão do *Impeachment* mostrada no documentário, que deu início aos trabalhos no Senado, em 28 de abril de 2016, vemos os personagens principais da defesa reivindicando o direito de requerer documentos comprobatórios, que são pronta e clinicamente negados pela comissão. Em sequência, na primeira reunião interna da bancada do PT mostrada no filme, vemos no minuto 17 o senador petista do Acre Jorge Viana afirmar que se tratava de um “jogo de cartas marcadas, com dia e hora para a presidente sair” e que o que estava em questão eram os gestos políticos do partido que desgastassem a comissão, pois era já um jogo sem saída. Para o crítico de cinema Inácio Araujo (2018), consiste justamente neste ponto o risco do filme, ao revisitar um processo exaustivo o qual todos já conhecem o final:

Qual o interesse do espectador de revisitar um jogo que, ele também sabe, tinha o final determinado já no início? Em que pouco importava ter a presidente cometido crime constitucional ou não: a oposição estava lá para degolá-la” (Araújo, 2018, online).

O crítico contrapõe que, por certo, o filme pode contribuir para que as futuras gerações conheçam as facetas de como se deu este processo, ou para que estrangeiros conheçam em que termos trabalharam os legisladores brasileiros no julgamento da ex-presidente.

Para o crítico, montador e cineasta Eduardo Scorel (2018), Maria Augusta, ao se manter fiel ao seu estilo, porém sem a possibilidade de reencenar as situações como em seus

filmes anteriores, “mais constata que revela, o que torna o filme insatisfatório”:

O apego tenaz à forma estética pré-definida leva Maria Augusta a não interagir com seus personagens, o que, somado à decisão de circunscrever o filme ao processo de *impeachment*, torna *O Processo* árido e repetitivo. Quem viu uma intervenção de senadora ou senador, contra ou a favor, viu todas. O mesmo acontece com as alegações da defesa ou da acusação, as escaramuças verbais, justificativas de voto etc. – assistida uma, todas parecem iguais. No entanto, o ritual político, repetitivo por natureza, mesmo sintetizado pela edição é seguido à exaustão (Escorel, 2018, online)

No entanto, para Andrea França e Patrícia Machado (2019), a repetição exaustiva do ritual político evidenciada e recolocada à observação por Ramos (2018) é relevante como gesto cinematográfico, pois permite ao espectador extrair novos sentidos que se contrapõem a um discurso hegemônico altamente ventilado pela grande mídia e outros atores do poder:

Diante das manobras jurídicas, políticas e do gigantesco aparato midiático que sustentou a narrativa da crise e da corrupção durante o governo do PT, o filme restitui pedagogicamente o equilíbrio perdido quando se desembaraça destes excessos e se concentra na *materialidade do processo* – a cena, os corpos e sua disposição, as falas, os gestos e a espacialidade das salas e gabinetes. Como fazer para introduzir a justiça nas imagens? Essa é a pergunta que move o filme. Em um período no qual o discurso repressivo triunfa, vale perguntar se tornar “transparente” a falta de equilíbrio nos direitos da defesa dentro da justiça penal dá conta da necessidade de novas narrativas sobre o vazio de perspectivas (França e Machado, 2019, online).

Este é um dos importantes pontos de contraposição e afirmação do documentário de Maria Augusta Ramos. Faz-se necessário ressaltar que o período foi marcado por intensa atuação da mídia corporativa partidarizada que, repetida e incessantemente, reproduziu uma narrativa favorável ao *impeachment*. Um discurso hegemônico que se cristalizou na sociedade com manipulação da desinformação de tal monta, que seus efeitos são sentidos ainda hoje no corpo social brasileiro. Quanto ao papel da imprensa no processo de *impeachment* de Dilma Rousseff inserido na dinâmica do golpe parlamentar, Wanderley Guilherme dos Santos (2017) discorreu:

A imprensa, finalmente, é ator subsidiário, embora crucial na trincheira da agitação e propaganda. Cabe a ela a difusão do noticiário alimentador da insatisfação lavrar de diversos grupos, dispondo-os para a perversão psicológica de que a substituição da Presidência da República se impõe pelo caráter agônico da crise. Competentes geradores de ansiedade e angústia, os meios de comunicação impressa tornam-se determinadamente letais como *serial killers* de caráter e de reputação ao controlarem rádios e, fundamentalmente, canais de televisão. Um dos itens materiais postos ao alcance da população de baixa renda serve à catequização dela, convertendo-a circunstancialmente em apóstata da liderança que apoiara. (Santos, 2017, p.185)

Portanto, ao recolocar e reposicionar o discurso do processo de *impeachment* através do cinema documentário, *O Processo* nos permite revisitar e reobservar o *impeachment* de Dilma Rousseff sem as espetacularizações e direcionamentos midiáticos pelo lado acusador ou enquadramentos de vieses ideológicos reverberados nas mídias sociais que permearam a circulação das informações naquele momento. A partir da observação sóbria da cineasta, podemos retomar o sentido histórico daqueles acontecimentos já assistidos e conhecidos a partir de novas percepções. O documentário pode afirmar-se, portanto, como peça artística potente como valor de memória histórica e contra hegemônica, ainda que pelo olhar e recorte subjetivo de sua autora. Como também observou o crítico Carlos Alberto Mattos (2018), “lidando com um material em sua maior parte conhecido do espectador, Maria Augusta consegue, no entanto, estabelecer novos *insights* e criar uma dramaturgia eficaz que nada tem a ver com a cobertura jornalística dos mesmos eventos” (Mattos, 2018, online).

O crítico destaca como essa eficácia também pode ser percebida pela decupagem das cenas, na forma em que a montagem conjuga os *takes* de quem fala e de quem ouve:

Nota-se tanto a tensão e a preocupação dos então governistas diante de depoimentos torpes da oposição golpista quanto o escárnio e o descaso dos golpistas em relação aos argumentos dos defensores de Dilma. Numa cena bastante ilustrativa, os senadores petistas tentam inutilmente chamar atenção de uma mesa completamente dispersa para sua exposição. (Mattos, 2018, online)

O filme inaugura em sua construção narrativa, no minuto 19, com a sessão da Comissão de Impeachment de 29 de abril, o embate jurídico entre acusação e defesa que permeará boa parte do filme, encarnado nas figuras de Janaína Paschoal, e José Eduardo Cardozo. É dado destaque na *mise en scène*, em vários momentos de *O Processo*, a corporalidade e excentricidade discursiva e expressiva de Janaína em contraposição ao racionalismo argumentativo e expressão corporal combativa e indignada de Cardozo (Fischer e Vaz, 2020). Ao se preparar para falar, Janaína faz alongamentos corporais como se fosse entrar em um embate físico. Reproduzimos aqui o trecho de sua fala contemplado pelo filme:

Eu tinha obrigação moral de trazer isso a conhecimento de Vossas Excelências que são os juízes da causa. Então, eu digo a Vossas Excelências, que Vossas Excelências tenham absoluta tranquilidade para receber a denúncia. É claro que, como denunciante, eu solicito que recebam na íntegra, porque isso tudo forma um todo, que mostra o golpe do qual o meu país foi vítima. Vossas Excelências acham que eu não teria gosto de ver uma mulher ter sucesso na presidência da república independentemente do partido? Eu sou brasileira, eu amo essa terra, mais que tudo. Eu estou aqui porque eu sou brasileira, esse é meu partido. Eu nunca votei no PT, mas quando a presidente Dilma deu a entrevista pro Fantástico, dizendo que ela sonhava

ser bailarina, eu chorei. A bailarina se perdeu, a bailarina se perdeu e não me deixou alternativa. Na condição de brasileira, na condição de advogada, na condição de professora de Direito Penal, na condição de amante, apaixonada pela Constituição Federal, eu não tinha alternativa. Depois do meu discurso no Largo São Francisco, eu tenho recebido telefonemas de jornalistas até do exterior, perguntando se eu sou pastora ou se eu sou mãe de santo. E eu respondo a eles: eu não tenho a iluminação necessária nem pra ser pastora, nem pra ser mãe de santo, e compreendo que, num estado laico, se eu fosse pastora ou se eu fosse mãe de santo o meu trabalho jurídico não seria menor, porque estado laico não é estado ateu, estado laico é um estado que faz que todas as religiões convivam bem. Então, eu se fosse pastora ou mãe de santo ou professora de catecismo teria honra em confirmar, mas eu não sou, eu sou apenas uma professora de Direito, e numa República esse é o livro sagrado. Esse é o livro sagrado que permite que todos os outros livros sagrados sejam respeitados e convivam bem. O que eu quero, Excelências, é que as criancinhas, os brasileirinhos que estão me ouvindo, que eles acreditem que vale a pena lutar por esse livro sagrado, que o PT não assinou. (*O Processo*, 2018, minuto 20)

Ao se referir à Constituição, Janaína ergue a Carta Magna ao alto, exibindo um choro contido, de fato em uma encenação que a aproxima de um líder religioso com um livro sagrado na mão. Fischer e Vaz (2020) destacam como Janaína Paschoal, enquadrada pelas câmeras de *O Processo*, se esvai dos conceitos políticos e jurídicos e resvala seu discurso para o campo da moral, “associada, portanto, a um viés cultural, educacional ou religioso, a um contexto a que o sujeito do discurso foi exposto e ao qual aceita pertencer.” (Fischer e Vaz, 2020, p. 89).

Em sua moral (ou moralismo?), Paschoal exalta um imaginário patriota, utilizando-se de uma expressão adotada como refrão pelos antipetistas, em geral bolsonaristas – *Meu partido é o Brasil*. Essa frase não se revelará aleatória ou gratuita, pois, quando aqui tratamos da imagem pública (Gomes, 2014), que, para manter-se em vigor, tende a fazer com que o oponente perca o controle da própria imagem, percebemos a construção de um imaginário avesso a tudo o que vem atrelado à determinada ordem institucional partidária – mirando especialmente no partido político que ocupa a cadeira presidencial, ou seja, o Partido dos Trabalhadores. (Fischer e Vaz, 2020, p. 20)

Em contraposição, José Eduardo Cardozo afirma que o processo de *impeachment* não segue à Constituição, não havendo crime de responsabilidade e sendo deflagrado na Câmara sob flagrante ilegalidade e que, se consumando desta forma, haverá um golpe:

É notório e fartamente documentado por matérias da imprensa – e fato notório não precisa de prova, segundo o direito, que o senhor presidente Eduardo Cunha abriu esse processo no segundo imediato seguinte em que a bancada do Partido dos Trabalhadores não quis lhe dar os votos para que pudesse escapar do seu conselho de ética. Ou seja, ele tinha o processo, ele estava submetido, perdeu o apoio da oposição, que fez uma nota pública dizendo que iria votar contra ele. Então, ele, claramente, conforme vários

dias antes foi noticiado pela imprensa, ameaçou o governo: ou me dão os votos para eu me absolver do conselho de ética ou abro *impeachment*. O PT soltou uma nota dizendo que não apoiaria, ele abriu imediatamente, imediatamente, esse processo de *impeachment*. Segundo lugar, não há dolo e não há ato. Quem gere este programa do Plano Safra não é a Presidente da República, é o Ministro da Fazenda. Como é que supera isto o seu relator, o denunciante? Ele fala que ato da presidente está em dois casos, primeiro que ela fez conversas, ela conversava sempre com o Arno. Conversas? Quer dizer que se eu converso com o senador, o senador mata alguém, “ah ele conversou, olha, você é coautor do homicídio”. O que é isto? De onde você tira uma coisa desta? Conversa ser ato jurídico? Conversa que nem se sabe o objeto? E a prova da conversa é uma matéria de jornal. Que ela conversava sempre com o Arno, secretário do tesouro. E ainda me diz o seguinte: que se não fosse isto, veja a alternativa, eu jogo duplo, né? Se não foi esse ato é outro, é omissão. Ou seja, eu jogo duplo, é omissão. Omissão? Para que exista uma caracterização de situação omissiva, é necessário que eu tenha um dever específico descumprido. Qual o dever específico descumprido? Nenhum. Invoca-se o artigo 84 da Constituição para dizer que a Presidente da República, ela gere todo o sistema. Bom, então, eu posso pedir o *impeachment* porque alguém rouba um grampeador. Será isso? (*O Processo*, 2018, minuto 24)

Os argumentos e estratégias discursivas de Cardozo são rebatidos na sequência da montagem por Cássio Cunha Lima (PSDB), que evoca o artigo 84 inciso II da Constituição:

Compete privativamente ao Presidente da República exercer a direção superior da administração federal. E o que estamos discutindo aqui é exatamente a direção superior que foi dada ao Estado brasileiro. Onde, dos últimos anos para cá, uma gestão tenebrosa, uma gestão irresponsável empurrou o Brasil para a mais grave crise da sua história. Porque tudo isso fazia parte de um grande complô, ou de uma grande fraude fiscal praticada pelo governo de forma proposital para tentar ganhar as eleições de 2014. Ou seja, é um conjunto não de uma obra, mas é o coletivo de uma destruição. É o coletivo de uma destruição que estamos discutindo nesse instante. Porque tudo foi feito com conhecimento e autorização da Presidente da República que mentiu ao povo brasileiro. Eu confesso que eu não sei se a presidente Dilma Rousseff é honesta. Não sei. Mas tenho certeza de uma coisa: ela mente. (*O Processo*, 2018, minuto 26)

José Eduardo Cardozo, então, em sequência, contrapõe:

O coletivo de uma destruição, sabe onde Vossa Excelência consegue o afastamento do Presidente da República? Na eleição. Vossa Excelência vai no palanque, vai no programa eleitoral e diz: “Olha, a presidente Dilma destruiu, não votem mais no PT”. Agora, não no *impeachment*, porque *impeachment* tem que ter um fato tipificado na lei. Toda doutrina diz isso, a jurisprudência diz isso, isso é absolutamente pacífico. (*O Processo*, 2018, minuto 27)

O filme então corta para o preto e assim permanece por 4 segundos, legando ao espectador um breve tempo para que possa concatenar as informações e chegar às próprias conclusões, como opera em outros momentos. *O Processo* consegue assim trazer à

representação o vazio que houve em torno do conceito de *impeachment* adotado e a inconsistência da peça acusatória através da observação das estratégias argumentativas do julgamento, na sequência relatada e como procedimento narrativo geral do filme.

Avritzer (2019) demonstra como no Brasil o instituto do *impeachment* sempre diferiu das tradições do presidencialismo ao redor do mundo, em que o impedimento do presidente é um instrumento de uso muito raro e não envolve questões administrativas ou de oposição política. O autor ressalta que no caso de Dilma o impedimento “foi baseado em alegações extremamente frágeis porque a ideia de pedalada fiscal não constituía um diferencial de comportamento em relação a outros presidentes ou governadores” (Avritzer, 2019, p.49).

[...] a Lei nº 1079 é fortemente problemática na maneira como concebe o impeachment, representando grave distorção em relação à tradição democrática mais bem estabelecida, a anglo-saxã. Ela é uma maneira de forçar a adaptação dos resultados eleitorais frequentemente não favoráveis às elites com um conjunto de regras políticas, administrativas e financeiras capazes de remover o presidente. (Avritzer, 2019, p.60-61)

Portanto, segundo o cientista político, o sistema soberano eleitoral brasileiro sofre uma fragilização com a possibilidade de sua substituição por elementos jurídicos e não eleitorais, como aponta que ocorreu no caso de Dilma Rousseff (Avritzer, 2019, p. 61). Para o autor, houve ainda em 2016 um agravante que foi a politização do Tribunal de Contas da União, um órgão político judicial que deveria reger-se por critérios técnicos na avaliação de questões fiscais e de prestação de contas:

O elemento da Lei nº1079 usado para a proposição do impeachment de Dilma foi uma emenda a essa norma, adaptando-a à Lei de Responsabilidade Fiscal. Esse artigo, o de número 10, estabeleceu um conjunto adicional de critérios para o impeachment, alguns deles completamente administrativos, rompendo ainda mais fortemente com a tradição anglo-saxã de não incluir *maladministration* nas questões ligadas ao impeachment. Porém, o mais importante em relação ao caso da ex-presidente Dilma Rousseff foi o elemento de politização do TCU. A conexão entre o tribunal e o sistema político constitui o elemento determinante das prestações de contas. Nesse sentido, não resta dúvidas de que o TCU agiu em relação às suplementações de contas do governo Dilma Rousseff de forma política, e não tecnicamente. A comprovação dessa afirmação é possível tanto em virtude de casos anteriores não punidos quanto de relações pessoais entre membros do TCU e membros da oposição. (Avritzer, 2018, p.64)

Dilma Rousseff permanece ausente na maior parte do filme. A presidente é mostrada apenas em alguns momentos pontuais: quando vai ao encontro de manifestantes em seu apoio que gritam seu nome na frente do Palácio do Planalto; quando recebe uma delegação estrangeira, com alguns brasileiros também presentes, em uma reunião não especificada no

Palácio da Alvorada; em seu depoimento no plenário no Senado e em seus dois pronunciamentos, o do afastamento temporário e do definitivo. Lula tem espaço ainda menor aparecendo em poucos momentos, quando é mostrado apenas como espectador do depoimento de Dilma no plenário do Senado e de seu pronunciamento posterior à conclusão do processo de *impeachment*.

Para França e Machado (2019), o número reduzido de aparições da presidente também confere uma camada extra de sentido ao filme. Segundo as autoras, a ausência de Dilma “acaba transformando-a menos em vítima, submetida ao tempo do processo, do que numa personagem majestosa a pairar acima dos demais atores da cena política” (França e Machado, 2019, online).

Na reunião no Palácio da Alvorada com estrangeiros, a presidente ressalta, de forma ativa, serena e bem-humorada, no minuto 54, como a mídia local a tratava de forma misógina, no contexto da campanha midiática contra o governo: “[...] a mídia deu outra versão também, que é muito contraditória quando se trata de nós mulheres. Que eu estava desequilibrada, tomando remédio de tarja preta. Não tomo remédio de tarja preta e não estou desequilibrada. Então eles não acertam também a versão. A versão oscila: ou você é fria e insensível porque não renuncia, não chora ou se fragiliza, ou você está com um ataque de nervos.” (*O Processo*, 54 minutos) A presidente se refere à polêmica capa da revista *Isto É*, - que resultou em uma condenação do veículo a conceder direito de resposta sob pena de multa⁴ - e a inúmeras outras capas apelativas e coberturas caluniosas de diversos veículos.

Um pouco mais adiante nesta reunião, Dilma expõe em portunhol para uma roda de falantes de língua hispânica, que aqui traduzimos, uma das falas mais contundentes presentes no filme: “A negação das coisas é típica dos golpes. No Brasil, durante muito tempo, nós, presos políticos, não existíamos. ‘Não há presos políticos no Brasil.’ E você lá dentro do cárcere. [...] Naquela época não tinha internet, demorou 20 anos. Agora há internet.”

Há também no filme toques de ironia e humor pontuados pela montagem. A opção por seus usos contribui para um deslocamento de sentido que confere novos significados aos fatos quando inseridos dentro do encadeamento narrativo. Em um deles, Janaína Paschoal recebe dois admiradores conservadores e militantes religiosos contra o aborto, enquanto se preparava para uma das sessões. Fica evidente pelos enquadramentos de Janaína seu desconcerto, perceptível em expressões faciais inusitadas e suas respostas banais diante daquele diálogo trivial permeado por dogmas religiosos e falas enfadonhas. Em outro momento, a advogada

⁴ [Dilma terá direito de resposta na revista IstoÉ por publicações ofensivas](#) (Migalhas, 2016)

aparece tomando um Toddynho enquanto se prepara para uma arguição, conferindo-lhe uma certa metáfora de caráter infantil, contraditória diante da seriedade de seu papel como uma das autoras da acusação contra a Presidente da República. Em um terceiro momento, este ainda mais significativo, na sessão de votação da relatoria de acusação, o senador Lindbergh Farias é impedido de prosseguir com a sua fala para que uma campainha seja trocada no meio dos trabalhos. O presidente da comissão, senador Raimundo Lira (PMDB) diz, em tom de deboche e em meio a risadas, enquanto Lindbergh tenta falar: “Eu vou suspender por cinco minutos enquanto troca essa campainha que não está à altura deste momento histórico do Brasil.” (*O Processo*, 2018, minuto 36). Vemos um funcionário realizar o conserto, enquanto a edição intercala imagens do que acontece no entorno. Raimundo Lira conversa entre sorrisos e tapinha nas costas com o relator Antonio Anastasia e Romero Jucá. Em outro momento, cochicha com o relator que mantém a mão sobre a boca. Só após esse intervalo, após a campainha ser devidamente testada, Lindbergh Farias consegue expor sobre os direitos dos trabalhadores que seriam perdidos e outras medidas ultraliberais que integravam projeto *Uma ponte para o futuro*, que os que trabalhavam pelo *impeachment* pretendiam implementar quando tomassem o poder. Na sequência, o relatório de Antonio Anastasia favorável à admissibilidade da denúncia é aprovado por 15 votos a 5 e Dilma é afastada.

Em uma outra sessão da Comissão, que recebeu o Ministro da Fazenda Nelson Barbosa, em mais uma larga exposição de diversas alegações de que não houve crime fiscal com os decretos do governo, o senador Lindberg Farias diz: “É uma loucura o que a gente está vivendo aqui. É *O Processo* de Kafka, presidenta Dilma Josef K., porque eles não conseguem provar aqui, senhor presidente. Não se gasta um centavo a mais com decreto de crédito suplementar” (*O Processo*, 2018, minuto 69).

O encadeamento narrativo cronológico depurado por Maria Augusta Ramos e Karen Akerman nos coloca de fato dentro de um enredo kafkiano sufocante, onde as sessões de julgamento se repetem e o teatro institucional forja através dos ritos legais um procedimento que começa e termina com suas cartas marcadas. Apreendemos as exposições pormenorizadas em termos técnicos pela defesa, acusação, senadores da oposição, da base do governo e ministros de forma angustiante diante do vazio que representam frente ao conhecido desfecho. Como pontuam França e Machado, “*O Processo* mostra, como em outros filmes da diretora, que as instituições da justiça, da família, do cinema, os partidos políticos, as sociedades, são narrativas compostas de *mise-en-scènes* (teatros sociais, teatros de poder) que aprisionam a todos” (2019, online)

Na última reunião a portas fechadas com os senadores petistas mostradas no

documentário, temos outro ponto alto do filme. Gilberto Carvalho, o único sobrevivente da cúpula do PT entre os personagens que aparecem no entorno de Lula em *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), faz uma longa autocrítica sobre a queda do Partido dos Trabalhadores (o mesmo personagem que a faz em entrevista a Petra Costa em *Democracia em Vertigem*), no minuto 80, que aqui transcrevemos. Enquanto Gilberto Carvalho fala por quase 3 minutos deixados no corte do filme, a montagem vai intercalando, em planos médios e closes, os rostos dos vários que o ouvem em silêncio:

O Getúlio, há 70 anos atrás, teve uma clareza que nós não tivemos. De pegar um cara e dizer: “Ó, você vai montar um jornal e vamos fazer desse jornal um jornal vibrante e uma arma do povo”, como se dizia da velha *Última Hora*. Nós não fizemos nem isso, nem nada. Preferimos encher os bolsos dos caras de dinheiro, encher os bolsos deles de concessões, porque nós tínhamos a SECOM e o Ministério das Comunicações. Portanto, com uma mão nós dávamos mais e mais e mais licenças de canais e rádios e tal e, do outro lado, dávamos muito dinheiro para eles. E a nossa gente, eu não sei se eu já falei para vocês, mas pasmem, o governo Lula foi o governo que mais fechou rádios comunitárias, o primeiro governo Lula. Então fica difícil. Fica muito difícil você falar em comunicação com o povo quando você não fala com o povo, a não ser nos momentos eleitorais, ou pelo carisma do presidente. Se a gente cair, estamos caindo sobretudo pelos acertos nossos, por termos contrariado os grandes interesses do capital, isso para mim está muito evidente. Agora, por outro lado, é inegável que nós, de alguma forma, facilitamos a estrada deles através de erros graves. Vocês não sabem o quanto era difícil fazer um ministro do PT receber os movimentos sociais, porque dava a impressão que era uma gente que vinha atrapalhar a nós, que somos os donos da verdade. Um quase prazer em dizer não para os nossos e uma triste inflexão perante os poderosos. Então isso, nós vamos ter que botar isso na balança. Sem falar evidentemente na naturalização dos métodos de fazer política, que a gente acabou assimilando de maneira muito forte, acrítica, o que não nos levou a fazer a reforma política, mesmo quando depois do mensalão a gente tinha levado uma porrada terrível, com a dor de ver companheiros presos e tal. Então tudo isso eu acho que faz parte de um processo que não é de autoflagelo, mas é de ter a clareza de rompermos com os nossos erros. (*O Processo*, 2018, minuto 80)

O filme corta para o preto por 4 segundos, não nos é permitindo ver a reação dos colegas de partido após a conclusão de Carvalho e a repercussão entre seus pares. Somos dirigidos então para a sessão plenária do Senado em que Dilma Rousseff prestou seu depoimento. Nesta cena, fica por conta do senador Roberto Requião (PMDB), aliado de Dilma, a descrição detalhada do que viria ser a *Ponte para o futuro*, programa implementado pelo governo de Michel Temer, manifestação empírica clara do conceito da expropriação constitucional do voto por meio do golpe parlamentar como assentou Santos (2017):

[...]Duvido que um só de nós esteja convencido de que a presidente Dilma deva ser impedida por ter cometido crimes. Não são as pedaladas ou a tal

irresponsabilidade fiscal que a excomungam. O próprio relator da peça acusatória (Antonio Anastasia - PSDB) praticou-as à larga. Só que lá em Minas não havia um providencial e desfrutável Eduardo Cunha. Que ninguém depois alegue ignorância, ou se diga trapaceado, porque as intenções do vice são claras: privatização em regra e alienação radical de todo o patrimônio energético, mineral, florestal, agrário do Brasil. Depois da entrega do pré-sal, da venda de terras para os estrangeiros, querem entregar até mesmo o aquífero Guarani, a maior reserva de água potável do planeta. Congelar por duas décadas as despesas com a saúde, educação, segurança pública, saneamento, infraestrutura, habitação. Mas, garantir o pagamento dos juros. É como proibir, que por 20 anos, nasçam crianças, que jovens tenham acesso a escolas, que os brasileiros envelheçam ou fiquem doentes. É espantoso que algum ser humano tenha um dia concebido tamanha barbaridade. (*O Processo*, minuto 73)

Após o veredito final do Senado do dia 31 de agosto de 2016, proclamado pelo presidente da sessão, o ministro do STF Ricardo Lewandowski, com 61 votos favoráveis e 20 contrários ao *impeachment*, vemos a íntegra do pronunciamento de Dilma Rousseff no Palácio da Alvorada, já afastada do cargo. O filme dá então um salto para 23 de maio de 2017, quando Temer é acusado por corrupção e se recusa a renunciar, fatos informados por uma cartela de texto. A manifestação contra Temer em frente ao Congresso é duramente reprimida pela Polícia Militar do Distrito Federal, enquanto, em montagem paralela, vemos um caos na comissão que discutia a reforma trabalhista dentro do Senado. Ao som de tiros de bala de borracha, uma nuvem negra toma a tela e encerra o filme, como símbolo e prenúncio dos anos sombrios que viriam pela frente.

França e Machado (2019) ressaltam como Maria Augusta Ramos, ao finalizar e lançar o filme em tempo recorde no início de 2018, antes das eleições presidenciais, “entendeu a urgência do momento histórico. Era fundamental lançar o filme rapidamente para que pudesse participar da disputa pelas narrativas do impeachment.” (2019, online)

5 DEMOCRACIA EM VERTIGEM

Democracia em Vertigem é um documentário de 121 minutos dirigido e narrado pela cineasta mineira Petra Costa e lançado no festival de *Sundance* em janeiro de 2019. O filme é uma produção original da plataforma de streaming por assinatura *Netflix*, que o distribuiu em mais 190 países, a partir de sua estreia mundial em 19 de junho de 2019. O documentário, de caráter ensaístico e narrado em primeira pessoa, retrata a ascensão e queda do Partido dos Trabalhadores, estabelecendo paralelos entre a história política brasileira e a trajetória pessoal e familiar da cineasta, dando destaque ao momento de crise e polarização política que culminou com o *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016 e a prisão de Luiz Inácio Lula da Silva em 2018. Aclamado pela crítica e público internacional, foi eleito pelo jornal americano *The New York Times* como um dos oito melhores filmes do ano de 2019 e indicado ao *Oscar* de melhor documentário em 2020. No Brasil, além da boa recepção predominante no público e na crítica, o filme também gerou discussões acaloradas e polêmicas diversas, lançado já sob o contexto do governo de extrema-direita de Jair Messias Bolsonaro, que o atacou institucionalmente.

Democracia em Vertigem é o terceiro longa-metragem de Petra Costa, precedido por *Elena* (2012) e *Olmo e a Gaivota* (2015). Sua obra é marcada pelo caráter documental ensaístico e intimista, em que relaciona aspectos pessoais e subjetivos a conjunturas políticas e sociais. Esta marca autoral também está fortemente presente em *Democracia em Vertigem*, já colocada de forma clara nas primeiras linhas do onipresente texto em *off* do documentário, a partir do minuto 2. Após as imagens do dia da prisão de Lula em 2018 que abrem o filme, realizadas pelo documentário dentro e fora do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC e a contextualização do clima de caos e cisão social em torno daquele momento histórico, vemos um *travelling* que adentra e flutua pelos salões vazios do Palácio da Alvorada, acompanhado por uma trilha melancólica de notas espaçadas no piano:

Imagine um país que ganhou seu nome de uma árvore. Pau-brasil. 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 reestabeleceu 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. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir embaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero. (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 2)

O prólogo do documentário marca de forma clara o posicionamento da diretora, afirmando a transparência do ponto de vista da cineasta diante dos fatos que serão narrados a seguir. O posicionamento de Petra Costa e a perspectiva pessoal de seu recorte são um dos pontos fortes do gesto do filme. Contudo, o texto inicial também traz alguns elementos indicativos que permearão boa parte da obra.

Mesmo delimitando a perspectiva pessoal de onde se situa o documentário, já chama a atenção nesse ponto inicial o uso de algumas expressões de caráter íntimo para descrever o complexo contexto histórico e político do país, como também apontam França e Machado (2019). Ao se referir ao processo de redemocratização como uma “quebra de maldição”, e à democracia como um “sonho efêmero” temos a sensação de que o intrincado contexto político e social do Brasil assume uma perspectiva de certa forma infantilizada pela cineasta. França e Machado (2019) consideram que com essa infantilização e o posicionamento do filme partindo do palácio vazio deixa-se em aberto questões centrais que tornariam mais rica e eficaz a investigação do filme diante da alteridade apresentada. Para as autoras, é claro o vazio deixado pela ausência de uma questão que seria central diante da afirmação da cineasta de que o país rumava para um passado autoritário: “como isso aconteceu?” (França e Machado, 2019, online)

Por outro lado, cabe-nos também refletir que a busca por uma “verdade” absoluta, uma pretensa neutralidade, ou uma abordagem total que dê conta de todos os aspectos de um objeto fílmico, que é também histórico e social, são praticamente inalcançáveis no documentário. É diante dessa impossibilidade que se estabelece uma tradição do gênero que parte de um ponto de vista pessoal para operar um recorte da realidade. Segundo a cineasta, em entrevista ao blog Nocaute (2019), do jornalista Fernando Moraes, sua inspiração parte de cineastas como Patricio Guzman, Chris Marker e Agnès Varda, além da sua formação como antropóloga. Para o professor Henri Pierre Gervaiseau, em entrevista ao *Jornal da USP* (2020), “ao assumir uma voz mais subjetiva do relato, a cineasta dá possibilidade do espectador se distanciar do que está sendo narrado” (Democracia [...], 2020, online). Desta forma, para Gervaiseau, a narrativa se opõe a uma objetividade narrativa característica do jornalismo, que foi responsável por um relato deturpado e desfavorável aos derrotados do *impeachment* (Democracia [...], 2020).

Há que se destacar que, tecnicamente, o filme alcança bons resultados cinematográficos e artísticos. O documentário explora a plasticidade e inventividade dos planos, desenhando e explorando sombras e contrastes bem compostos ou construindo diferentes significados a partir de composições de notável plasticidade fotográfica. A

fotografia do filme também conta com *travellings* bem executados, em que pese o uso excessivo de drones. A direção de fotografia é assinada por João Atala. O desenho de som, realizado pelo americano Leslie Shatz, juntamente com a trilha original e preexistente, também são elementos fundamentais para os alcances dos objetivos da obra e costuram o filme com maestria. É também destacado o resultado da montagem, crucial para o êxito de um filme que parte de um projeto desafiador que entrelaça tantas linhas narrativas e períodos históricos.

Segundo Petra Costa afirmou em entrevista a Juca Kfoury, foram gravadas mais de 5 mil horas de material entre 2016 e 2019, além de uma vasta pesquisa de material de arquivo que abrangia desde a construção de Brasília até os dias atuais (Entre Vistas [...], 2019). O filme contou ainda com o acesso ao material exclusivo do acervo de Ricardo Stuckert, fotógrafo que documenta o dia a dia de Luiz Inácio Lula da Silva em fotografia e vídeo há mais de vinte anos. A pós-produção do filme teve 15 editores em suas diferentes fases, sendo os montadores Karen Harley e Joaquim Castro os responsáveis pelo corte final (Finotti, 2020). Segundo Petra Costa, ficaram de fora do corte final momentos importantes como o assassinato de Marielle Franco e uma longa entrevista com o presidente Lula, por imposição da própria coesão e fluxo narrativos do filme (Entre Vistas [...], 2019).

Democracia em Vertigem tem também o êxito de trazer à tona imagens próximas e íntimas de Lula e Dilma, com registros de muitos momentos históricos feitos nos bastidores do poder, com ineditismo comparável apenas ao documentário *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004). Grande parte desse material advém do acervo de Stuckert, mas também do acesso que a produção do filme teve às duas figuras políticas centrais da narrativa. Entre essas imagens, vemos a filmagem feita por Stuckert de Lula deixando o Palácio da Alvorada, no dia da posse de Dilma Rousseff em 2011, ao lado de sua esposa Marisa Letícia, empunhando uma câmera fotográfica e recebendo o carinho de garçons e outros funcionários do palácio, quando deixava o governo com 87% de aprovação, além de entrevistas intimistas com Lula e Dilma feitas pelo filme em viagens de carro por Brasília.

Os pontos centrais do paralelo traçado entre a vida da cineasta e a história do Brasil estabelecido pela narrativa consistem no fato de Petra ter completado 1 ano de vida em 1984, ano do movimento das *Diretas Já*, que abriu os caminhos para a redemocratização, seus pais terem sido militantes de esquerda na clandestinidade durante a ditadura militar, e seu avô ser um dos sócios-fundadores de uma das principais construtoras do país, a Andrade-Gutierrez, presente nas relações com o poder no Brasil desde a década de 1950 e uma das empresas envolvidas nos escândalos de corrupção atuais abordados pelo filme. A polarização vivida no

país é abordada também a partir da cisão política no seio da própria família da diretora. Herdeira de umas das maiores multinacionais do Brasil, sua família é parte da oligarquia que apoiou e apoia retrocessos democráticos no país e é protagonista de escândalos de superfaturamentos com dinheiro público ao longo da história, desde os governos militares. Ao mesmo tempo, abriga, na figura de seus pais, parte de uma esquerda militante idealista.

No minuto 5, a diretora segue no texto em *off*, inaugurando na narrativa o mote do paralelismo entre sua trajetória pessoal e familiar com a história do país. A voz é entoada em *off* de maneira suave, sobre a qual se sobrepõem imagens de arquivo do movimento das *Diretas Já*: “Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade. Eu achava que, nos nossos trinta e poucos anos, estaríamos pisando em terra firme.” (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 5) Em sequência, relata a trajetória dos pais na clandestinidade durante a ditadura após uma rápida passagem pela prisão. Nesse momento, algumas imagens amadoras de arquivo pessoal de seus pais na juventude são seguidas por imagens aleatórias da ditadura que se alteram de forma descontextualizada, como a de estudantes mortos em protestos de rua e a conhecida imagem de uma demonstração da tortura em pau de arara em um desfile militar.

O filme mostra, então, no minuto 6, a fotografia do assassinato dos dirigentes do Partido Comunista do Brasil (PC do B), Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar e Ângelo Arroyo, que permanece por 4 segundos na tela. A cineasta identifica Pedro Pomar como mentor de seus pais e que seu nome Petra é uma homenagem a ele. Ao inserir esta foto no filme, no entanto, Petra removeu da imagem as armas que constam na fotografia original, que foram plantadas na cena do crime pela polícia, como apontam diversas evidências levantadas pela Comissão Nacional da Verdade e testemunhas da época. No arquivo original, pertencente ao acervo do Instituto de Criminalística de São Paulo, aparecem ao lado dos corpos um revólver Taurus, calibre 38, e uma carabina Winchester, calibre 44. Esta manipulação gerou intensos debates sobre os limites éticos da alteração de documentos históricos.

Ao jornalista Tiago Coelho (2019), da revista *Piauí*, ao ser indagada a respeito da manipulação da imagem, Petra Costa respondeu que optou “por remover esse elemento e homenagear a Pedro com uma imagem mais próxima à provável ‘verdade’.” (Coelho, 2019, online). Somente, portanto, com a publicação do artigo *Memória Desarmada* na revista *Piauí*, o espectador veio a ser informado a respeito da alteração da imagem. França e Machado (2020), apontam que, ao apagar as armas da imagem e não comentar ou informar o feito ao espectador no filme, a diretora apaga também o gesto da repressão e anula os valores históricos do arquivo como testemunho dos próprios procedimentos da ditadura militar e seus dispositivos de controle e opressão:

Ao usar as tecnologias digitais para falsear a compreensão do acontecimento, a cineasta perde a oportunidade de clarear as práticas ilegais sobre o passado da ditadura, de renovar os pontos de vista sobre a história e as artimanhas da polícia, de reabrir perspectivas sobre a elaboração das memórias da opressão e dos abusos. Despreza novamente a história das imagens, viola seus sentidos e confere a autoridade do que é visto à narração, ignorando que a fotografia contém um testemunho silencioso. Se levasse em conta minimamente a sua materialidade, sua história, teria tornado visíveis e audíveis suas evidências, por muitos ignoradas, desprezadas, esquecidas. (França e Machado, 2020, p.10).

As autoras ressaltam ainda, como um agravante adicional do gesto da diretora, o fato de a manipulação de provas continuar sendo praticada pela polícia corriqueiramente em periferias de todo o país em assassinatos de supostos suspeitos, ao manipular evidências para provar legítima defesa, em uma prática conhecida como autos de resistência (França e Machado, 2020).

França e Machado (2020) também apontam a exibição do arquivo da demonstração do pau de arara de forma descontextualizada como um ponto de atenção no uso ilustrativo de arquivos históricos por Petra Costa (2019). A imagem, originalmente colorida, é mostrada em preto e branco como apoio ilustrativo da narrativa em *off* sobre o passado militante de seus pais em clandestinidade no contexto da ditadura militar, na mesma sequência da fotografia anterior. As autoras lançam luz sobre o fato de que esse arquivo é um importante registro histórico, filmado por Jesco Von Puttkamer em 1970. Na nefasta imagem, são dois indígenas vestidos em fardas militares que carregam um terceiro indígena amarrado ao pau de arara. O arquivo de filme pertence ao acervo da PUC de Goiás e é o registro da formação da primeira Guarda Rural Indígena de Belo Horizonte - MG. As GRINs foram criadas pelos militares incorporando populações indígenas ao policiamento armado de zonas rurais, em um contexto de violências e violações envolvendo os povos originários.

Segundo dados da Comissão Nacional da Verdade, a mesma que Petra Costa (2019) se baseou para remover as armas plantadas pelos militares da fotografia de Pomar e Arroyo, mais de 8 mil indígenas foram mortos em decorrência do regime militar. (Passos, 2023). A demonstração propagandística do regime é usada, porém, apenas como ilustração para o texto em que Petra conta o passado de sua família inserido no contexto histórico da ditadura.

Em um filme que trata o período democrático da Nova República como um “sonho efêmero”, mesmo que direitos dos povos periféricos e originários tenham seguido em constante processo de violações perpetrado pelo Estado brasileiro, as escolhas éticas e estéticas de Petra Costa ao incorporar esses arquivos são não somente problemáticas, mas podem ser sintomáticas de uma visão superficial da realidade brasileira que reafirma os

estereótipos que reduzem a resistência à ditadura a uma oposição entre militares de um lado e jovens burgueses e idealistas de outro (França e Machado, 2020) .

Partindo ainda do acervo filmico brasileiro da década de 1970, Petra se utiliza das preciosas imagens de *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1979) para iniciar o arco sobre a história de Lula. A conhecida trajetória do ex-presidente é resumida e ilustrada com outros materiais diversos, entre entrevistas para uma TV estrangeira e arquivos das campanhas à presidência, destacando o tom conciliador da campanha de 2002. Vemos então imagens caseiras de Petra votando pela primeira vez em Lula naquele ano para logo em sequência, nos reconectar com arquivos diversos da posse do presidente em seu primeiro mandato em 2003. O clima de otimismo e esperança transborda desses arquivos, com um mar de jovens e rostos populares ocupando Brasília. Assistir a esses arquivos é como se reconectar de forma comovente com um país que parece ter perdido a esperança em um passado já remoto.

Inegável que um projeto ambicioso como tal, que congrega dois arcos, o familiar e o histórico se exponha a riscos. Como aponta Escorel (2019), as falhas do filme, comuns em documentários que almejam essa abrangência, estão justamente na ambição totalizante da abordagem. Por outro lado, Escorel (2019) aponta que um dos pontos fortes entre os procedimentos de linguagem explorados pelo filme se realiza quando a diretora deixa de lado o uso dos arquivos como mera ilustração de sua narração e ponto de vista e passa a comentá-los e extrair deles novas e surpreendentes perspectivas. Nesses procedimentos narrativos, vemos uma atualização exitosa da diretora em relação a sua inspiração confessa extraída de Chris Marker em *Elegia a Alexandre* (1992).

No primeiro caso apontado por Escorel (2019), em que Petra Costa analisa o arquivo em tela, vemos Lula atravessando com dificuldade o plenário lotado da Câmara dos Deputados em meio a abraços e cumprimentos, após o discurso de sua posse em 1º de janeiro de 2003. Ao som da valsa de abertura de *O Guarani*, de Carlos Gomes, Petra destaca no *voice over*, no minuto 11: “Olha quanto tempo ele leva para atravessar o Congresso. Um escultor, cujo material é argila humana. Esses abraços refletem tanto seu carisma, quanto sua decisão de conciliar” (*Democracia em Vertigem*, 2019). Na imagem em tela, em muitos momentos, mal conseguimos ver Lula, como se o presidente submergisse e fosse sufocado pela multidão de engravatados que o cerca. Petra (2019), dessa forma, consegue, portanto, através desse procedimento de linguagem documental que estabelece um diálogo com a imagem de arquivo, despertar o olhar do espectador para nuances não notadas, induzindo-nos à percepção de uma metáfora possível através de um olhar original sobre as imagens.

Petra prossegue, ressaltando o fato de que o governo não elegeu maioria no Congresso

para aprovar seus projetos, levando à eclosão do escândalo de compra de votos no Legislativo em 2005, que ficou conhecido como *Mensalão*. A reverberação do escândalo derrubou os principais nomes do governo e candidatos à sucessão de Lula dentro do PT, levando à conciliação com o PMDB, o partido mais poderoso do Congresso, em busca de sustentação. “Eu votei no Lula com a esperança de que ele reformasse eticamente o sistema político. Mas, lá estava ele, repetindo práticas que ele sempre criticou e formando alianças com a velha oligarquia brasileira.” (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 13).

Como contraponto, Petra cita a retirada de 20 milhões de pessoas da pobreza, o incremento em três vezes do número de negros nas universidades, menor índice de desemprego da história até então e o salto, apesar da crise de 2008, de 13^a para 7^a economia do mundo durante os governos Lula. Entrevistas com populares reverberam esses dados a partir do minuto 14. Um homem diz: “A primeira coisa que ele fez foi por comida na mesa pobre.” Uma mulher indígena diz que têm duas filhas na universidade graças às bolsas conquistadas. A montagem corta, então, em oposição, para uma mulher branca de classe média com vestes adereçadas com a bandeira do Brasil: “Ele tá dando prioridade para cotas racistas contra os brancos do nosso país. Isso eu acho o fim. Nós chegamos no fim de tudo.” (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 14).

A exposição anterior de Petra sobre as conciliações do governo do PT nos leva à concatenação com o segundo plano que se utiliza do mesmo procedimento de ressignificação das imagens de arquivo citado anteriormente e apontado por Escorel (2019). Na imagem da posse de Dilma Rousseff, a presidente eleita em 2010 desce a rampa do Palácio do Planalto de braços dados a Lula, que também enlaça a primeira-dama Marisa Letícia pelo braço. Ao lado de Dilma, mais afastado, está o vice-presidente Michel Temer, que demonstra claro desconforto através de suas expressões corporais. Ao se posicionarem para os fotógrafos, Lula e Dilma parecem se esquecer de Temer, que dá uma longa volta para posar para a foto. Com a imagem em câmera lenta, acamada por uma trilha soturna, Petra extrai as nuances do arquivo, no minuto 22:

Hoje percebo que o entusiasmo de ter eleito nossa primeira presidente mulher me cegou para outra coisa que acontece nessa cena: o precipício entre Dilma e seu tenso vice-presidente. Temer, à direita, tem seus gestos controlados, como se estivesse dentro de uma caixa. Ele entrelaça os dedos e puxa as mãos, como se quisesse separá-las. Foi um casamento arranjado. Dilma, que nunca havia se candidatado, precisava ainda mais do que Lula da aliança com o PMDB para governar. A condição do PMDB era que Temer, um político conservador e líder do partido, fosse o vice-presidente. Quando perguntado sobre a aliança, Lula disse que se Jesus viesse para o Brasil, teria que fazer aliança até com Judas. Quem mais imaginava que esse homem,

que deu toda essa volta para aparecer na foto, cinco anos depois, ia querer sair na foto sem ela. (*Democracia em Vertigem*, 2019)

Motta (2018) também reconhece a aliança com Temer e o PMDB como um desdobramento direto do mensalão, porém ressalta que o acordo funcionou bem no primeiro mandato de Dilma e “depois, ajudou a provocar o desastre” (Motta, 2018, p. 433). Avritzer (2016) considera que o presidencialismo de coalizão (Abranches, 1988 apud Avritzer, 2016) garantiu boa capacidade decisória aos governos anteriores, como no de Fernando Henrique Cardoso, de Lula e no primeiro mandato de Dilma, garantindo avanços principalmente na área social e econômica durante a Nova República. Esta capacidade, no entanto, teria sido perdida por Dilma no início de 2015, devido, principalmente, a conquista pelo PMDB da hegemonia do sistema político. O autor aponta que a principal consequência dessas alianças que fundamentam o presidencialismo de coalizão é proliferação de casos de corrupção na esfera pública. Avritzer (2016) mostra como em 2007 o governo do PT passa a ceder importantes ministérios dentro dos acordos com o Congresso logo após o mensalão, como as pastas da Saúde, da Agricultura e da Integração Nacional. Entre os nomes para o controle das pastas estariam os principais artífices do golpe contra a Dilma anos depois, como Geddel Vieira Lima, Edson Lobão e Romero Jucá. Esses detalhes são ignorados por Petra Costa no filme, que aborda a relação entre o avanço do PMDB no governo do PT e o presidencialismo de coalizão de maneira mais superficial, classificando a formação da chapa vencedora das eleições de 2010 como um “casamento arranjado”.

A eleição de Dilma em 2010 também é abordada com memórias de otimismo, ressaltando o fato de ser a primeira mulher eleita presidente no Brasil. Vemos imagens de arquivo pessoal de Petra Costa, em que a cineasta está ao lado de sua mãe rodopiando na Avenida Paulista em comemoração ao resultado eleitoral. Porém, o ponto alto deste momento histórico no documentário está mais uma vez nos arquivos cedidos por Stuckert. Vemos o abraço de Lula e Dilma nos bastidores, no momento da consagração eleitoral. A câmera capta uma fala que se expressa por si: “Ê, presidente. O senhor inventou essa.” (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 17)

Avritzer (2016) também aponta o início do desgaste do acordo com a base aliada já a partir do primeiro ano da presidência de Dilma, mesmo a presidente tendo iniciado o mandato em 2011 concedendo ao PMDB mais ministérios que o partido jamais tivera em qualquer outro governo. O fortalecimento do Ministério Público e da Polícia Federal, como aponta o autor, fez vir à tona diversos escândalos de corrupção, que levaram a presidente a demitir sete ministros indicados pela base política. Entre os demitidos envolvidos em irregularidades,

estavam nomes dos partidos fisiológicos da base aliada, como PMDB, PP e PR, mas, também, membros de partidos historicamente aliados ao PT, como PC do B e PDT além de Antonio Palocci, do próprio partido. Para Avritzer (2016), esses movimentos políticos acentuaram “a disjunção entre governabilidade como capacidade de decisão, e governabilidade como estabilidade e legitimidade política” (Avritzer, 2016, p.44)

Democracia em Vertigem cita essas demissões de ministros do governo no minuto 28. Antes, Petra faz um recuo de anos na história, mostrando arquivos da construção de Brasília filmadas por sua avó a partir de um helicóptero, alternadas por imagens de arquivo de Juscelino Kubitschek. No *off*, Petra informa no minuto 25 que a Andrade-Gutierrez não entrou na empreitada da nova capital porque seu avô temia que “o presidente caísse antes de a que a obra terminasse”.

A diretora usa imagens aéreas atuais de Brasília feitas por drone para ilustrar o insulamento do poder em relação à pressão popular, “que propiciou um contínuo sistema de interesses cimentado pela corrupção” que, segundo ela, teria sido estremecido com as manifestações de 2013, que chama de “abalo sísmico” (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 26). Petra aponta que as manifestações daquele ano aconteceram na onda da Primavera Árabe e mostra como o movimento de pautas difusas que ocupou as ruas brasileiras representou a inauguração da cisão social que desencadearia na polarização que vivemos hoje. Mostra imagens de bandeiras do PT sendo queimadas e rasgadas e os gritos, de um lado dos que entoavam “sem partido” e do outro os que, vestindo vermelho, gritavam “democracia”. Petra Costa prossegue no *off*:

Desse momento em diante, nada mais seria igual. Mas, antes de ir em frente, eu preciso ir para trás. Pouco antes desses protestos, a popularidade de Dilma ficou tão alta, que ela arriscou a agir na contramão da conciliação lulista. Ela tirou cargos importantes do PMDB e forçou os bancos a reduzir as taxas de juros. Mas a economia perde força e os protestos desestabilizam o principal pilar do governo: o apoio popular. (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 28)

Democracia em Vertigem, no entanto, não aborda de forma mais aprofundada o cenário intrincado da coalizão com os partidos no Congresso, tampouco os erros políticos do governo Dilma neste sentido. Cita apenas que Dilma desafiou a conciliação lulista e o mercado. Desta forma, Petra Costa (2019) parece colocar de um lado as boas intenções da presidente e de outro as “forças do mal” da conjuntura, em mais um exemplo, dentre muitos no filme, de um tom que parece sugerir certa idolatria e endeusamento ingênuo de seus personagens (França e Machado, 2019; Escorel, 2019) além de uma simplificação de tramas

políticas mais complexas.

Em relação à redução da taxa de juros, Avritzer (2019) aponta que essa tentativa de imposição pelo governo realmente trouxe danos políticos gravíssimos para Dilma, comprometendo a aliança de um governo de esquerda com o setor financeiro. A análise de Avritzer (2019) vai ao encontro da feita por Petra em *Democracia em Vertigem*, de que, não sem razão, foi nesse momento que o acirramento que levou à crise institucional do período de 2013 a 2018 se agravou.

Quanto ao abalo em relação a base de apoio no Congresso com as demissões de ministros, que prosseguiriam diante das revelações iniciais da Lava Jato a partir de 2014, Motta (2018) considera como um grave erro estratégico de Dilma, já que não construiu uma base de poder alternativa. O historiador aponta que Dilma não conseguiu desmontar os esquemas de corrupção, tampouco consolidar uma alternativa ao fisiologismo que garantisse mais estabilidade, montando assim as bases da sua própria armadilha política. Motta (2018) aponta que foi justamente a “parte podre”, fisiológica, da base aliada que se apressou a pular do barco quando o governo começava a naufragar, buscando uma alternativa que melhor salvasse a sua pele e garantisse a continuidade do fluxo de recursos, aderindo assim ao golpe que a derrubou anos depois (Motta, 2018, p. 440). Por conseguinte, podemos perceber que a narrativa do filme, através da perspectiva pessoal da diretora, simplifica em poucas palavras e heroiciza dramaturgicamente aspectos da realidade de camadas mais complexas e, ainda, fundamentais para uma melhor representação da realidade que o próprio filme se arrisca a expor.

Petra Costa aponta que, entre as medidas lançadas por Dilma para o combate a corrupção em resposta aos protestos de 2013, estava a delação premiada, abrindo caminho para a operação Lava Jato em 2014, que desestabilizaria todo o sistema político, revelando as relações corruptas envolvendo a Petrobrás, empreiteiras e os principais partidos políticos brasileiros. A diretora assinala que a estatal, seis anos antes do início da operação, havia sido alvo de espionagem dos Estados Unidos e que o juiz federal do Paraná Sérgio Moro, principal nome por trás da operação, teria sido treinado naquele país, sem entrar em maiores detalhes⁵. Vemos como ilustração ao texto as imagens de diversas capas das revistas de maior circulação do país, com tom incriminatório e sensacionalista, enaltecendo a operação com tons heroicos ao mesmo tempo em que criminalizavam antecipadamente Lula e Dilma. A cineasta assinala como o juiz passou a usar a mídia ao seu favor e como a imprensa comprava suas versões e

⁵ Estes detalhes viriam à tona em 2021, em matérias publicadas pelo jornal francês *Le Monde*.

vazamentos sem nenhum questionamento.

Com uma imagem de Dilma fora de foco olhando para o Congresso de dentro de um carro, a voz em *off* lembra que muitos culpam a presidente por não ter interferido nas investigações e que isso teria levado a sua queda. Aqui temos uma das maiores contradições que remontam o dilema histórico de Dilma Rousseff, ao ser acusada de ingenuidade ao não interferir na Lava Jato justamente por manter sua honestidade (Escorel, 2019).

Ao abordar os arquivos das delações da operação, a cineasta destaca os depoimentos de empreiteiros e dirigentes da Petrobrás que mostram que a prática corrupta envolvendo a estatal estava presente em todos os governos e não foi um fenômeno que surgiu nos anos dos governos do PT. Estes trechos dos depoimentos, como sabemos, foram colocados em relevância secundária pela investigação e pela grande mídia, diante do alvo predefinido da investigação, que depois passaria a ficar mais claro, que era o então ex-presidente Lula. (Motta, 2018). O filme, então, em um gesto de contraponto com o discurso hegemônico e midiático, enquadra os trechos das delações que não foram abordados com destaque pela cobertura estrondosa dos jornais à época.

Motta (2018) ressalta que a operação Lava Jato, iniciada em março de 2014, tinha fundamentos sólidos e inicialmente respondia ao interesse público, alcançando feitos inéditos. Mas, logo suas reais intenções foram colocadas em xeque com o uso eleitoral dos vazamentos das investigações. Segundo Motta (2018), “notícias sobre a investigação foram utilizadas na disputa eleitoral de 2014, com vazamento seletivo de informações que constrangiam figuras do PT e poupavam seus adversários” (2018, p. 437), demonstrando, então, que o combate a corrupção foi instrumentalizado para a deslegitimação de um partido político. Como também demonstra Santos (2017), a Lava Jato constituiu com a imprensa “uma sociedade de objetivo comum: a liquidação da legitimidade política do Partido dos Trabalhadores” (p. 181). Motta (2018) ainda destaca:

Não há dúvida de que a Lava Jato foi politicamente orientada e utilizada para destruir a imagem dos governos petistas e seus líderes, contribuindo para a ebulição nas redes sociais e as grandes manifestações de rua favoráveis ao impeachment no primeiro semestre de 2016.[...] Assim, com a reverberação oferecida pelas maiores empresas de mídia contribuindo para a mobilização, em combinação com o ativismo das redes sociais, o trabalho da Lava Jato abriu caminho para o impeachment ao criar a imagem de que os petistas seriam os verdadeiros culpados pela corrupção no país. Os efeitos na opinião pública foram poderosos, já que pesquisas mostraram apoio majoritário ao impeachment pouco após a "detenção" de Lula. (p.442)

Motta (2018) expõe que existem indícios de que Dilma e seus assessores diretos viam

com bons olhos as investigações quando elas começaram e não anteviram que elas se voltariam contra a própria presidente e o Partido dos Trabalhadores. Como demonstra Motta (2018), o governo Dilma não só não interveio, como nos três mandatos do PT à frente do executivo houve aumento da autonomia do Ministério Público e da Polícia Federal, com base em convicções republicanas. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, o partido dependia do fisiologismo para governar e se manter no poder (Motta, 2018, p. 440). O não interesse do governo em reagir diante da Lava Jato teria sido fator decisivo para que a ideia de entregar o poder a Temer começasse a ser fermentada na base aliada, fisiológica e corrupta (Motta, 2018).

Democracia em Vertigem destaca também o início caótico do início do segundo mandato de Dilma, com a não aceitação do resultado eleitoral pelo PSDB e o início da ventilação pelo partido da ideia do *impeachment*. Também destaca o fato de que Dilma adotou uma política de austeridade, contrariando suas promessas de campanha, numa tentativa de combater a crise que levava o Brasil a uma recessão sem precedentes. Segundo Petra (2019), a crise foi causada por “uma série de erros econômicos e uma queda global no preço das *commodities* que levou ao aumento do desemprego, 2 milhões de pessoas de volta à pobreza e a taxa de aprovação do governo cair a apenas 9%”. Motta (2018) também aponta que erros do governo na condução da crise e certa inabilidade política teriam de fato contribuído para o agravamento do enfraquecimento da presidência de Dilma Rousseff.

Os fatos que se seguem no filme não acrescentam novidades: a condução coercitiva de Lula e a abordagem midiática para gerar uma impressão de culpa do ex-presidente na opinião pública, a nomeação de Lula para o Ministério da Casa Civil, a divulgação ilegal por Sérgio Moro da interceptação telefônica de Dilma e Lula, o impedimento da posse de Lula como Ministro da Casa Civil pelo ministro do STF Gilmar Mendes, a cisão do país entre manifestantes vestidos com a camisa da CBF que pediam o *impeachment* de Dilma, a prisão de Lula e a volta da ditadura militar de um lado, e os que gritavam “Não vai ter golpe” de outro, reivindicando a legitimidade de seus votos. O ineditismo fica por conta da exclusividade da imagem que mostra Lula ao telefone dentro do Palácio da Alvorada, informando sobre a decisão de assumir a pasta ministerial de um governo Dilma em frangalhos.

É perceptível a lacuna deixada pela abordagem panorama de Petra Costa (2019) por não problematizar de forma mais contundente o Poder Judiciário e o Supremo Tribunal Federal, que não conteve as práticas abusivas da operação Lava Jato. Para Avritzer (2018), quando o STF se exime de punir o juiz Sérgio Moro pelas gravações ilegais de Lula e Dilma

em 2016, recai sobre todo o Poder Judiciário a falta de confiança que já alcançava os outros poderes, realçada com a forma que o Tribunal conduziu os processos envolvendo Lula, fortemente pressionado pela mídia e opinião pública como se fosse uma instituição majoritária, e não contra majoritária e conduzida por regras próprias.

Sobre o vazamento do grampo de Dilma e Lula, Petra apenas comenta, acompanhada de uma música que lembra uma trilha sonora de filme de terror e ilustrada mais uma vez por uma imagem de drone, agora noturno, que sobrevoa o Congresso Nacional: “Para alguns, esse áudio era a prova de que Lula estava sendo nomeado ministro para ter acesso ao foro privilegiado e assim evitar a prisão. Para outros, era prova de que Moro estava usando seu poder de juiz para tirar Lula do jogo político” (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 39).

Ao adentrar o Congresso com sua equipe de filmagem, a partir da abertura da Comissão Especial do *Impeachment* na Câmara dos Deputados, Petra (2019) confessa que sua compreensão pessoal sobre o motivo real do processo de *impeachment* era a mesma de muitos brasileiros, em um movimento de aproximação com o espectador:

A essa altura, quase metade dos brasileiros, inclusive eu, achavam que Dilma era acusada de corrupção. Depois de horas dentro dessa comissão, entendi que a acusação era de que ela havia praticado pedaladas fiscais. Ou seja, para cobrir rombos orçamentários, ela adiou transferências de fundos a bancos públicos. O debate não era se o governo Dilma o tinha feito, pois tinha, e mais que todos os presidentes que a antecederam. Mas, se isso era razão suficiente para um *impeachment* (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 49).

Em uma das entrevistas intimistas com Dilma, feita também em um carro em movimento, Petra, sentada ao lado da presidente, pergunta se ela se arrepende da aliança com o PMDB, principalmente depois da entrada de Eduardo Cunha em jogo. Dilma responde reconhecendo que ela e o partido erraram ao não perceber o crescimento da hegemonia pela direita, que segundo ela não estava posta inteiramente em 2014: “Você para governar precisa de maioria no Congresso. [...] “O chefe é o Cunha não é o Temer. Ele monta a estrutura do golpe, ele monta a estrutura do cerco. Eu não governei em 2015” (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 51)

Em sequência, na busca pelo real motivo do impeachment de Dilma, Petra (2019) conduz sua investigação interpelando alguns deputados pela Câmara. Carlos Henrique Gaguin, do PTN (hoje Podemos), partido marcadamente fisiológico, responde: “Ela nunca teve contato... tem deputados do PT, do PC do B, que falam que a Dilma nunca deu um abraço neles, nunca pegou na mão.” Em sequência, vemos Paulo Maluf (PP), dizer: “Dilma era honesta. Mas, a boa cozinheira não é a aquela que faz a comida ao seu gosto. A boa

cozinheira é aquela que faz a comida ao gosto de quem ia comer”. Roberto Requião, senador do PMDB e aliado de Dilma, esclarece à cineasta: “Ela não é boa de trato. Mas isso é secundário. Se a economia estivesse bem, isso não tinha importância.” E prossegue: “Ela brigou com o parlamento, ela brigou com o Judiciário, ela brigou com o Tribunal de Contas, ela brigou com o mercado, ela brigou com os seus eleitores.” A fala de Carlos Marun a *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), deputado do PMDB e aliado fiel de Eduardo Cunha, somar-se-ia bem a essa sequência de entrevistas de *Democracia em Vertigem*: “Fosse o que dissessem lá, eu votaria a favor do *impeachment*. Porque é um processo jurídico e político. [...] Se dissessem lá que ela roubou um picolé, eu votaria pelas razões políticas somadas ao picolé.” (*Excelentíssimos*, 2018, minuto 72)

Como destacado em quase todos os filmes sobre o *impeachment*, somos transportados para nauseante sessão de votação do *impeachment* na Câmara dos Deputados de 17 de abril de 2016, à divisão da esplanada dos ministérios ao meio para as torcidas de cada lado, às dedicatórias dantescas dos votos dos deputados, que são encadeados em cortes rápidos que imprimem a sensação no espectador do grande número de falas absurdas: “Em nome do meu filho de quatro anos...”; “pela minha família...”; “contra a troca de sexo nas escolas...”; “pela minha tia Eurídice...”; “pelos evangélicos do Brasil...”.

Para Avritzer (2019), à medida em que esses votos iam sendo anunciados naquela noite, percebia-se que estávamos diante do rompimento do consenso pela democracia no Brasil, em decorrência dos temas anunciados, como Deus, por exemplo. Mas o ponto alto dessa ruptura naquela noite foi, como relembra o autor, o voto do então deputado federal Jair Bolsonaro, que o dedicou seu voto “à memória” de Carlos Brilhante Ustra. Como pontua Avritzer, “ao homenagear o mais conhecido torturador do período autoritário em nosso país, o seu voto seria a expressão mais contundente do novo período em que o Brasil entrara” (2018, p.10).

O deputado então recém-lançado como candidato a presidente para as eleições de 2018 diz em entrevista ao filme, a partir do minuto 65: “Eu tenho um propósito para 2018[...] O agronegócio é apaixonado por mim, quando eu falo que eles terão fuzis. Catão de visita para marginal do MST é um cartucho de 762.” O filme capta o ovo da serpente sendo chocado, que desembocaria em todas as ameaças e retrocessos impostos à democracia que o Brasil viveu posteriormente, nos quatro anos de seu governo eleito pela população: “Me chamam de grosso, homofóbico, fascista etc. Eu sou um herói, e estou cada dia mais vivo perante a opinião pública.” Petra Costa destaca que parte de sua família rica o escolhera como candidato nas eleições de 2018.

A autocrítica do Partido dos Trabalhadores, tantas vezes cobrada por diversos setores, emerge no filme pela voz de Gilberto Carvalho, como em *O Processo*, porém de uma forma um tanto quanto superficial, em entrevista a Petra, na Praça dos Três Poderes. O Chefe de Gabinete dos dois mandatos de Lula e Ministro da Secretaria-geral da Presidência da República nos anos Dilma faz a *mea culpa* dos erros do PT no poder. Carvalho diz, no minuto 73, que o PT, que nasceu contestando a burocracia corrompida do *modus operandi* da política brasileira, foi com o tempo, à medida que foi penetrando no poder, perdendo o contato com a bases das lutas sociais. Sua fala é ilustrada por planos gerais, médios e detalhes plasticamente construídos que exploram a arquitetura modernista da praça dos três poderes, com uma trilha de sopros que emula uma sensação entre o terror e o suspense:

A gente passou a depender demais da governabilidade apenas com o Congresso, fomos achando que a gente poderia ser amigos dos grandes naturalmente, o financiamento de campanha achamos que era natural, não fizemos a tal da reforma política, que era fundamental ter feito, para acabar com essa desgraça do financiamento de empresa. Porque aí tá a mãe da corrupção: o cara é candidato, precisa da empresa, a empresa dá um dinheiro, depois vem pedir uma coisa pro cara, se eu não votar tal projeto ou não fizer tal concessão, eu não vou ter o dinheiro na próxima campanha... E o partido começou a fazer o que os outros faziam, esquecendo que o tratamento nessas casas de direito (aponta para o STF), de justiça, que não é tanto de justiça, seria totalmente diferente o nosso do que é em relação a eles. (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 73)

No julgamento final do impeachment no Senado, em agosto de 2016, o filme privilegia as composições por meio de planos detalhe e primeiríssimos planos da presidente e dos senadores inquisidores, compondo na montagem um plano contraplano contínuo. Desta forma, a decupagem busca fazer aflorar emoções como tensão e compaixão com a figura humana de Dilma, reforçada pelo uso de uma trilha delicada tocada ao piano em alguns momentos. A sequência é finalizada com um trecho do discurso de Dilma Rousseff no plenário:

Todos nós seremos julgados pela história. Por duas vezes, vi de perto a face da morte: quando fui torturada por dias seguidos, submetida a sevícias que nos faziam duvidar da humanidade e do próprio sentido da vida e quando uma doença grave e extremamente dolorosa poderia ter abreviado a minha existência. Hoje eu só temo a morte da democracia. (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 81)

Ao som de acordes espaçados e dramáticos de um piano, vemos funcionários retirando os objetos pessoais da presidente e móveis no Palácio da Alvorada, enquanto faxineiros operam a limpeza do local. Logo em sequência, ouvimos uma das falas mais emblemáticas e

representativas de todo o filme, nas palavras de uma das faxineiras que ali trabalhavam naquele momento. Petra Costa indaga se as funcionárias, sentadas nos degraus de uma escada do palácio, esperavam que aquilo tudo fosse acontecer. Uma das mulheres começa a desenvolver sua resposta de forma um tanto automática, reproduzindo o senso comum que foi vigente entre a população na época. Segundo a mulher, “diante de toda a sujeira que vinha acontecendo” era esperado e talvez merecido que tivesse acontecido o que aconteceu com a presidente. No entanto, enquanto vai falando, a mulher vai refletindo e o discurso vai assumindo mais profundidade:

Seria fácil se tudo o que aconteceu, a gente pudesse limpar com pano e balde de água, né? Mas, infelizmente, não tem como. Muitas coisas sujas mesmo. [...] Na minha opinião, fez por merecer, senão a população toda não estava pensando assim. Mas... acho que não tem ninguém limpo assim. Acho que povo escolheu ela. Na minha opinião, eu acho que novas eleições seria melhor. Eu não sei se ela foi tirada pelo povo, né? Não foi uma escolha do voto, não foi uma democracia. Na verdade, não existe democracia. Eu acho que não. O direito de a gente votar... acho que não existe não. (*Democracia em Vertigem*, 2019, minuto 83)

Visão concordante, em parte, é a que encontramos na análise de Wanderley Guilherme dos Santos (2017), um dos maiores cientistas políticos brasileiros. Segundo o autor, o golpe parlamentar como empregado no Brasil consistiu em violência, trajada de institucionalidade, contra os resultados eleitorais:

Com o tempo, o mecanismo de substituição dos ocupantes do governo por via não eleitoral adquiriu fórmulas constitucionais, naturalizando e trajando de civilidade a violência contra os resultados eleitorais prévios. [...] O estudo da problemática democrática contemporânea está indissoluvelmente ligado à investigação sobre a dinâmica institucional e não somente conspiratória, de esvaziamento da vontade eleitoral. (Santos, 2017, p.12)

Para Escorel (2019), *Democracia em Vertigem* consegue vencer o risco que documentários como este têm (sobretudo os políticos) de se tornarem anacrônicos e datados em seu lançamento – segundo o crítico, isso aconteceu com *Excelentíssimos*, lançado um mês após a eleição de Jair Bolsonaro. Para Escorel (2019), quando o filme de Douglas Duarte foi lançado, o choque com a eleição pelos que não haviam votado em Bolsonaro haveria suplantado o tema da queda de Dilma. Esta atualidade do filme no momento de seu lançamento, para o cineasta, se deu em decorrência do ímpeto de Petra Costa de seguir documentando os desdobramentos da Lava Jato após a conclusão formal do afastamento da presidente. A ação final da operação presente no filme é a prisão de Lula, que aparecia liderando as pesquisas de intenção de voto em 2018. O evento é contemplado no

documentário com ineditismo, mostrando imagens próximas ao presidente em seus últimos momentos antes de ser conduzido à prisão, em 5 de abril de 2018, após a rejeição de seu *habeas corpus* preventivo pelo STF. Ao final do filme, vemos uma cartela que informa que o juiz federal Sérgio Moro foi nomeado como Ministro da Justiça por Bolsonaro e que Lula permanecia (até o lançamento do filme) preso.

Petra conclui o filme lançando perguntas: “O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças para caminhar entre as ruínas e começar de novo?” (*Democracia em Vertigem*, 2019). Para França e Machado (2019, online), essa “máscara de civilidade” de fato caiu no Brasil a medida em que os mitos fundadores do país – a cordialidade, a miscigenação e a festa - não mais escondem as paixões e as emoções antes reprimidas.

Em um país que não cultiva a memória, não repara os erros da história nem pune culpados - como os 377 responsabilizados por torturas e assassinatos durante ditadura militar pela Comissão Nacional da Verdade em 2014 - estaremos, de fato, sempre correndo o risco de caminhar rumo ao passado. É justamente promovendo a reflexão e o debate sobre nossos descaminhos e legando uma obra artística que é também peça de memória histórica e social, mesmo que de uma perspectiva pessoal que assume os riscos ao fazer uma abordagem de diagnósticos amplos do país, que *Democracia em Vertigem* contribui para o debate como um olhar ao espelho (o espelho opaco em que consiste o documentário, conforme descrito por Comolli). A história nos ensina que olhar para nossos defeitos e retrocessos nunca é demais quando se busca evitar a repetição como farsa de tragédias do passado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo iniciou-se a partir de indagações a respeito da efetividade do documentário como representação da história e dos eventos políticos. Interessava-nos descobrir e aprofundar as formas de que o cinema documental se utiliza em suas linguagens, procedimentos e recortes para dar conta da leitura de acontecimentos da história e da política e se estabelecer como objeto de representação de um coletivo social e de memória histórica.

Na história brasileira contemporânea, vivemos recentemente o maior período de crises, acirramentos e ameaças à democracia desde o início da Nova República, que nos levou a um golpe de estado, rupturas institucionais e retrocessos em políticas sociais, culturais e distributivas inegáveis entre 2016 e 2022. Este também foi o período em que mais se produziu documentários no Brasil. Os filmes se voltaram à interpretação de um estado de desestabilização política que ameaçou a soberania do voto popular e as instituições democráticas. Este recorte temporal foi, portanto, um campo rico de análise em busca das potências, possibilidades e limitações do documentário dentro da perspectiva que nos interessava nesta pesquisa.

Como atestamos no trabalho, o campo do documentário é de difícil conceituação. São inúmeros e diversos os procedimentos, estéticas, perspectivas e tangências múltiplas com o coletivo e social, com o político, o íntimo e o ficcional. De partida, constatamos que a dimensão social e política é indissociável de qualquer forma de documentário e, apesar da dificuldade em classificar ou conceituar este gênero cinematográfico, podemos nos basear no conceito de Metz (1980) retomado por Da-Rin (2004) sobre a própria conceituação do documentário, a respeito dos “centros de gravidade temática” em que orbitam determinados filmes e identificar que há, de fato, um cinema documentário político voltado à abordagem efetiva da história e da construção de uma memória social. Portanto, vemos que esse “subgênero” possível do documentário, o “documentário político”, não só esteve ativo no recorte temporal analisado, através da realização de inúmeros filmes, como também pôde afirmar sua qualidade e potência e conquistar seu espaço nos circuitos de discussão e exibição.

Contudo, como também ficou claro neste estudo, não basta apenas um filme “abordar a política” para que seja considerado realmente efetivo como um documentário político. Como percebemos através de Guimarães e Guimarães (2011), que retomam os conceitos da partilha do sensível de Rancière (1995; 1996; 2004; 2005), para sua efetividade como um denominado “cinema político”, interessa mais o gesto político original que o filme é capaz de

engendrar, com a capacidade de deslocamento e reconfiguração de um sensível compartilhado de uma comunidade, gerando, desta forma, novas percepções políticas a partir dos filmes.

Podemos perceber que a metodologia adotada por este estudo consistia em uma instigante e relativa novidade, ao interpretarmos os filmes como matérias textuais em igualdade epistemológica com textos das ciências humanas que também se debruçaram sobre o mesmo recorte histórico. Isto no permitiu, por uma via, aferir na maior parte das vezes a efetividade ou não dos filmes em seus gestos políticos inovadores diante dos dados factuais e, em via inversa, constatar como esses filmes foram capazes de encapsular através das imagens e sons a memória social de um sensível compartilhado de um tempo (Niney, 2015 apud Negrini; Almeida, 2022), dando palpabilidade e visibilidade a aspectos centrais da conjuntura histórica e política que também foram apontados como relevantes pelas análises do historiador e cientistas políticos pesquisados.

Podemos considerar que o trabalho possa contribuir para pesquisas que envolvam questões dedicadas ao documentário e suas formas de representação social e política, que lancem olhar sobre o mesmo recorte histórico e de filmes produzidos, oferecendo um pequeno farol teórico e argumentativo encontrado pela pesquisa, ou mesmo contribuir para abordagens mais abrangentes e profundas que possam cotejar o recorte aqui abordado. Percebemos que ainda há pouco produzido e pesquisado sobre a relação entre o momento histórico do golpe parlamentar de 2016 e o “cinema do impeachment”, portanto, nesse sentido, esperamos contribuir com este trabalho para que novas pesquisas alcancem mais altos voos.

Ao analisar os dois filmes, *O Processo* e *Democracia em Vertigem* representantes de linguagens e procedimentos estéticos do documentário e formas de enquadramento da realidade diametralmente distintos diante do processo histórico e político do *impeachment* de Dilma Rousseff, constatamos que em ambas as formas de narrar podemos encontrar gestos políticos inovadores poderosos, mas também, aspectos que revelam certa insuficiência das imagens em proporcionar uma legibilidade da conjuntura (França e Machado, 2019)

Em *O Processo*, o grande trunfo da linguagem cinematográfica documental como gesto político é propor a “reobservação” do dado factual em si, ou buscar chegar próximo disso, através do cinema direto, e fazer apreender novas percepções através da fruição dos discursos e dos acontecimentos em oposição à cobertura ruidosa e propagandística midiática que marcou o período. Por outro lado, ao apenas observar o fato, de temática complicada, densa e técnica, com a repetição exaustiva e enfadonha da teatralidade da política institucional, ficamos em dúvida se o filme conseguirá exercer o seu gesto político inovador para uma boa parte do público que venha a assisti-lo.

Com *Democracia em Vertigem* logramos perceber a força que a abordagem a partir de uma perspectiva pessoal pode ter ao compartilhar com um corpo social aspectos do simbólico, da percepção histórica e política, ou mesmo da perplexidade e indignação diante da realidade que são íntimos, mas ao mesmo tempo, reverberam na coletividade e que podem, como efetividade do gesto político, gerar novas compreensões e aproximar o tema à perspectiva do espectador, por meio de um modo ensaístico de cinema referendado na tradição do cinema verdade. Contudo, a idolatria pelos personagens e as simplificações extremas diante da pretensão de diagnósticos amplos de uma realidade complexa e caótica, por meio de uma abordagem personalíssima diante da história, podem evidenciar insuficiências de alguns dos gestos políticos cinematográficos realizado pelo filme.

Obviamente, em um recorte como o de um TCC e o tempo disponível para a pesquisa, muito fica por dizer: teóricos e pensadores do cinema de suma importância que certamente seriam relevantes para enriquecer a pesquisa, como filmes de potências políticas notáveis não citados, e recortes mais abrangentes de um cinema político brasileiro. Diante do que foi pesquisado, percebemos que ainda há muito a dizer sobre as insuficiências do cinema como gesto político e esperamos que pesquisas futuras possam contribuir para preencher essa lacuna.

REFERÊNCIAS

ALVORADA. Direção: Anna Muylaert e Lô Politi. São Paulo: Africa Filmes, Dramática Filmes, Cup Filmes, 2021. 1 DCP.

ARAÚJO, Inácio. ‘O Processo’ de Maria Augusta Ramos se arrisca em percurso exaustivo. **Folha de São Paulo**. 15 abr. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/o-processo-de-maria-augusta-ramos-se-arrisca-em-percurso-exaustivo.shtml>. Acesso em 31 out. 2024

AVRITZER, Leonardo. **Impasses da Democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

AVRITZER, Leonardo. **O pêndulo da democracia**. São Paulo: Todavia, 2019.

BARBOSA, Allan Jones Araújo. **Cinema Documentário: uma verdade (in)conveniente**. Orientador: Fernando Fragozo. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

CINEMA contra o golpe, com Carlos Alberto Mattos | Podcast do Conde. [S. l.: s.n.], 2022. 1 vídeo (114 min). Publicado pelo canal Rede TVT. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O4GUnhe2ljM&ab_channel=RedeTVT. Acesso em 14 set. 2023.

COELHO, Thiago. Memória Desarmada. **Revista Piauí**. 30 jul. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/>. Acesso em 16 nov. 2024.

COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. **Pensar o cinema. Imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, p. 165-203, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.169-178.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Azougue Press, 2004.

DEMOCRACIA em Vertigem é um filme notável que ficará para a história. **Jornal da Usp**. 6 fev. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/democracia-em-vertigem-e-um-filme-notavel-que-ficara-para-a-historia/>. Acesso em 15 nov.2024.

DEMOCRACIA em Vertigem. Direção: Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2019. 1 DCP

DOCUMENTÁRIO. Dicio, Dicionário Online de Português, 01 out. 2023. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/documentario/>>. Acesso em 21 set. 2023.

ENTRE VISTAS – Maria Augusta Ramos [S. l.: s.n.]. 2018, 1 vídeo (52 min). Publicado pelo canal Rede TVT. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z0mSMm0L4jM&t=1034s&ab_channel=RedeTVT. Acesso em 3 nov. 2024.

ENTRE VISTAS com a cineasta Petra Costa [S. l.: s.n.]. 2019, 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Rede TVT. Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=OKoUrICVyYg&t=2132s&ab_channel=RedeTVT. Acesso 15 nov. 2024.

ESCOREL, Eduardo. Democracia Corrompida. **Revista Piauí**. Jun. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/democracia-corrompida/>. Acesso em 16 nov. 2024.

ESCOREL, Eduardo. *O Processo* – Observação em Crise. **Piauí**. 18 abr. 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-processo-observacao-em-crise/>. Acesso em 3 nov. 2024.

EXCELENTÍSSIMOS. Direção: Douglas Duarte. Rio de Janeiro: Esquina Produções Artísticas, 2018. 1 DCP.

EXCLUSIVO: Petra Costa conta detalhes da nossa democracia em vertigem [S. l.: s.n.]. 2019, 1 vídeo (14 min). Publicado pelo canal NOCAUTE - Blog do Fernando Moraes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ymba6fYemPE&t=321s&ab_channel=NOCAUTE-BlogdoFernandoMoraes. Acesso em 15 nov. 2024.

FINOTTI, Ivan. Montagem de documentário brasileiro indicado ao Oscar teve 15 editores e levou anos. **Folha de São Paulo**. 13 jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/montagem-de-documentario-brasileiro-indicado-ao-oscar-teve-15-editores-e-levou-dois-anos.shtml>. Acesso em 15 nov. 2024

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Imagens públicas filmadas: a política dos contrários no documentário 'O processo'. **Cuadernos del CLAEH**, v. 39, n. 111, p. 81-99, 2020

FONSECA, Rodrigo. Documentário sobre Impeachment de Dilma é ovacionado com gritos de 'Bravo!'. **Omelete**. 21 fev. 2018. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/festival-de-berlim-documentario-sobre-impeachment-de-dilma-e-ovacionado-com-gritos-de-bravo>. Acesso em 2 nov. 2024.

FRANÇA, Andrea; MACHADO, Patrícia. História de imagens tóxicas: Democracia em Vertigem. **Compós**, 2020.

FRANÇA, Andrea; MACHADO, Patrícia. Imagens que assombram – o efeito impeachment no cinema documental. **Cinética**. 10 jul. 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. **Galáxia**, n. 22, p. 77-88, 2011.

IMPEACHMENT foi sobrevivência política mal gerida, diz Limongi. [S. l.: s.n.], 2023. 1 vídeo (64 min). Publicado pelo canal Meio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CqbFM3gItL8&ab_channel=Meio. Acesso em 9 fev. 2024.

MATTOS, Carlos Alberto. Apresentação. **Cinema Contra o Golpe**. 31 ago. 2022. Disponível em: <https://www.cinemacontraogolpe.com/>. Acesso em 14 set. 2023.

MATTOS, Carlos Alberto. Kafka no Planalto Central. **Carmattos**. 22 mai. 2018. Disponível em: <https://carmattos.com/2018/02/22/kafka-no-planalto-central/>. Acesso em 15 nov. 2024.

MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no Real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro:

Azougue, 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O lulismo e os governos do PT: ascensão e queda. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.) **O Brasil Republicano: O tempo da Nova República-v. 5: Da transição democrática à crise política de 2016**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

NEGRINI, M.; ALMEIDA, G. Reconfigurar as imagens e filmar o inimigo: aspectos das emoções no documentário *Excelentíssimos*. **Revista Eco-Pós**, v. 25, n. 2, p. 121-140, 2022.

NOSSA BANDEIRA Jamais Será Vermelha. Direção: Pablo López Guelli. São Paulo: Salamanca Filmes, 2019. 1 DCP.

O GOLPE em 50 cortes ou a corte em 50 golpes. Direção: Lucas Campolina. Belo Horizonte: Olada Audiovisual, 2017. 1 DCP.

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro: NoFoco Filmes, 2018. 1 DCP

PASSOS, Gésio. Ditadura militar contribuiu para genocídio dos povos indígenas. **Agência Brasil**. 29 mar. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-03/ditadura-militar-contribuiu-para-genocidio-dos-povos-indigenas>. Acesso em 16 nov. 2024

PEREIRA, Miguel. A Representação da política no documentário brasileiro. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real: O documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue ed., 2010. p. 27-42.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. **A democracia impedida: o Brasil no século XXI**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

TEIXEIRA, F. E. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, F (org.). **História do cinema mundial**. Papirus Editora, 2015. p. 253-287.

VERAS, Luciana. “O processo”: 2016, ano que não tem fim. **Continente**. 22 mai. 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-o-processo---2016--ano-que-nao-tem-fim>. Acesso em 2 nov. 2024.

ZANETTI, Daniela. Presidentes, seqüestros e videotapes: o documentário entre a mídia e o Estado. **Revista Eco-Pós**, v. 11, n. 1, 2008.